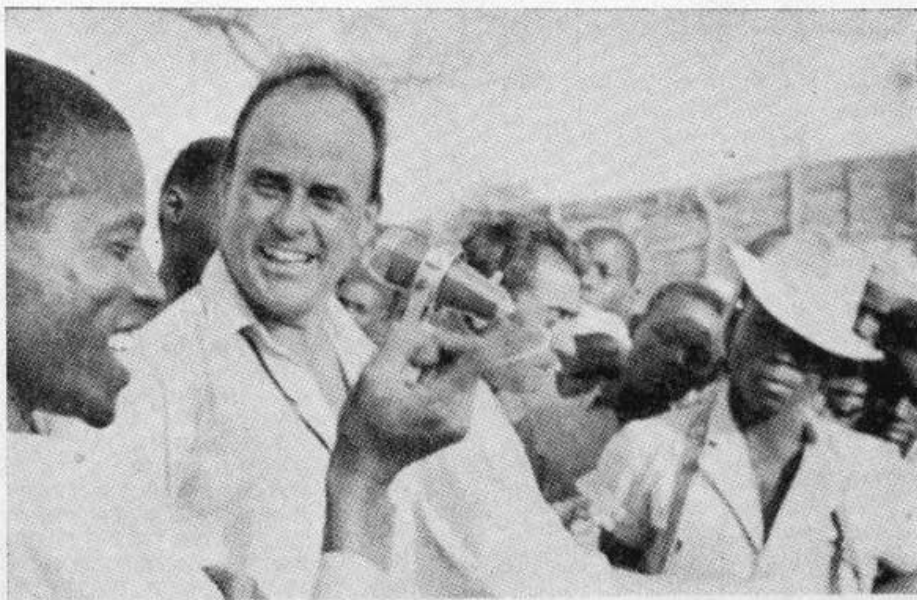




Panorama do cinema direto

P. R. Browne



1. Jean Rouch. 2. Edgar Morin em cena de «Chronique d'un Été»



Richard Leacock lidera
a escola norte-americana

O cinema-verdade, etapa mais recente do documentário de ideologia política e social, constitui hoje um dos ramos mais produtivos da realização cinematográfica. O desenvolvimento do instrumental de 16 mm e a criação de aparelhagens portáteis ou transistorizadas de sonorização possibilitaram aos amadores profissionalizar-se na prática do documentário, instituindo um novo e revolucionário sistema de produção de filmes curtos ou de longa-metragem em substituição aos velhos métodos da indústria pesada. O sonho de pioneiros como Dziga-Vertov e Robert Flaherty tornou-se realidade nos últimos dez anos: a filmagem «direta» (imagem e som sincronizados) como forma de investigação e revelação dos problemas humanos. A tal ponto chegou o exercício do *cinéma-vérité* que a sua sombra, já com o caráter de influência realmente estética, vem se proje-

tando sobre o cinema de ficção e sobre a dramaturgia de autores tão consagrados como Godard, Alain Resnais, Rossellini e Antonioni.

A procura da verdade documentada remonta às origens da arte cinematográfica, sobretudo ao período posterior à primeira Grande Guerra. O russo Dziga-Vertov, inventor do «cinema olho», procurava com seus documentários da vida cotidiana atribuir ao cinema o papel, que julgava indispensável, de arma revolucionária de conquista social. A partir de 1922 pôz-se a realizar o célebre cine-jornal «Kino-Pravda» cujo título («cinema-verdade» na tradução) iria batizar o movimento surgido décadas depois. Vertov foi o primeiro a endereçar o cinema à descoberta etnográfica e sociológica. Ao mesmo tempo, Flaherty punha-se a revelar à câmera, embora quase sempre por reconstituição encenada, a na-

tureza real dos esquimãos (Nanouk), dos polinésios (Moana of the South Seas) e dos pescadores de Aran (Man of Aran), deslocando-se até longínquas regiões e familiarizando-se com o cotidiano de seus protagonistas.

Jean Vigo, Henri Stork, Luis Buñuel, Jean Epstein e, sobretudo, o inglês John Grierson (pai da escola documentária britânica), prosseguiram esses ensaios até a II Guerra, após a qual o movimento não cessou, embora, como sempre, tivesse contra si todo um conjunto de problemas técnicos. Até por volta de 1960, continuava o domínio dos grandes estúdios ditando as regras do mercado de realização. Como ainda, por falta de outros recursos, os documentaristas tinham de lançar mão de equipamentos onerosos e pesados, câmeras movidas a gerador, carrinhos, refletores, e até tinham de se haver com películas pouco sensíveis e



Filmagem de «Shadows», por Cassavettes: «Escola de Nova York»

complicados engenhos sonoros, é natural que o cinema-verdade tivesse de esperar muitas conquistas técnicas, ou mesmo uma reforma das concepções da indústria de fabricação, a fim de consolidar-se. Para essa mudança muito contribuiu a ação da TV, vista a certa altura como rival ameaçadora do cinema. Na verdade, esse temor só resultou numa campanha no sentido do «espetacular» — superproduções históricas, vastas metragens, generalização de colossais inventos áudio-visuais (CinemaScope, Cinerama, Som Estereofônico). A experiência, porém, ensinou que, longe de prejudicar a indústria de filmes, a televisão abriu a esta novas perspectivas estéticas. Ao invés de competir com o vídeo, o cinema colaborou com ele, passando da fase do «gigantismo» para a da «minimização», das grandes aparelhagens e das grandes equipes para os pequenos equi-

pamentos manuais controlados por dois ou três técnicos.

Quanto à banda sonora, desde o advento do filme falado, em 1929, era realizada, até há bem pouco tempo, por pós-sincronização em estúdio (dublagem) ou mediante gravadores tipo Edison. Em 1948 surge o gravador magnético por fio metálico, depois por fita plástica, que veio a promover a aparição dos discos **long-play** e do mercado de magnetofones. Com a invenção do «transistor», o gravador de fita passou a ser empregado em larga escala nas reportagens «diretas» da televisão, estas também beneficiadas com a gravação da imagem (**vídeo-tape**). Simultaneamente, em 1958, surge na Suíça a fabricação de gravadores portáteis «Nagra», de alta precisão, transistorizados, que simplificaram a tarefa da cine-reportagem e conferiram a esta uma nova dimensão de «autenticidade sonora». Tanto

a «minimização» da técnica de filmagem quanto a exploração do som portátil sincronizado começaram a surtir efeitos na área da TV, cujos objetivos de informação e atualidade demandavam recursos rápidos e diretos de trabalho.

Por outro lado, o fim da guerra trouxe uma nova política de ação profissional: os norte-americanos faziam prosperar o cinema de 16 mm., muito solicitado nas reportagens do **front** de combate, e os italianos depuravam o seu movimento neo-realista, cuja fidelidade ao cotidiano e cujo **approach** sincero aos problemas humanos, fomentando o gosto da autenticidade, prepararam o advento do cinema-direto. No entanto, pesava o desinteresse dos etnógrafos e dos sociólogos pelo cinema enquanto instrumento de pesquisa e documentação, embora inúmeros filmes pudessem despertar-lhes atenção e, do ponto-de-vista do pú-

blico, suscitasse meditações sociológicas e mesmo etnográficas. Essa deficiência seria corrigida pelo professor André Leroi-Gourhan, do «Musée de L'Homme» de Paris.

Em 1952, o professor fundou no Museu, com o apóio de Jean Rouch, o «Comité International du Film Ethnographique et Sociologique», destinado a inventariar todos os filmes de valor etnográfico existentes, a examiná-los e a conservá-los, além de se encarregar de produzir novos trabalhos e da sua difusão. Dispondo de uma filmoteca e de um laboratório aparelhado para filmagem, montagem, sonorização e mixagem, o Comité produziu vários filmes «científicos», alguns (como os de Rouch) tendo alcançado o mercado comercial. Mas este grupo pioneiro lutava contra dificuldades consideráveis que retardavam o crescimento do cinema-verdade: a falta de equipamentos capazes de corresponder às condições impostas pelo gravador portátil (Nagra ou Perfectone), uma vez que as câmeras disponíveis não eram suficientemente silenciosas para permitir a gravação sincronizada. Isso, até 1960.

É quando Jean Rouch propõe ao engenheiro André Coutant o aperfeiçoamento de sua câmera portátil K.M.T., a fim de capacitá-la a «pilotar» o Nagra. O novo invento, reunindo câmera, gravador, microfone e bateria, era facilmente manejado por dois homens. Surgia assim o que os franceses chamam de «groupe synchrone audio-visuel», fenômeno a alastrar-se pelo Estados Unidos, pelo Canadá e pelo resto da Europa.

Os americanos Richard Leacock e Robert Drew — o primeiro, ex-cameraman de cine-jornais, fotógrafo do último filme de Flaherty, *Louisiana Story* (1948); o segundo, ex-engenheiro de som e produtor — começaram, mais ou menos em 1954, no terreno das reportagens filmadas para a TV, formando ao mesmo tempo equipes volantes com ação ramificada por diversos setores da vida administrativa, social e esportiva do país. Denominados *Filmmakers*, esses grupos repetiam as antigas concepções



1. Rouch, Michel Brault (na câmera): filmagem de «Chronique d'un Été». 2. David e Albert Maysles. 3. Robert Drew fundou os grupos «Filmmakers» e idealizou o sincronismo sem fio



de Vertov, representadas pelo «Kino-Pravda», empenhando-se por filmar livremente e de perto acontecimentos e temas sociais oportunos. Sua atividade foi dificultada diante do elevado custo da mão de obra americana e da inexistência de câmeras leves, o que impeliu Drew e Leacock a improvisarem, por sua conta e engenhosidade, peças especiais, com as quais puderam filmar prodigiosamente, entre outros, **Primary** (1961), **Eddie Sachs** (1960) e **The Chair** (1962). A principal conquista desse grupo foi a inovação do sincronismo sem fio — câmera e gravador independentes —, o chamado sistema Accutron.

O National Film Board of Canada, fundado por Grierson, respondeu, de sua parte, pela formação de numerosos realizadores, fornecendo-lhes salário, equipe técnica, material, filme-virgem e montagem, e total liberdade criadora. Desde a guerra, o instituto de Montreal vem dando um exemplo aos países onde o filme documentário vem encontrando campo na televisão. O NFB produz anualmente centenas de **shorts** etnográficos e sociológicos cuja difusão se faz através de cadeias anglo-francêsas do TV. Do **team** de Montreal saíram Colin Low (**L'Or, Le Soleil Perdu**), Norman McLaren, Roman Kroitor (**Lonely Boy**), Michel Brault (**La Lutte, Les Inconnus de la Terre**) e técnicos de som e montagem, assistentes, músicos e cenaristas. As experiências de Rouch influenciaram o NFB, que passou a desenvolver a técnica, hoje em uso, da filmagem sincronizada a longa distância, isto é, a câmera, munida de tele-objetiva, localizada longe dos protagonistas e do microfone, o que resulta em boa solução para os ruídos do mecanismo do aparelho e dá espontaneidade aos personagens, pois ignoram quando estão sendo filmados. Os técnicos canadenses também aprimoraram um sistema especial de intensificação da revelação dos negativos. Um laboratório consegue revelar a película Plus X de 50 ASA com intensidade surpreendente de 1.200 ASA. Dessa forma, foram dispensados os refletores e os **floods**,

nenhuma iluminação adicional necessitando a rotação em interiores escuros.

Finalmente, na França, Rouch e Edgar Morin co-realizam **Chronique D'Un Été**, 1960, considerado o filme-chave do cinema-direto. Uma câmera KMT de 16 mm, impressionando 40 horas de película (das quais a montagem aproveitou apenas uma hora e 50 minutos), foi utilizada pela primeira vez nas mãos firmes de Michel Brault, e observou-se o seguinte: conquanto discutível no que toca à clareza das intensões do filme, **Chronique D'un Été** provou que o cinema poderia «viver» com os seus personagens, surpreendê-los com o olhar contínuo do homem vivo. Os personagens deixaram de submeter-se à câmera para que ela os acompanhasse, empenhada em descobrir seus segredos, os detalhes do comportamento.

O nome cinema-verdade, com que a escola dos «groupes synchrones» foi batizada, pode levar a contestações perfeitamente justas. Sem dúvida, a associação de «cinema» (arte de fragmentação e de seleção, logo, de opinião sobre a realidade) com «verdade» é um contra-senso. Mas Dziga-Vertov usava a expressão para designar tão somente «autenticidade de fatos» e não «registro da verdade», e Chris Marker observa que o **cinéma-vérité** não é um fim em si, contudo um meio de conhecimento, da mesma forma que a câmera não pode captar a verdade no sentido absoluto, mas apenas este ou aquele aspecto, neste ou naquele instante, de um conjunto simultâneo. Vertov proclamava um cinema de testemunho imparcial do fato social, do comportamento do homem, do grupo. Evidentemente, o problema grave reside na montagem, pois que, a partir de fragmentos reais, é possível forjar-se qualquer propaganda. A montagem tem a seu dispor a facilidade de subverter a realidade documentada, alterar-lhe o sentido, deformar-lhe as características. Logo, nas mãos de realizadores tendenciosos ou desonestos, o cinema-direto pode converter-se numa mensagem destinada a lograr, doutrinar ou pertur-

bar a opinião pública. Esta, naturalmente, crê na evidência aparente da exposição cinematográfica, quando, afinal, foram-lhe impingidos conceitos ao invés de certezas.

Todavia, é irrecusável que o cinema-direto constitui um elemento relevante e fundamental para a difusão da cultura em todos os seus níveis. O grupo sincrônico possibilita a realização de todos os tipos de documentário, economicamente falando: sobre problemas sociais, emissões escolares e técnicas, difusão televisada de métodos agrícolas, coleção de arquivos folclóricos, etnográficos e sociológicos. Faz-se ainda precioso instrumento de conquista nas pesquisas científicas e médicas, onde suas aplicações são numerosas e insubstituíveis. Nos países em fase de desenvolvimento, o cinema-direto deve participar do programa de centros culturais, obtendo divulgação através de cadeias de TV, como ocorre com os filmes produzidos pelo National Film Board of Canadá.

O antigo caráter exótico que definia o cinema documentário praticamente extinguiu-se com o **cinéma-vérité**. Dessa característica não fugiram Flaherty (**Nanook**), nem Buñuel (**Tierra Sin Pan**), nem Eisenstein (**Que Viva México!**), até porque a política de realização levava os cineastas a regiões remotas geográfica e culturalmente a fim de rodar filmes que seriam projetados em outros centros. O novo documentário traz o cineasta de volta a seu próprio país, empenha-o em examinar as suas tradições e os seus costumes. Também nisso há um precedente em Dziga-Vertov e seu «Kino-Glas» (cinema-olho). Conquanto primitivamente, as experiências vertovianas exploraram o terreno da sociedade russa ainda sacudida pela efervescência revolucionária. Em 1923, Vertov escreveu o que, hoje, parecem palavras de oráculo: «Com a captação de improviso, mostramos gente sem maquiagem, o olho da câmera a surpreende no momento em que ela não representa, pondo a nu os seus pensamentos. O cinema é assim uma possibilidade de tornar visível o invi-

sível, de iluminar a obscuridade, de descobrir o que está escondido».

Os principais exemplares de cinema-direto (16 mm., sincronismo áudio-visual, gravador portátil) voltam-se para a observação autêntica do homem na sociedade, eliminando até onde fôr possível a intromissão subjetiva do cineasta. **Primary**, de Drew e Leacock, focaliza a luta eleitoral entre os senadores Kennedy e Humphrey para a obtenção de maioria dentro do Partido Democrático. Os autores ignoravam a vitória de Kennedy, e seu filme participa integralmente do «suspense» real, não se tratando de um trabalho de propaganda. Em **Eddie Sachs**, Drew e Leacock acompanham a carreira do campeão automobilístico durante três anos, na sua campanha para conquistar o Grande Prêmio de Indianapolis. Como o filme seguia a realidade e não caçava o excepcional, Eddie Sachs, no epílogo, perdia a prova. Já o condenado a morte de **The Chair** obteve afinal a comutação da pena na hora H, mas isso foi, para a dupla de realizadores americanos, um capricho da realidade. A política de Drew e Leacock consiste em escolher seus personagens nos momentos críticos de sua vida, sem que a câmera inter-

fira no curso natural dos acontecimentos.

O National Film Board of Canada produziu, entre outros, **Lonely Boy**, **Saint-Henry** e **Pour la Suite du Monde**. O primeiro, acerca de Paul Anka e o fenômeno dos **teen-agers**; **Saint-Henry**, uma reportagem sobre a vida cotidiana num bairro de Montreal; e o último, codirigido por Michel Brault e Michel Perrault, premiado no Festival de Cannes de 63, retrata a decisão tomada pelos habitantes da ilha de Coudres de recomeçar a pesca do salmão, interrompida durante trinta anos.

Na França, merecem menção, além de **Chronique D'Un Été**, dois filmes de Mario Ruspoli, **Les Inconnus de la Terre** e **Regard Sur la Folie**, respectivamente a respeito das condições sociais da população rural de La Lozère e acerca de um hospital psiquiátrico. Chris Marker, com seu **Le Joli Mai**, operou um verdadeiro levantamento da opinião pública francesa quanto à guerra da Argélia. Por outro lado, há que se destacar a existência de um cinema-direto rodado em 35 mm., pós-sincronizado ou artificialmente dramatizado, com atores profissionais improvisando os personagens (**La Punition**, **Shadows**, **Adieu Philippine**). A elas-

ticidade da sistemática de realização do cinema-verdade é outro aspecto que lhe confere amplo campo de ação, livre de ortodoxias e limites inexpugnáveis.

As grandes vertentes que culminariam na atual epidemia de filmes sincrônicos, como foi visto, têm origem em Flaherty e Dziga-Vertov. Esses dois pioneiros encontraram seguidores no holandês Joris Ivens, discípulo de Vertov, autor de **Valparaíso** e **Zuyderzee**, no soviético Roman Karmen e no alemão Walter Ruttmann (**Berlin, Sinfonia de uma Metrópole**). Flaherty, sobretudo, desempenhou destacada ação mobilizadora na constituição da escola documentária britânica (Grierson, Wright, Watt) e nova-iorquina (Paul Strand, Pare Lorentz, Leo Hurwitz). No pós-guerra, surge o neo-realismo italiano e, com ele, Zavattini, que supervisionaria em 1953 a coletânea **L'Amore in Città**, até então único em seu gênero (o filme-enquete). Com o neo-realismo, também, o princípio da filmagem nas ruas, sem atores profissionais, num contexto de reivindicação social. A Inglaterra contribui com o **Free Cinema** de Lindsay Anderson e Karel Reisz e seus documentários no seio do proletariado fabril do

Depoimentos

FERNAND LÉGER (1881/1955): «Uma nova verdade vem por aí — se um homem de gênio

aproveitar-se um dia desse material formidável, será terrível. Imaginemos um filme sobre às 24 hs. de um casal escolhido a êsmo, de uma vida qualquer, de um trabalho qualquer, seguido durante esse tempo por um aparelho misterioso, a ser inventado ainda, que nos permitirá, sem que as personagens saibam, observar todos os menores gestos, as menores expressões, no trabalho e no amor, sua vida em 24 horas». (1931).

DZIGA-VERTOV (1896/1954): «O cinema-olho é escrito pela câmera na mais pura cine-linguagem.

Foi feito para o espectador. No sentido literário da palavra, foi feito por uma percepção visual, para a inteligência visual. O espectador não mais terá de traduzir a linguagem visual do filme para a linguagem das palavras. Nada de documentos verbais, mas cine-documentos. Uma turbina de imagens visuais, cem por cento na linguagem do cinema». (1924).

JEAN VIGO (1905-1934): «Gostaria de realizar um cinema social mais definido: o documentário social, ou mais exatamente, do ponto-de-vista documentado. Não sei se o resultado será uma obra de arte,



norte. E a França lança por intermédio da *Nouvelle Vague* o estilo de improvisação e a liberdade de recursos de linguagem que dariam repercussão no movimento de Rouch, Reichenbach, Lionel Rogosin, Mario Ruspoli, Jean Herman e Gian-Vittorio Baldi.

Marcel Martin situou cinco características básicas do cinema-verdade: a presença ativa da câmera, a filmagem «ao vivo» do material temático, a desdramatização do relato, anegação dos estúdios, dos refletores e dos *décors* artificiais, a mobilização de atores não-profissionais. Traços esses, aliás, que expressam não só o cinema-direto mas o próprio estágio atual da dramaturgia cinematográfica de vanguarda. Como acrescenta Martin, «o cinema-verdade é, afinal de contas, mais uma questão de moral que uma questão estética: consiste menos num estilo novo de *mise-en-scène* do que num estilo novo de testemunho, numa atitude nova em face da realidade».

1. François Reichenbach traz ao cinema-direto a imagem poderosa de Orson Welles. 2. «Tcheloviek S Kinoapparatom» (O Homem com a Câmara), de Dziga-Vertov, o «kino-pravda», ou cinema-ôlho de 1929

mas de uma coisa estou certo: é isso que será o cinema. Cinema no sentido de que nenhuma outra arte, nenhuma ciência poderá o substituir nessa missão. O objetivo será o de revelar o motivo oculto de um gesto, o de extrair de uma pessoa banal sua beleza interior ou sua caricatura, o de revelar o espírito de uma coletividade através de uma de suas manifestações puramente físicas». (1930).

JOHN GRIERSON (1898): «Primeiro princípio: pensamos que as possibilidades do cinema em descobrir, observar e fazer uma escolha na própria vida podem ser empre-

gadas numa forma de arte nova e essencial. Segundo: acreditamos que o ator natural e o *décor* original são as bases mais firmes de uma interpretação do mundo. Terceiro: cremos que o material e os temas captados de tal modo podem ser mais significativos (mais reais no sentido filosófico) que a história interpretada».

CESARE ZAVATTINI (1902): «Que os cineastas se habilitem a desenvolver o tema infinito oferecido pela realidade. Creio que a coisa realmente difícil não é desenvolver as várias maneiras pelas quais se tornam possíveis as nossas rela-

ções com os objetos de nossas enquetes, mas sim nos convenceremos da necessidade desses contatos com os outros». (1953).

ROBERTO ROSSELLINI (1906): «O que me interessa no mundo é o Homem e esta aventura única para cada um — a aventura da vida. Sou sobretudo um individualista. Não tenho medo da verdade e sou curioso como deve ser o ser humano, por isso me faço de grande realista. E eu o sou, sim, caso o realismo seja abandonar o indivíduo diante da câmera e deixá-lo construir sua história por si mesmo». (1948).