

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

FERNANDO WELLER

**FREDERICK WISEMAN – RUPTURA E TRANSFORMAÇÕES NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO**

Niterói, RJ
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FERNANDO WELLER

FREDERICK WISEMAN – RUPTURA E TRANSFORMAÇÕES NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós –
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal Fluminense, com requisito para obtenção
do Título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof. Dra. HILDA MACHADO

Niterói, RJ
2007

FERNANDO WELLER

FREDERICK WISEMAN – RUPTURA E TRANSFORMAÇÕES NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós –
Graduação em Comunicação da Universidade
Federal Fluminense, com requisito para obtenção
do Título de Mestre em Comunicação.

_____ em maio de 2007

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Queiróz, UFF

Prof. Dr. Roberto Moura, UFF

Prof. Dr. Marcius Freire, UNICAMP

Niterói, RJ
2007

AGRADECIMENTOS

Pela conclusão desta etapa em meus estudos, agradeço:

À minha orientadora, Profa. Hilda Machado, pelo feliz encontro em momentos tão difíceis. Pela disponibilidade, estímulo e leitura crítica.

À minha querida Nina, pelo amor.

Aos professores e amigos que, direta ou indiretamente, colaboraram com o trabalho desde a elaboração do projeto até a momento atual:

André Queiróz
Andrea Molfetta
Anita Leandro
Breno Kuperman
Elizabeth Pacheco
Marcius Freire
Roberto Moura
Tunico Amâncio

Aos meus pais, Rubens e Liliana, pelo apoio constante.

Aos meus amigos da pós, Ericson Saint Clair, Danielle Brasiliense, Marina Caminha e Mariana Baltar, pelo humor e pelo diálogo.

À Universidade Federal Fluminense e à CAPES, pela bolsa pública que me permitiu realizar esta pesquisa.

Dedico, ainda, este trabalho à futura Raquel e à querida Rachel. A primeira, inspiração nos últimos meses de escrita. A segunda, doces saudades.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	1
INTRODUÇÃO – Perguntas a Wiseman	3
PRIMEIRA PARTE – Percurso histórico do documentário	
CAPÍTULO 1. A guerra e o cânone documental	
1.1 Cinema, homens e guerra.....	15
1.2 Propaganda, cine-jornalismo e tecnologias da visão.....	18
1.3 Do olhar ao disparar: novas formas de percepção.....	25
1.4 Imagens como prova e os novos cinemas <i>livres</i>	30
CAPÍTULO 2. Direto e Verdade	
2.1 Das mãos de Jacqueline aos pés de Janis: um novo regime documental.....	39
2.2 O documentário nos moldes <i>hollywoodianos</i>	47
2.3 Verdade e ficção.....	50
2.4 Os modos e diferenças de estilo.....	55
2.5 O <i>direto</i> e seu esquecimento no Brasil.....	64
SEGUNDA PARTE – O Cinema de Frederick Wiseman	
CAPÍTULO 1. <i>Titicut Follies</i> (1967)	
1.1 Apresentações.....	73
1.2 Submissão e insubmissão: cotidiano documental.....	81
1.3 Salvação e fim.....	88
CAPÍTULO 2. Outros filmes	
2.1 <i>Hospital</i> (1970).....	90
2.2 <i>Primate</i> (1974).....	94
2.3 <i>The Store</i> (1983).....	96
2.4 <i>Domestic Violence I</i> (2002).....	97
CONCLUSÃO – Os efeitos de Wiseman.....	99
BIBLIOGRAFIA.....	103
FILMES CITADOS.....	106
FILMOGRAFIA DE FREDERICK WISEMAN.....	108

FILMOGRAFIA DOS CINEASTAS DA DREW ASSOCIATES.....	109
<u>RESUMO</u>	

A presente dissertação investiga as transformações ocorridas no domínio do cinema documentário, especialmente a partir da década de 60, com a emergência dos chamados Cinema Direto e Cinema Verdade. Tomamos como exemplo a obra do cineasta norte-americano Frederick Wiseman e seu papel central no processo de abalo da ordem documental hegemônica, consolidada no período da guerra. Analisamos de forma mais detida o filme *Titicut Follies* (1967), destacando os seus aspectos narrativos, dramáticos seu caráter crítico das relações de poder na instituição filmada.

Palavras - chave: Cinema, Documentário, Wiseman

ABSTRACT

The present dissertation investigates transformations undergone by the field of documentary cinema, especially from the sixties onwards, as of the emergence of Direct Cinema and *Cinéma Vérité*. The analysis subject is the work of American filmmaker Frederik Wiseman and its central role in the weakening process of the hegemonic documentary order, established during the 2nd world war. We brought under more detailed scrutiny the film *Titicut Follies* (1967), bringing to attention its narrative and dramatic aspects and its critical positioning towards power relations in the documented institution.

Palavras-chave: Cinema, Documentary, Wiseman

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação está dividida em duas partes. A primeira é dedicada a um mapeamento histórico do modelo documental que chamamos de canônico e das rupturas que ocorrem no pós-guerra a partir dos chamados *novos cinemas*. No primeiro capítulo, iremos debater a relação entre propaganda e documentário durante a segunda-guerra para, em seguida, discutirmos a emergência de formas cinematográficas inspiradas e, ao mesmo tempo, inspiradoras dos equipamentos leves de captação de imagens e som que surgem à época. Veremos como as novas tecnologias foram apropriadas pelo cine-jornalismo na construção de uma autoridade documental. Tais equipamentos permitiam aos cineastas no pós-guerra uma liberdade inédita de captação de imagem e som, além da possibilidade de abandonar estilos de filmagem comprometidos com modelos de propaganda. No contexto dos cinemas do pós-guerra se insere o cinema direto norte-americano, com o qual Frederick Wiseman terá profundas afinidades no início de sua obra ao final dos anos 60. Veremos no primeiro capítulo, ainda, como se construiu a autoridade do documentário clássico, baseada em uma crença no caráter indicial da imagem fotográfica e inspirada pelo desejo realista do cinema no pós-guerra.

As novas formas documentais surgidas na década de 60 em torno de dois movimentos que se convencionou chamar de Cinema Verdade e Cinema Direto são analisadas no segundo capítulo da primeira parte. Colocaremos em questão uma oposição “radical” (DA-RIN, 2004, p. 149) entre o *direto* norte-americano e o *verdade* francês na década de 60. Tal oposição, segundo a hipótese levantada na presente dissertação, nos impede de perceber o *direto* como um cinema de rupturas e não simplesmente a expressão de um jornalismo inocente. Apontaremos em que medida a emergência de novas formas documentais baseadas na

impressão de espontaneidade configuraram uma nova forma de autoridade documental, não mais fundada sobre a montagem argumentativa do documentário canônico. Ao final da primeira parte, procuramos refletir sobre a recepção do *direto* no Brasil, levantando algumas hipóteses para o seu *esquecimento* no contexto cinematográfico brasileiro.

Na segunda parte, analisaremos o filme *Titicut Follies* (1967) de Frederick Wiseman, apontando as rupturas que o filme estabelece com o cânone documental. Procuraremos delinear em que medida o cinema de Wiseman mantém o caráter crítico, cultivado ao longo dos anos pelo gênero documental e, ao mesmo tempo, subverte a noção de uma imagem transparente. Analisaremos o filme em sua estrutura narrativa, personagens e conflitos dramáticos em um primeiro momento, seus efeitos e sua capacidade de intervenção nos conflitos e relações retratados na instituição. No segundo capítulo da segunda parte, apresentaremos uma breve leitura de outros filmes de Frederick Wiseman.

INTRODUÇÃO – PERGUNTAS A WISEMAN

Frederick Wiseman é um cineasta norte-americano que desde a década de 60 vem realizando quase um documentário por ano sobre espaços institucionais norte-americanos e as relações cotidianas estabelecidas entre seus participantes. Escola, hospital, polícia, prisão, loja de departamento, centro de pesquisa com primatas, zoológico, forças armadas, corte de justiça, são alguns dos exemplos de instituições filmadas por Wiseman. Seus filmes podem ser considerados uma espécie de “topografia” das relações de poder na sociedade norte-americana (JOUISSE, 1999, p. 54). Vemos as instituições funcionando para além dos discursos oficiais ou sociológicos, jurídicos e jornalísticos, que quase sempre predominam sobre as formas documentais. No cinema de Wiseman, o que surge são os pequenos diálogos e ações que definem as relações institucionais no momento de sua emergência e não o discurso de autoridade exterior à cena, característico do documentário *clássico*.

Com uma equipe formada por ele (registrando o som) e um operador de câmera, Wiseman passa meses nas instituições a serem filmadas apenas observando o seu funcionamento e, só quando sua presença torna-se *natural*, ele começa a filmar. Em seu cinema não há entrevistas, narração ou qualquer outra forma de intervenção evidente no material filmado. Como os filmes de ficção chamados clássicos, o cinema de Wiseman trabalha com a noção de continuidade espaço-temporal na montagem, o que torna sua intervenção sobre as imagens quase sempre implícitas. Os cortes nos filmes de Wiseman respeitam uma cronologia linear, que é a base do ilusionismo cinematográfico. Diferentemente do modelo expositivo clássico do documentário, o cinema de Wiseman não se preocupa em *explicar* através de recursos retóricos as relações entre os personagens no interior das instituições. Ele segue a premissa dos filmes ficcionais que se pautam na *ação* dos

personagens.

O cinema documentário expositivo consolidado anteriormente a Wiseman e que se tornou dominante após a segunda guerra mundial adota uma lógica de montagem argumentativa, cujos cortes estabelecem mais uma continuidade discursiva do que espaço-temporal. É isso que permite, por exemplo, o corte freqüente entre um entrevistado e outro no documentário, estando eles em locais e tempos assumidamente diferentes. Para o espectador esses cortes são aceitos, situados em um outro sentido de continuidade de ordem argumentativa. O cinema de Wiseman, assim como o da geração de cineastas norte-americano participantes do que se convencionou chamar na década de 60 de Cinema Direto, rompe com este modelo institucional e aproxima o documentário das formas ficcionais. A montagem ilusionista de Wiseman faz com que ele chame seus filmes de *reality fictions*, ou seja, construções ficcionais ou um trabalho de criação de mundos ficcionais na montagem sobre um *material documental*.

Quando estive em 2001 no Brasil, homenageado na mostra “Retrospectiva Internacional: Frederick Wiseman”, no âmbito do 6º Festival É Tudo Verdade, o cineasta foi questionado pela platéia em um debate com o cineasta João Salles, sobre o que porquê de se fazer filmes, ou que o levava a filmar. Sua resposta foi, simplesmente, a de que ele filmava “*for fun*”¹. Tal resposta inusitada pode causar um certo desconforto a um público acostumado a identificar no cinema documentário um caráter, acima de tudo, denunciador, com se o documentarista fosse um advogado das causas sociais.

Essa é uma postura predominou na história do cinema documentário, a partir de uma certa tradição engajada, da qual o cineasta britânico John Grierson tornou-se a referência central. Ainda hoje o documentário é visto pelo público comum como uma forma de cinema a serviço de uma noção de contestação política, devido a autoridade sobre o *real*, cultivada ao longo dos anos por realizadores e seu público. O exemplo dos recentes filmes do cineasta Michael Moore, de seu sucesso de público e premiações, indica o quanto este cinema explicitamente comprometido com uma causa é a marca ainda presente do documentário, embora tenha assumido novas formas, evidentemente, incorporando estratégias do humor televisivo e da cultura do entretenimento.

¹ Citado pela revista eletrônica Contracampo, nro. 28, 2001. www.contracampo.com.br

Apesar da frase provocativa de Wiseman, a tradição engajada no cinema documentário se faz presente em seu cinema, mas não de uma forma explícita ou evidente. Esta é uma das principais marcas que o cinema de Wiseman deixa na tradição documental: afastar o documentário do didatismo e do que chamamos de *autoritarismo documental*, representado principalmente pela voz *off*, mantendo, no entanto, uma certa capacidade de intervir sobre o mundo histórico, de denunciar, criticar e sobretudo *revelar* conflitos, embora de forma diferente do documentário dito engajado. Tais funções são consideradas secundárias pelo próprio cineasta, que resiste a uma leitura sociológica ou instrumental de seus filmes. Na presente dissertação, no entanto, mostraremos em que medida os filmes de Wiseman, particularmente *Titicut Follies* (1967), exercem uma crítica radical às instituições e as relações de poder nos EUA e, ao mesmo tempo, re-configuram as formas e estilos de filmagem do cinema documentário.

Os filmes de Wiseman discutem não apenas a violência crua das instituições, em cenas de torturas físicas ou psicológicas, como também a sutil desumanização que as práticas institucionais promovem em seus participantes. Trata-se de um retrato da burocratização das ações, da sua submissão à lógica dos cálculos e métodos, que perpassa todos os espaços na sociedade filmada por Wiseman. Seu cinema está longe de ser o que poderíamos chamar de *cinema de diversões*, cujo deleite do público é a finalidade. Ao contrário, muitos de seus filmes exigem do espectador uma profunda paciência, devido a sua longa duração e a grande quantidade de tempos mortos, nos quais aparentemente nada acontece, em comparação a um filme convencional, ou narrativo clássico. A temática dos filmes também não é propriamente algo da ordem do divertido, embora uma certa ironia e humor estejam presentes em todos os filmes analisados no presente trabalho.

Mas o que há, então, de “*for fun*” no cinema de Wiseman? O que a expressão utilizada por Wiseman nos indica é, na verdade, uma estreita ligação de seu cinema com outras tradições artísticas como o teatro, a literatura, a música e não um caráter despolitizado nos filmes. Essa ligação, que existe desde o início do gênero documental, é rediscutida a partir das formas documentais da década de 60, especialmente em países como EUA, França e Canadá.

Os chamados Cinemas Verdade² surgem a partir de uma geração de cineastas formados no pós-guerra e, de certa forma, marcados pela virada realista do cinema. Ao mesmo tempo em que a ficção procurava legitimar-se ao se aproximar de um certo caráter documental, o cinema documentário encontrava na ênfase do aspecto dramático dos filmes um novo regime de autoridade sobre o real. Wiseman começa a filmar em 1967, no momento em que esse movimento de convergência entre ficção e documentário se difunde em diferentes cinemas, após o momento de efervescência do *direto* entre os anos de 1958 e 1965.³

Essa ligação entre as formas documentais e ficcionais no cinema perde-se de vista em um cinema fundamentalmente sociológico, ou voltado para o que Bill Nichols chama de “discursos de sobriedade” (NICHOLS, 1997, p. 32), como no cinema documentário expositivo clássico. Tal estilo ainda é dominante nas produções em canais de TV como *Discovery Channel* e afins, embora tenha alcançado por ocasião da guerra o seu momento de maior evidência. Ele caracteriza-se por um tratamento instrumental das imagens, que aproxima o documentário dos discursos das ciências sociais e o afasta das tradições ficcionais.

“O cinema documental tem um certo parentesco com outros sistemas de não-ficção que em conjunto podemos chamar de discursos de sobriedade. Ciência, economia, política, assuntos exteriores, educação, religião, bem-estar social, têm como dado o seu poder instrumental: podem e devem alterar o próprio mundo, podem exercer ações e acarretar conseqüências. Seu discurso tem um ar de sobriedade porque raras vezes é receptivo a personagens, acontecimentos ou mundos inteiros fictícios” (op. cit.)

Esse modo documental se consolidou a ponto de tornar-se a própria definição de documentário e ainda hoje forma o conceito do público comum e de parte da crítica sobre o gênero. Para o público médio, é comum ainda ouvirmos a diferenciação entre *filme*, denominando o cinema ficcional nos moldes *hollywoodianos* e documentário, termo que se refere a uma vaga idéia de filmes que falam sobre a *realidade*. O documentário para tal público teria maior familiaridade com as formas jornalísticas e gozaria da mesma forma de autoridade. Contra esse modelo hegemônico no documentário e seu sentido político, o cinema recuperou, especialmente, a partir da década de 60 uma série de recursos reflexivos no documentário que pretendiam, entre outras coisas, expor os mecanismos e as articulações de

² Trata-se das formas documentais surgidas na década de 60 em países como França, Canadá e EUA, cuja controvérsia em torno da denominação veremos no capítulo 2.

³ Seguimos aqui a leitura de Marsolais, que entende as experiências do chamado verdade francês e do direto na mesma ordem de transformações das formas documentais na década de 60. (MARSOLAIS, 1997, p. 13).

poder que permitiam a emergência de uma autoridade documental frente à *realidade*. Tais recursos já tinham sido inaugurados na tradição documental, por exemplo, por Vertov, assim como uma geração de cineastas do que se convencionou chamar de vanguarda artística do cinema nos anos 20 e 30, que se propunham a explorar os mecanismos formais do cinema. A proposta reflexiva ressurgiu nos anos 60 assumindo outras significações no documentário pelas mãos de Jean Rouch (particularmente, no que diz respeito à tradição documental) além de cineastas como Godard e Marker, também fundamentais para se compreender esse momento.

A pergunta que se faz ao longo da presente dissertação é a seguinte: é possível haver um cinema documentário crítico e que não aposte na reflexividade como único recurso de desconstrução da autoridade documental? Entendemos que a chave para uma possível resposta está no cinema de Wiseman que, até os dias de hoje, realiza o mesmo modo de cinema, com poucas variações, um cinema ao mesmo tempo crítico e ilusionista. Wiseman se utiliza em seus filmes os mecanismos de montagem ilusionistas do cinema ficcional e da autoridade *revelatória* da imagem, construída pela tradição documental. O efeito visado em seus filmes não é puramente estético, mas também político (embora não haja uma ênfase do autor sob esse aspecto em suas depoimentos e entrevistas). O cinema de Wiseman é engajado, mas em um sentido diferente daquele proposto pelo chamado *cinema de autor* ou mesmo pelas formas de cinema militante na América Latina da década de 60. Seu engajamento não é com um *real concreto*, mas com as tramas ficcionais que elaboram, em última análise, esse *real*.

As instituições nos filmes de Wiseman não são estruturas de opressão na perspectiva de uma luta de classes, mas sim, tramas de relações de um poder que é sempre difuso, capilar e criativo, antes de ser repressor. Por isso a afinidade, em uma primeira análise, entre os filmes de Wiseman e o pensamento de Michel Foucault acerca do poder⁴. Como afirma o próprio Wiseman: “[...] em todo o meu cinema, cada cena testemunha o nascimento e a finalização de um processo e a instalação de uma relação de poder” (Wiseman, 1999, p. 51).

Apesar do caráter crítico de seus filmes, o cinema de Wiseman parece ter sido ignorado pelo contexto cinematográfico brasileiro por muitos anos, embora tenha influenciado decisivamente inúmeras cinematografias e cineastas em outros países. No Brasil, tanto a crítica, quando uma certa parcela de um público cinéfilo, a tradição documental que nos chega

⁴ O artigo de Jousse na *Cahiers* desenvolve essa relação entre o pensador francês e o cineasta norte-americano. (JOUSSE, 1999, pp. 54 – 56)

com a marca da crítica social está mais identificada com o eixo Rússia/França do que a tradição documental anglo-saxã, que ainda hoje é pouco estudada e referida no país.

Em plena década de 60, Frederick Wiseman se vale de toda uma tradição narrativa cinematográfica que vinha sendo combatida pelos cineastas influenciados pela teoria da desconstrução no cinema, especialmente os franceses. Ainda hoje, a crítica que recai sobre os filmes de Wiseman ou sobre a influência estilística do chamado cinema direto norte-americano nos documentários contemporâneos ressoa as discussões teóricas travadas em torno da reflexividade nos anos 60, especialmente no contexto cinematográfico francês.

Wiseman mantém, no entanto, insistentemente a mesma forma de filmagem e montagem presentes desde *Titicut*, seu primeiro filme. Seus filmes abordam uma instituição delimitada, sua câmera é implícita ou discreta, a montagem preserva uma ilusão espaço-temporal própria dos filmes de ficção e, principalmente, nenhum dos filmes de Wiseman estabelece um sentido fechado sobre a instituição e as relações estabelecidas no seu interior. Não há certezas anteriores à filmagem, as quais as imagens devem apenas corroborar. Há múltiplas leituras possíveis dos filmes de Wiseman, o que nos é indicado pelo fato de que, segundo Wiseman, a ampla maioria das instituições filmadas aprovaram os filmes após a sua exibição e o receberam positivamente. A montagem não nos conduz didática ou retoricamente por um caminho de interpretação fácil ou evidente. O impacto e a aparente crueza das imagens nos impõem como espectadores a necessidade de produções de sentidos para além de intenções supostamente autorais.

A entrevista que Wiseman concedeu a um programa televisivo no Brasil ilustra, em certo sentido, uma série de preconceitos que ainda residem em um público especializado em relação ao seu cinema⁵. Entre o grupo de entrevistadores, estavam presentes dois documentaristas, uma teórica do campo de cinema, críticos cinematográficos e jornalistas. As perguntas dos entrevistadores nos parecem mais esclarecedoras do que as respostas de Wiseman, já que o cineasta se preocupava em evitar qualquer forma de rotulagem de sua obra e não se aprofundava em questões “abstratas” sobre cinema. A entrevista é um documento sobre a recepção dos filmes de Wiseman no Brasil, uma recepção equivocada em muitos sentidos. Transcrevemos abaixo quatro questões que consideramos significativas e que

⁵ Trata-se do programa Roda Viva, da TV Cultura, exibido em abril de 2001, por ocasião da Retrospectiva Wiseman, no 6º Festival É Tudo Verdade.

demonstram a persistência de uma concepção de documentário enraizada no público mesmo especializado, incapaz de dar conta de cinemas pouco *enquadráveis* como os de Wiseman.

Paulo Markum: “O que é que o senhor tem contra as entrevistas, já que nenhum dos seus documentários utiliza esse recurso de investigação do pensar as pessoas? [...] eu imagino que em certas circunstâncias é complicado registrar partes da realidade sem o uso da entrevista. Tudo o que é relativo a coisas que aconteceram anteriormente as pessoas podem citar em uma entrevista, mas dificilmente vão mencionar naquelas situações de cotidiano que o senhor registra.”

Lúcia Nagib: “Nós temos uma tradição francesa de cineastas que se formam pela cinefilia, como na *Nouvelle Vague* Francesa [...] A sua tradição parece diferente, vinda de outras ciências: o direito... eu conectaria também as ciências políticas, a sociologia, a filosofia, a antropologia... uma observação do ser humano que foge ao alcance simplesmente do cinema. [...] Eu gostaria de saber a que tradição o senhor se liga e se há alguma coisa correta nessa minha observação?”

Lucas Bambosi: “eu vejo que essa intenção de invisibilidade da câmera, o efeito ‘mosca na parede’, é uma forma de captar, por exemplo a sinceridade da situação [...] Eu pergunto se não houve momentos em que essas relações entre a câmera e o objeto retratado não se tornaram tensas e se esse material, ele não pode ser aproveitado. Você nunca pensou no valor desse material para a obra, desse material que não vai constituir a ficção do documentário?”

Vladimir Carvalho: “Ao senhor nunca lhe ocorreu fazer o grande filme das instituições das instituições, ou seja, do próprio EUA nas suas relações com, por exemplo, a América Latina ou América do Sul?”

A primeira questão pressupõe que a entrevista é o recurso mais adequado para a investigação documental, na medida em que só a entrevista é capaz de dar conta de eventos passados e relatos subjetivos. É significativo o fato de que um jornalista faça esse tipo de pergunta, na medida em que a entrevista é um dos recursos mais empregados no jornalismo televisivo consolidado nos dias de hoje, embora não seja o uso massivo deste recurso uma garantia de profundidade nos meios jornalísticos. A entrevista pode simplesmente servir como uma forma de extrair do entrevistado respostas desejáveis para compor um quadro pré-estabelecido para a cena.

O documentário, como nos mostra o cinema de Wiseman, não se refere apenas a eventos passados. Wiseman nos mostra como o cinema documentário pode dar conta do tempo presente, algo que a entrevista, a voz em *off* e o relato para a câmera fazem com menos eficácia. Como num filme ficcional, os eventos filmados por Wiseman se re-atualizam para o espectador a cada exibição. Seus filmes podem assumir um valor histórico, ao longo do tempo,

na medida em que as práticas institucionais e as relações entre as pessoas filmadas mudam ao longo dos anos. Esse valor, no entanto, é secundário na obra. O impacto dos filmes de Wiseman se renova a cada exibição, como se a instituição filmada existisse no tempo presente durante a exibição do filme. Não é a história da instituição penitenciária de Bridgewater a matéria do filme *Titicut Follies*, como um documento para gerações futuras, e sim as relações e conflitos dramáticos em seu interior e o seu efeito de atemporalidade para o espectador do filme.

A segunda questão feita por Lúcia Nagib, percebe implicitamente o cinema documentário, especialmente o de Wiseman, como parente das tradições científicas, dos “discursos de sobriedade” sugeridos por Nichols, citados acima. Ela estabelece uma distinção entre duas tradições, uma “francesa”, representada pela *Nouvelle Vague*, ou seja, ligada à chamada *política dos autores*, e outra, “a sua”, a de Wiseman, encerrada em quadro de influências distante da primeira. Wiseman em sua resposta reivindica para seus filmes uma filiação com as tradições artísticas e não com os discursos da ciência e diz que o fato de ter sido advogado é supervalorizado pelos críticos de seus filmes e só tem influência em seu cinema na medida em que isso facilita a negociação de contratos de produção.

A pergunta de Nagib indica uma influência ainda marcante de um certo momento do pensamento francês acerca do cinema, ligado à revista *Cahiers du Cinéma*, e que ainda persiste como baliza para a reflexão das formas documentais contemporâneas. Tal perspectiva, muitas vezes, vê no cinema de Wiseman e no Cinema Direto em geral uma espécie de abdicação da autoria, de abandono do controle sobre os filmes, em favor de um ideal analógico, ou uma aposta na objetividade da imagem. Veremos ao longo da dissertação como essa perspectiva é insuficiente para se pensar os filmes aqui analisados. A câmera dos filmes do direto não é oculta como se poderia imaginar e sim implícita, presente na cena e co-participante. A discrição da câmera só é possível graças a uma outra espécie de controle sobre a filmagem, tão trabalhosa e efetiva quanto uma intervenção na forma de entrevistas. A montagem também em tais filmes é inevitavelmente intervencionista, e adquire características do cinema narrativo ficcional, justamente por se ver obrigada a contar sempre uma história no tempo presente. É contra a tradição das *ciências* no filme documentário que as formas documentais na década de 60 vão se voltar. Há uma saturação de didatismo e autoritarismo no

pós-guerra que, acionada pelas novas tecnologias de captação de imagem e som, inspira uma série de cineastas em diferentes países a buscar formas mais *livres* de filmar.

A terceira pergunta parte de um estereótipo do Cinema Direto, reforçado inclusive pelos próprios cineastas em seus depoimentos na década de 60, de que a câmera nos filmes não tem participação na cena filmada e ocupa o lugar de espectadora ideal. Essa é uma perspectiva empobrecedora dos filmes. Aquilo que promove o maior impacto sobre o espectador dos filmes do *direto* é justamente a questão que se coloca diante do filme de *como os eventos podem se passar de tal maneira diante de uma câmera*. A pergunta que o espectador se faz, diante da aparente naturalidade das cenas, diz respeito justamente à presença da câmera no evento filmado. Percebe-se que câmera não é exatamente oculta nas cenas. Ela se movimenta, se aproxima e se afasta das pessoas filmadas, hesita e treme, faz escolhas, perde-se em tempos mortos, procura o foco, enfim, a cada instante dos filmes a câmera é afetada pela experiência da própria filmagem. Ela não está de modo algum oculta, fixa em uma parede ideal, como uma câmera de segurança. Ela produz *montagem*, ela escolhe e se denuncia discretamente em um jogo de expectativas com o espectador. Afirma, por exemplo, Wiseman no programa Roda Viva: “Meus filmes, ou os filmes de qualquer um, são intensamente manipuladores. Não necessariamente no sentido pejorativo, mas no sentido de que cada aspecto do filme representa uma escolha”.

No documentário contemporâneo, acompanhamos um movimento que já vem se delineando desde a década de 80, especialmente nos EUA, dos chamados *filmes em primeira pessoa*, aqueles nos quais o relato pessoal do realizador conduz o filme, sempre em uma perspectiva pessoal e intimista. O exemplo clássico desses filmes é *Sherman's March* (1985), do norte-americano Ross McElwee que, a pretexto de fazer um documentário histórico no sul dos EUA, acaba por relatar com uma câmera portátil suas experiências amorosas e conflitos pessoais. No Brasil, filmes mais recentes como *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut e *33* (2002), de Kiko Goifman, entre outros, adotam estratégias parecidas com as de McElwee ao expor-se, fisicamente ou não, a todo instante diante da câmera e assumir a filmagem enquanto uma busca pessoal.

Os filmes mencionados não são opostos aos chamados filmes observacionais do *direto*, como se poderia inicialmente pensar. Tratam-se, ao contrário, do aprofundamento de uma perspectiva inaugurada pelo documentários da década de 60, na qual a câmera

cinematográfica assume o papel de testemunha dos eventos. As atenções fixadas na câmera em um momento seguinte voltaram-se para aquele que a opera. Ao operador exigiu-se uma participação explícita e uma presença na tela.

A pergunta feita por Lucas Bamobosi acerca da suposta invisibilidade do cineasta, revela como esta presença diante da câmera tornou-se um valor importante para a cinematografia brasileira atual, a ponto de ele compreender que as cenas nas quais as tensões entre cineasta e evento se dão, não estão na “ordem ficcional” do documentário e são, em certo sentido, *mais reais* que as outras imagens. Em suas palavras, trata-se de “um material que não vai construir a ficção do documentário”.

Se em décadas anteriores, os recursos auto-reflexivos no cinema possuíam uma função essencialmente crítica e procuravam revelar o caráter ficcional ou perspectivo das imagens documentais, esses recursos nos dias de hoje, como nos indica a pergunta de Bamobosi, parecem assumir uma nova função de autoridade, reificando um *real mais real* no filme, algo que foge às articulações de sentido cinematográficas e que acontece para além do filme.

O *real* filmado é sempre o *real em discurso*. A imagem documental é uma perspectiva sobre o mundo e os conflitos entre câmera e entrevistado mencionados por Bamobosi só existem enquadrados na ordem discursiva do filme, caso apareçam no seu interior. Do contrário, são a própria experiência da filmagem, cuja integralidade não pode se dar no filme. Neste sentido, *pensar para além* do filme, em todo que ocorre fora do alcance da câmera, é esquecer-se do filme em si. Isto não quer dizer que não haja diferenças entre a ficção e o documentário. Ao contrário, as diferenças ocorrem na forma como tais imagens são lidas e significadas em diferentes contextos históricos, políticos ou culturais. A imagem documental possui uma autoridade sobre o real, mas esta autoridade não é dada e sim construída ao longo de uma tradição. Vivemos hoje em um regime que aposta nas imagens íntimas e pessoais como reveladoras de relações mais autênticas, supostamente mais verdadeiras. O regime da impressão de espontaneidade consolidado pelas formas documentais na década de 60, expandiu-se de tal forma que acabou por convocar aquele que filma a expor-se nele também.

A perspectiva teórica que privilegia a reflexividade no contemporâneo, quando aplicada de maneira ligeira aos filmes de Wiseman, acaba por denunciar um suposto

mascamamento das relações de poder entre o documentarista e a realidade em seus filmes. Como se o ilusionismo de Wiseman e dos cineastas do *direto*, ou o seu suposto apagamento nos filmes, fosse uma falta ética. É como se o *feitiço* da impressão de espontaneidade tivesse se voltado anos mais tarde contra seus próprios criadores. Sob essa perspectiva crítica, o estilo identificado como observacional nas imagens do *direto* representaria uma ausência covarde daquele que filma. No entanto, o cinema de Wiseman, por exemplo, pode ser lido sob outra perspectiva, uma perspectiva na qual o cineasta tem menos importância do que o filme, na qual ele não é a figura heróica do denunciador, mas uma peça, um centro organizador ou um ponto de passagem no qual o filme se constitui. É necessária, então, uma outra concepção de autoria para se compreender seus filmes.

A última pergunta, feita por Vladimir Carvalho, que relacionamos a uma certa posição militante em um momento fundamental do cinema documentário no Brasil, indica como os modelos “sociológicos” (BERNARDET, 2003, pp. 15-57) ainda têm importância para a construção daquilo que se entende como documentário no Brasil. A pergunta parte de uma perspectiva ao mesmo tempo regionalista e generalizante e supõe que as relações de poder e dominação no documentário sejam explicitadas por grandes relações, econômicas, políticas ou sociais. Ela vincula o registro de eventos particulares a uma concepção universal dos conflitos humanos, onde eles assumiriam a função de produção de tipos. A resposta de Wiseman é que em seu trabalho, tais relações “abstratas” surgem apenas através de “alusão”, assim como em qualquer outra forma de arte. Tais relações de poder não poderiam anteceder os eventos filmados e dar-lhes uma forma e sim, os últimos, poderiam sugerir tais relações. É das práticas e dos conflitos filmados que o sentido sempre aberto dos filmes de Wiseman se oferece ao espectador. Essa é uma perspectiva que não atende a uma certa perspectiva militante que, embora tenha perdido grande parte de sua influência no chamado cinema ficcional brasileiro, mantém, ainda no imaginário do público de documentários uma força importante. Ainda se espera do documentário um posicionamento político explícito, embora esse cenário esteja em plena mudança com a emergência de novas formas documentais no cinema brasileiro.⁶

⁶ Cabe aqui citar dois exemplos importantes de filmes que começam a romper com o modelo sociológico no documentário. Trata-se dos filmes de Jorge Furtado, *Ilha das Flores* (1989) e *Essa não é a sua vida* (1991). Ambos jogam com as expectativas do público em relação ao didatismo, engajamento e autoridade do

Para compreendermos melhor as questões implícitas nas perguntas que foram feitas ao cineasta (e as vagas respostas) propomos um mapeamento do processo de consolidação do que chamamos de *modelo canônico* do documentário ao longo dos anos e que ainda persiste de forma eficaz nos dias de hoje. Tal modelo é abalado nos anos 60, com as novas formas documentais surgidas na época e das quais Frederick Wiseman é importante agente. As conseqüências deste abalo se fazem presentes na transmutação de um regime de autoridade baseado na retórica e no discurso da cientificidade para um regime pautado na impressão de espontaneidade e na dramaticidade intrínseca ao *real*.

documentário e desconstroem essas expectativas sem deixar de engajar-se, no entanto, na crítica da chamada *realidade social brasileira*.

PRIMEIRA PARTE – PERCURSO HISTÓRICO DO DOCUMENTÁRIO

CAPÍTULO 1. A GUERRA E A CONSOLIDAÇÃO DO MODELO CANÔNICO DO DOCUMENTÁRIO

1.1. CINEMA, HOMENS E GUERRA

Robert Drew, um dos principais cineastas do chamado cinema direto norte-americano, faz em seu recente documentário *From two men and a war* (2004) uma espécie de autobiografia, reconstituindo sua experiência como aviador na segunda guerra mundial. Drew utiliza-se de uma série de recursos de estilo anteriormente inaceitáveis para os padrões de um cinema direto dogmático na década de 60, baseado, sobretudo, na busca pela não-intervenção explícita do realizador sobre os eventos filmados. O cineasta abandona neste filme os estilos e técnicas de filmagem defendidas por ele próprio na década de 60, junto com os outros realizadores da produtora *Drew Associates*. Em *From two men and a war*, vemos o uso da narração *off* em primeira pessoa, de imagens ficcionais reconstituindo eventos, além de efeitos digitais de distorção na imagem. Os “dois homens” referidos no título do documentário são: Drew, na época aviador do exército, e um jornalista de guerra norte-americano que assume no filme um status de herói.

O filme auto-biográfico de Drew é um sintoma das transformações no domínio do documentário que, principalmente a partir da década de 80, enfatiza as marcas de subjetividade no filme. Os recursos empregados pelo cineasta estão próximos do que se tornou hoje um padrão de documentários televisivos veiculados em canais como *HBO*, *Discovery Channel*, entre outros. Trata-se de uma mescla de estilos e técnicas de filmagem: entrevistas, narração e reconstituição dramática. Tais efeitos empregados por Drew nos indicam uma certa liberdade do realizador necessária para o relato de uma história pessoal.

Na década de 60, Drew e outros cineastas ligados ao que se convencionou chamar de Cinema Direto, pregavam um suposto apagamento do cineasta e seus traços no filme. Essa posição quase dogmática limitaria o filme quanto à possibilidade de narrar relatos pessoais ou histórias passadas, cujo roteiro é a memória do documentarista. O caráter imediatista e a vinculação com temas do presente são características importantes do *direto*, na medida em que ele surgiu, em grande parte, da urgência jornalística de estabelecer um diálogo instantâneo com os espectadores. Algo diferente do tratamento que poderíamos chamar de *subjetivo* no filme recente de Drew.

Em *From two man and war*, Drew reconstitui as suas incursões em bombardeios aéreos se utilizando de imagens documentais registradas por uma câmera acoplada aos aviões de batalha. As imagens que originalmente serviram para fins estratégicos na guerra e das quais a duração e a fidelidade do registro deste *material bruto* ao campo de batalha é a característica mais relevante, no filme são re-editadas de forma ágil, o que nos dá a impressão de estarmos em um filme de ação.

Mesmo *ficcionalizadas* pela edição, as imagens captadas pelo *olho mecânico* acoplado ao avião são a realização de um ideal cientificista que acompanha o cinema desde o seu surgimento, principalmente no domínio do documentário: trata-se da crença da imagem cinematográfica como um espelho do real. Apesar das novas formas de montagem empregadas por Drew, essas imagens documentais ainda carregam uma autoridade na qual o relato subjetivo se baseia e se organiza⁷. Ao lado deste ideal está a guerra, como um campo privilegiado de experimentações para as chamadas tecnologias da visão. Na guerra tecnológica inaugurada no século XX, o que estaria em jogo é uma “logística da percepção” (VIRILIO, 2005, p. 20), na qual o “mirar” é mais importante do que o “atirar”. Essa ambigüidade em torno das “imagens-mecânicas”, supostamente objetivas, e o seu emprego ficcional ou interpretativo através do sentido da montagem é um aspecto presente nos filmes documentais em geral e, especialmente, no *direto* norte-americano.

⁷ As imagens captadas no campo de batalha ainda hoje possuem uma autoridade e valor testemunhal que as diferencia do filme de ficção. O exemplo mais recente é o filme *Flags of our fathers* (2006), de Clint Eastwood, que procura registrar com um realismo extremo a batalha de Iwo Jima. Ao final do filme, vemos uma seqüência de fotografias tiradas no *front*, cujo impacto é maior do que qualquer outra cena *realista* do filme. Há uma separação ainda clara no cinema entre o estatuo ficcional e documental, sendo o último empregado, cada vez mais, como recurso de autoridade. É como se filme mostrasse ao final que tudo o que foi contado é *verdadeiro*, de fato aconteceu e as imagens são o testemunho.

No Brasil, Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e imagens do povo* caracteriza os documentários brasileiros da década de 50 e 60 sob a noção de “modelo sociológico” no documentário. Tratam-se de documentários baseados na narração em *off* que veiculam um “saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” (BERNARDET, p. 17, 2003). Tal modelo corresponde, em certo sentido, ao que chamamos de documentário hegemônico ou clássico, que se consolidou na guerra.

É possível fazermos atualmente uma leitura do *direto* que identifique um caráter cientificista ou sociológico, na medida em que os cineastas se propunham a fazer um cinema puramente observacional, sem uma intervenção explícita do realizador. Tal perspectiva levaria em consideração apenas um desejo *documentarizante* implícito nas imagens supostamente observacionais, como se a ambição dos cineastas do *direto* fosse apenas a de espelhar o real tal qual no filme. Trata-se de uma perspectiva parcial, na medida em que não leva em conta o diálogo que esta forma de cinema, assim como outras nos anos 50 e 60, estabelecia com a guerra e com o modelo que se tornou hegemônico no documentário. A perspectiva que percebe o filme documentário como um mero aparato de vigilância desconsidera a elaboração dramática na qual os filmes de baseiam o papel da montagem nos filmes e de como eles diferem do modelo hegemônico consolidado na guerra.

Em relação ao documentário de guerra, o *direto* representa uma virada nas expectativas de propaganda e um rompimento com um modelo institucional do documentário como um discurso de verdade sobre o mundo. Tal virada se dá através do emprego das técnicas observacionais que, de alguma forma, garantem uma abertura de sentidos aos filmes, sem a intervenção autoritária ou autoral do realizador, embora o mesmo não esteja oculto, como se pode imaginar à primeira vista. Além das referidas técnicas de filmagem, a montagem nos filmes do *direto* segue muitas vezes um cânone modelo ficcional, o que afasta os filmes de uma visão do documentário como peça retórica comprometida com um ideal comprobatório das ciências. Os filmes pretendem estabelecer uma relação de ordem emocional com o público e não racional ou persuasivo no sentido do documentário clássico.

Apesar de certos discursos de objetividade de seus realizadores, muitos ligados ao jornalismo, é preciso perceber o *direto* no momento de sua emergência como um movimento que revolucionou as formas documentais, aproximando-as das construções ficcionais, como veremos adiante. Com Frederick Wiseman, as mudanças operadas são ainda mais profundas,

na medida em que o cineasta assume abertamente o papel da montagem na construção de um sentido sobre o material filmado e não aposta numa crença do filme como espelho do real.

O ideal de objetividade no filme acompanha, de certa forma, a história do cinema documentário. Os estilos e técnicas de filmagem dialogam, inevitavelmente, com o mito cientificista no cinema, com a idéia de que é possível alcançar o *coração da realidade* através do filme. O encontro entre as expectativas bélicas de propaganda e o emprego simultâneo das tecnologias de visão para a guerra deu enorme impulso a esta forma de cinema. O *direto* norte-americano, apoiou-se no efeito de real das imagens observacionais e representou, também, uma *virada* nas expectativas de propaganda promovida pela guerra, assim como uma série de *novos cinemas* no pós-guerra. O recente filme de Drew nos aponta para as tensões, ainda presentes, entre a imagem documental instrumentalizada e a sua re-significação no filme. A partir do *direto*, podemos falar em um novo regime de autoridade na imagem documental, não mais baseado em uma construção argumentativa como a da ciência, mas sim pelos *traços* de espontaneidade na tela, pela presença-testemunha do câmara na cena filmada que torna-se também o olho do espectador.⁸

Pretendemos, neste primeiro capítulo, realizar um mapeamento histórico das relações entre o cinema documentário e a guerra, procurando nos afastar de um julgamento monolítico acerca do cinema *direto* que o percebe apenas como expressão de um jornalismo inocente, apoiado sobre uma visão objetiva da realidade, a ponto do teórico britânico Brian Winston falar em uma “maldição do jornalístico” no documentário a partir do *direto* (WINSTON, 2005, p. 9). Tal maldição se caracterizaria, segundo o autor, por uma ênfase na objetividade do documentário amplificada pelo cinema *direto* e presente ainda no contemporâneo.

1.2. PROPAGANDA, CINE-JORNALISMO E TECNOLOGIAS DA VISÃO

A partir das décadas de 40 e 50, o cinema documentário sofreu profundas transformações a partir da segunda guerra mundial e às demandas tanto técnicas quanto discursivas que ela apresentou. Uma série de cineastas que, anteriormente, estavam engajados na construção de um campo cinematográfico mais rico ou diversificado do que o chamado

8

cinema ficcional nos moldes hollywoodianos, se viram diante das necessidades de propaganda que os órgãos financiadores de cada país exigiam. O cinema documentário, desde Flaherty ou Vertov, sempre esteve direta ou indiretamente ligado a demandas estatais ou institucionais que, ao mesmo tempo em que viabilizavam os filmes, tanto financeiramente, quanto ao lhes conferir uma certa autoridade, constrangiam também, de alguma maneira, a sua forma. Se não estatais, os interesses eram, antes de mais nada, comerciais. A empresa Xerox chegou a patrocinar um dos filmes de Drew⁹, assim como o filme *Nanook, o esquimó* (1922) de Flaherty, por exemplo, foi financiado por uma empresa chamada *Revillon Frères*, ligada ao comércio de peles.

Com a segunda guerra mundial, as instituições, agora voltadas para a guerra, passam a compreender melhor e a fomentar em grande escala o poder de propaganda do cinema e, em especial, do filme documentário e a sua suposta autoridade privilegiada sobre o real. Eric Barnouw nomeia o estilo de cinema documentário nesta época como o do “toque da clarineta” (BARNOUW, 1996, p. 125), na medida em que os filmes se prestavam a anunciar a guerra e a estimular o espírito belicoso dos espectadores. Ele afirma, ainda: “A tarefa do autor de filmes era, em relação aos seus compatriotas, acender o sangue e as paixões nacionalistas e incitar a sua determinação até o mais alto nível; quanto ao inimigo, dar-lhe calafrios e paralisar-lhe a vontade de resistir”.

Na Alemanha, além do exemplo mais evidente de Leni Riefenstahl e seu *Triunfo da Vontade* (1934), até mesmo Walter Ruttmann, diretor do poético *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927), se converte ao nazismo, produzindo películas em favor da causa, como o curta-metragem *Tanques alemães* (1940). Na Inglaterra, a equipe formada por John Grierson, cineasta que articulou as bases institucionais do documentário na *General Post Office Film Unit* e que antes se engajava em ideais educativos e humanistas, se dedicou, afinal, aos filmes de guerra e mudou seu nome para *Crown Film Unit*. Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro ligado às vanguardas artísticas européias e ao grupo de Grierson, chegou a realizar em 1943, ainda, o filme *Três canções de resistência*, para ser lançado por pára-quedas aos membros da resistência nos territórios ocupados.

⁹ Trata-se do filme *Sinal de Tempestade* (1966).

Nos Estados Unidos, os cineastas Frank Capra e John Huston, por exemplo, também foram chamados para realizar documentários de guerra. O primeiro realizou, entre outras, a série *Why we fight* (1942 a 1945), que consistiu em sete filmes destinados à exibição para os recrutas em treinamento militar e cujo objetivo era o convencimento da necessidade da guerra contra os nazistas e do apoio aos aliados. Já Huston, realizou três filmes, entre eles, destacam-se *San Pietro* (1944), sobre uma batalha na guerra na Itália e *Let There Be Fight* (1945), sobre a reabilitação de veteranos de guerra com problemas psicológicos em um hospital do exército. Ao contrário dos filmes de Capra que são, até hoje, modelares no sentido da propaganda, os documentários de Huston foram considerados pacifistas pelo exército e sua exibição foi proibida naquele momento porque não atendia aos interesses da guerra¹⁰. Os filmes de ambos os cineastas, no entanto, apresentam as características que vão dominar o estilo dos documentários a partir da segunda guerra: a presença da narração em *off*, a submissão das imagens à lógica argumentativa conduzida pelo narrador, o uso de recursos gráficos como mapas e desenhos, além de depoimentos que reforçam e dão autoridade à argumentação.

O cinema *para a guerra* realizado por estes cineastas célebres está mais próximo do estilo jornalístico e dos recursos de autoridade nos quais ele se apóia do que nas tradições ligadas ao entretenimento presentes em realizadores como Huston e Capra, por exemplo. É a partir do chamado cine-jornalismo que ocorreram transformações nos métodos de filmagem e nas concepções estéticas do documentário. A série jornalística *The March of Time*, de (1931 a 1955), produzida nos EUA pelo grupo *Time*, exerceu neste período um papel fundamental na veiculação dos valores e ideais oficiais norte-americanos, principalmente por ocasião da guerra, influenciando de forma decisiva no estilo dos filmes documentais da época. Embora empregasse recursos ficcionais como o uso de atores e a reconstituição de cenas, tais recursos atendiam a uma lógica retórica do filme, ou seja, eles serviam a um argumento maior, cujo filme deveria apresentar ou provar.

Paralelamente à propaganda oficial norte-americana, vinha se desenvolvendo nos Estados Unidos uma outra tradição documental que, embora compartilhe o modelo expositivo que se tornou padrão neste período, volta-o para outras finalidades. Na década de 30 são

¹⁰ Na primeira versão de *San Pietro*, por exemplo, Huston entrevistava os jovens soldados antes de batalha e unia ao final do filme o áudio dos depoimentos com *closes* dos corpos dos próprios soldados. Tais cenas foram cortadas pelo próprio autor porque poderiam ter uma recepção ruim pelas famílias norte-americanas. Ver em: HUSTON, John. **Um livro aberto**. Porto Alegre: L&PM ed., 1980. pp. 125-148.

consolidadas as chamadas ligas de cinema e fotografia em todo o país, formadas por cineastas e fotógrafos marxistas. A mais célebre, em Nova Iorque, chamava-se *Workers' Film and Photo League*, que deu origem mais tarde ao grupo *Frontier Films*, em 1937, do qual fizeram parte diretamente ou de forma associada cineastas e artistas como Leo Hurwitz, Ralph Steiner, Irving Lerner, Elia Kazan, Joris Ivens, Ernst Hemingway, Jay Leyda, Cartier-Bresson, entre outros¹¹.

Uma série de filmes foram feitos pela *Frontier* em contraponto aos da série *March of Time* acerca do avanço nazista na Europa. O tema da guerra civil espanhola é central neste momento e o mais célebre filme realizado com o suporte do grupo chama-se *Terra Espanhola (1937)*, dirigido pelo cineasta holandês Joris Ivens e cuja narração é escrita e apresentada por Ernst Hemingway. Embora apresente o que chamamos aqui de modelo clássico ou canônico do documentário, o filme de Ivens apresenta algumas variações importantes. A principal delas diz respeito à narração de Hemingway, que não possui o tom grave e confiante dos filmes da série *March*. O escritor assume a posição de um observador, de alguém que comenta as imagens. “Hemingway fala sobre as imagens que vemos como se estivéssemos sentados juntos assistindo filmes caseiros”, comenta Ellis (ELLIS, 1989, p. 92). O filme de Ivens, assim como vários outros filmes feitos à margem do circuito oficial, demonstra o quanto os modelos de propaganda do documentário possuem em seu próprio interior as linhas de fuga que permitem, de alguma forma, rompe-lo. Mesmo assim, podemos afirmar que o filme de Ivens pertence ao mesmo regime de imagem que os filmes de guerra *oficiais*, em uma época de inevitável politização do cinema e de conseqüente valorização dos seus recursos retóricos.

A *Frontier Films* é contemporânea nos EUA do movimento documentarista inglês capitaneado pelo diretor John Grierson na *General Post Office Film Unit*, uma unidade de cinema ligada aos correios, que assumiu centralidade na história do cinema documentário. É com Grierson que o documentário tem as suas bases institucionais e discursivas consolidadas na passagem dos anos 20 para 30. A proposta de Grierson que tornou-se modelar para o documentário está explicitada, por exemplo, no texto *Postulados del documental*¹². O cineasta defendia a composição de experimentação artística e finalidade social no documentário.

¹¹ Ver em ELLIS, J. *The documentary Idea. A Critical history of english-language documentary film and video.* 1989, p. 92

¹² (GRIERSON in: ROMAGUERA, Joaquim e HOMERO, Alsina (orgs.) *Textos y Manifiestos.* Madrid: Ed. Catedra, 1998, pp 139-147)

Tratava-se de uma proposta ambígua, na medida em que os filmes do grupo de Grierson eram financiados pelo estado britânico e seus interesses comerciais. Ele via o documentário, antes de mais nada, como propaganda, mas uma propaganda aberta à poesia, à exploração formal e, ao mesmo tempo, submetida a ideais educativos e humanistas.

Grierson procurava se distanciar de três modelos que, segundo o autor, seriam inaugurais no documentário. 1) as cine-reportagens ou *atualidades* que surgem no início do cinema e que abordariam de forma sempre descritiva e superficial a realidade, além de estarem vinculadas a interesses comerciais imediatistas; 2) o cinema de Flaherty, que mesmo sendo para Grierson o primeiro a realizar o que se pode chamar de *documentário*, estaria atado a uma concepção “romântica” da realidade; 3) Walter Ruttmann e o seu filme *Berlin, sinfonia de uma cidade*, que empregava a poesia, o registro sensível dos pequenos episódios cotidianos e exploração formal da imagem, desvinculados de uma finalidade política. Aos modelos jornalístico, romântico ou *puramente* poético, Grierson adicionaria a noção de finalidade social. Em resumo: o documentário no sentido *griersoniano* é o filme que informa, explora as possibilidades formais e poéticas do cinema, mas que se submete a um sentido maior de propaganda.

Tal modelo encontra-se inevitavelmente no imaginário tanto do público quanto dos realizadores no contemporâneo. Apesar de todas as transformações ocorridas no domínio da tradição documental, não podemos afirmar que essa ambigüidade, de certa forma fundadora do gênero, tenha sido superada (ou mesmo que ela *deva* ser superada). O desejo de compor experimentação formal com finalidade social é a herança deixada por Grierson que acompanha o cinema documentário até os dias de hoje. O público espera ainda que o documentário informe, propague uma idéia (ao contrário da ficção), mas o diferencia do jornalismo nos moldes televisivos por recursos estilísticos supostamente *criativos* e a presença de uma dramaticidade mais elaborada.

O exemplo maior da proposta de Grierson e de toda a tradição britânica a ela vinculada é o filme *Drifters* (1929), único documentário dirigido de fato por Grierson¹³. Em *Drifters*, cuja tradução seria algo como aqueles que seguem à deriva ou ao sabor do vento, Grierson registra o trabalho de pescadores no norte da Inglaterra. O filme conjuga uma montagem

¹³ Seu papel na GPO Film Unit foi muito mais o de um produtor e formulador de idéias do que a de um diretor de filmes.

sofisticada, inspirada nos filmes russos da época, com um sentido didático de revelar o cotidiano do trabalhador inglês e o funcionamento das engrenagens econômicas da pesca no norte do país. Vemos em *Drifters* desde a preparação das redes até o peixe sendo vendido e distribuído no cais. O tema recorrente nas imagens é a relação do trabalhador com os seus instrumentos de trabalho, sempre em uma perspectiva hierárquica, na qual o trabalhador aparece na posição superior, como aquele que manipula, comanda e conseqüentemente domina seus instrumentos. Tal perspectiva se distancia, por exemplo, da de Vertov no filme *O Homem da Câmera*, realizado no mesmo ano que *Drifters*, em 29. No filme de Vertov, as máquinas funcionam sozinhas, sem a necessidade de intervenção humana. Até as cadeiras do cinema, na cena clássica de abertura do filme se movem, como se os objetos adquirissem autonomia frente aos humanos. É neste sentido que se revela a visão humanista de Grierson no cinema, o que acaba por distanciá-lo de parte das vanguardas cinematográficas da época, inspiradas, sobretudo, no futurismo e que apostavam no ideal da máquina superior ao homem.

Como pano de fundo em *Drifters*, está uma concepção do filme como capaz de ampliar os horizontes de percepção dos públicos médios na Inglaterra. O filme documentário teria a missão humanista de revelar realidades distantes ou pouco conhecidas por estas platéias. O sentido de *revelação* é fundamental para compreendermos a noção de propaganda em Grierson, uma noção que difere das intenções puramente comerciais, instrumentais ou imediatas.

Embora Grierson tenha insistido no documentário como o *tratamento criativo da realidade*, buscando justamente diferenciá-lo das imagens jornalísticas, os filmes tanto artísticos, quanto jornalísticos seguiram caminhos paralelos e se confundiram em muitos momentos. O cinema documentário baseado em uma proposta estética supostamente *elevada*, que procurava articular experimentação formal com ideais sociais e educativos, opondo-se aos modelos do cinema ficcional narrativo, passa, com a guerra, a confundir-se com os cine-jornais, cujas ambições *artísticas* estavam em um plano inferior frente às urgências de uma máquina de propaganda.

A noção do filme como propaganda prevalece em seu sentido mais imediato e é justamente a suposta autoridade sobre o real auto-proclamada pelos realizadores documentais e pactuada com o público, o fator de maior interesse na propagação de idéias. Neste momento, se consolidou uma série de sub-gêneros documentais cujo objetivo, afinal, era o

convencimento do espectador: os filmes didáticos, científicos, ou promocionais, filmes montados sob uma ordem retórica, nos quais as imagens assumem a função probatória e se submetem à narração, buscando evitar, justamente, qualquer ambigüidade. O uso do som no cinema é fundamental para a constituição de um modelo de autoridade documental. Tal modelo “expositivo” é definido por Nichols da seguinte forma:

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham um papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. [...] presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. (NICHOLS, 2005, p. 144)

A autoridade da imagem documental sobre o real tornava o gênero bastante útil à causa bélica. Obviamente, neste mesmo período, os filmes de ficção, assim como os diversos ramos da chamada indústria cultural, estiveram a serviço dos interesses bélicos, cada um a seu modo. O documentário *para a guerra* tinha um caráter especial, justamente por essa forma de autoridade *revelatória* construída e cultivada ao longo dos anos, que nos remete às origens da câmera cinematográfica como um aparato científico. A veracidade atribuída a uma imagem documental tornou-se um instrumento de guerra. O cinema, assim como as demais invenções tecnológicas de sua época – como o avião, o trem, o telégrafo – parecia ter encontrado com a guerra um sentido final. A história do cinema documentário se daria, no entanto, através da tensão entre os interesses utilitaristas e as linhas de fuga criadas pelo emprego criativo de novas formas e estilos de filmagem.



Figuras 1 e 2 – Imagens dos filmes *Drifters*, de John Grierson, 1929 e, à esquerda, *Terra Espanhola*, de Joris Ivens, 1937.

1.3. DO OLHAR AO DISPARAR: NOVAS FORMAS DE PERCEPÇÃO COM A GUERRA

A guerra deixa como herança algumas inovações técnicas que permitiam aos documentaristas estabelecer uma nova abordagem da realidade, uma abordagem que se pretendia, paradoxalmente, não-utilitarista. O cinema, naquele momento, parecia mais próximo dos desejos de Lumière em captar imagens *sur le vif* pela câmera. As necessidades de câmeras mais leves e os esforços contínuos em busca do som sincrônico tiveram na guerra um grande impulso. Para os noticiários de guerra, a aparelhagem cinematográfica deveria ser mais leve (câmera, microfones), os filmes mais sensíveis a fim de dispensar a iluminação artificial e os tripés tornam-se dispensáveis pois dificultavam a mobilidade dos operadores. Essa forma de filmar derivava, então, em tomadas mais acidentais, ou mais afetadas pelas adversidades das locações.

O público também passa a assistir com maior frequência estas novas imagens e a compreendê-las no contexto dos noticiários, estabelecendo, então, uma diferenciação delas em relação às imagens *corretas* do cinema de estúdio. Gradativamente, a película em 16mm, que já havia sido padronizada desde 1923, passa a ser amplamente empregada. Esse formato será também decisivo para a criação de todo um circuito alternativo de exibição dos filmes, circuito esse caro tanto ao documentário engajado de esquerda, quanto aos filmes institucionais ou educativos, como as escolas, os sindicatos, os cineclubes e outras associações. Estas inovações tecnológicas abrem caminho para o surgimento de uma série de cinemas novos no mundo inteiro, que expressavam, tanto no campo documental quanto no ficcional, a realização de desejos cinematográficos existentes desde Lumière. Se o cinema munuiu e transformou a guerra através de uma série de aparatos de visão, também a guerra foi responsável pelo desenvolvimento de tecnologias que permitiram perspectivas desviantes do modelo institucional, construídas paralelamente e, até mesmo, no interior das expectativas bélicas.

Sílvia Da-rin ressalta a importância do cine-jornalismo e, posteriormente, do telejornalismo para a desenvolvimento e o emprego massivo das novas técnicas de filmagem, especialmente quanto ao uso do som direto. Segundo o autor, os jornalistas, devido às próprias condições de produção, possuíam uma urgência em resolver questões técnicas que dessem conta dos seus objetos de filmagem, ou seja, “dotar de voz as personalidades que focalizava” (DA-RIN, 2004, p. 102.). Além disso, Da-Rin aponta um certo preconceito de ordem estética e

ideológica presente nos documentaristas do chamado cinema de arte. Entre eles, o autor menciona Grierson e o seu grupo na *GPO Film Unit*, que viam o uso do som direto como um recurso “não artístico” (op. cit.), o que se revelava, por exemplo, na leitura pouco favorável que Edgar Anstey fez do seu filme *Housing Problems* (1936), um dos primeiros a utilizar entrevistas no documentário. O diretor o qualificou como *newsreel* e não arte, devido ao uso pouco expressivo do som. A gravação de meras entrevistas, o que mais tarde se tornou um recurso dominante no documentário, foi considerada pouco artística ou simplesmente um registro documental.

Muito além de um simples preconceito, o que o exemplo de *Housing Problems* empregado por Da-Rin nos sugere é uma mudança na concepção da arte cinematográfica através do desenvolvimento do som direto e de outras técnicas *mais realistas* no cinema. Tal mudança se dá, paradoxalmente, a partir do emprego de novas tecnologias impulsionadas pela guerra. Não se trata de afirmar um determinismo tecnológico no campo do documentário, no qual as inovações técnicas conduziriam inevitavelmente às formas do seu emprego. Por outro lado, a recusa de Edgard Anstey em compreender *Housing Problems* como arte nos indica que a noção de um “mito do cinema total” (BAZIN, 1985, P. 27) , no qual técnica estaria a serviço de uma *idéia* cinematográfica de um “realismo integral”, tal como pensava Bazin, também não pode ser aceita por completo. Bazin procurava, no ensaio *O mito do cinema total* questionar os pressupostos marxistas de Sadoul em sua *História do cinema mundial*, por sua ênfase maior nas inovações técnicas e econômicas do que no desejos que impulsionavam a imaginação dos inventores. Afirma Bazin:

O mito guia da invenção do cinema é (...) o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dota-lo de tais atributos, embora fossem o que desejassem. (BAZIN, 1985, p. 30)

A mudança na perspectiva do cinema como arte resulta, não apenas dos recursos técnicos disponíveis, como também de um contexto histórico e político. Durante a guerra e o pós-guerra, o realismo cinematográfico, potencializado pelo som sincrônico, respondia aos desejos de representação do mundo, mas esses desejos não estão inscritos em uma história teleológica do cinema. As mudanças no domínio da percepção com o advento da modernidade

estão na base deste realismo cinematográfico do qual Bazin se refere. E a guerra tecnológica do século XX foi uma experiência decisiva para essas transformações.

O modelo clássico expositivo do documentário, assim como os modos de cinema que se constituíram no pós-guerra, seriam a expressão de etapas em um regime maior de autoridade no filme que habita a imaginação de cineastas e seu público desde a invenção do cinematógrafo no final do século XIX. Há uma corrida tecnológica para cumprir os desejos de representação cada vez mais *realistas* no cinema, mas esta corrida não é linear. Cada nova invenção, ao mesmo tempo em que reafirma tais desejos, provoca as suas rupturas, os coloca em contradições e acaba por traí-los, de certa forma.

A respeito desta relação íntima entre realismo, guerra e os aparatos cinematográficos é necessário recorrer ao livro *Guerra e Cinema*, de Paul Virilio. Neste livro, Virilio procura estabelecer um paralelismo entre o desenvolvimento das tecnologias da visão e a guerra, entre a indústria do espetáculo visual e do espetáculo bélico. Para o autor, a guerra tecnológica do século XX é, acima de tudo, uma disputa no campo da percepção, onde o que está em jogo é uma corrida pela visibilidade, na qual o “olhar superará o disparar” (VIRILIO, 2005, p. 17). Ao lado de toda máquina de guerra (agora transformada em “máquina de visão”), acompanham uma série de aparatos óticos como câmeras, holofotes ou lentes, que não apenas produzem um registro preciso dos campos de batalha, como também alteram as formas de percepção deste espaço. Para Virilio, a guerra moderna seria um experiência, sobretudo, estética: “Não existe guerra, portanto, sem representação” (VIRILIO, 2004, p. 24).

O cinema documentário assume um papel fundamental diante da experiência da guerra. Nos interessa pensar a expressão sugerida por Virílio de um “transcinema”, ou seja, de um caráter cinematográfico que perpassa outros campos sociais, assim como o de uma “transpolítica” e na indiferenciação, evidente através da guerra, entre essas duas noções. Devemos pensar o desejo de realidade documental e toda a corrida tecnológica em torno dele, inserido em um processo fundamentalmente político de transformação das formas de percepção. Virilio fala em “serviço militar das imagens”: “o poder real passa agora a dividir-se entre a logística das armas e a logística das imagens e dos sons, entre os gabinetes de guerra e os escritórios de propaganda” (VIRILIO, 2005, p. 136).

Essas novas tecnologias devem ser compreendidas no âmbito do que Virilio chama de nova “logística das imagens e dos sons”, onde o que está em jogo é uma transformação da

própria percepção e, em consequência, do próprio conceito de uma arte cinematográfica. A busca pelo som sincrônico no cinema, pelas câmeras leves e pelos filmes mais sensíveis segue os mesmos passos dos aparelhos óticos de precisão para guerra, dos holofotes, dos radares, etc. O regime de visualidade que emerge a partir da guerra moderna promoveria o que Virilio chama de “geometrização do olhar”.

No campo da arte e especificamente do cinema, tal regime significa uma prevalência do aparato técnico sobre o olhar humano, ou a sua substituição. Um bom exemplo apresentado por Virilio diz respeito ao ato de mirar, próprio da guerra. Antes, ele estava submetido à chamada “*linha de fé*”, “um eixo imaginário, uma linha ideal” traçada pelo olhar do atirador (VIRILIO, 2005, p. 17). O termo *fé*, como afirma Virilio, é abandonado da linguagem corrente com o advento das novas tecnologias de guerra, como se a linha de mira passasse a ser determinada não mais pelo olhar subjetivo do atirador, por uma crença, e sim pela objetividade do aparelho.

“Parece revelador o fato de a linguagem corrente ter abandonado o termo ‘fé’, a ponto de a linha ideal parecer totalmente objetiva, a perda semântica levando *de facto* ao esquecimento dessa parte de subjetividade interpretativa sempre presente no ato de olhar.” (VIRILIO, 2005, p. 18)

O novo regime da percepção discutido por Virilio está afinado com a concepção do cineasta soviético Dziga Vertov e do seu *Cine-Olho*. Inspirado nas concepções de arte futuristas, Vertov exalta a superioridade do olhar mecânico da câmera cinematográfica sobre o olho humano. Ao cinema caberia a “decifração comunista da verdade” (VERTOV, 1983, p. 262), somente acessível através do aparelho. Afirma, por exemplo, Vertov:

“Por ‘Cine-Olho, entenda-se ‘o que o olho não vê’
como o microscópio e o telescópio do tempo
como o negativo do tempo
como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias” (VERTOV, 1983, p. 261)

Esta noção de que a câmera é capaz de captar sempre algo *além do real*, algo que é invisível aos olhos humanos, mas que se revela e se decifra diante da objetividade do aparelho, está na base do imaginário e dos desejos que impulsionaram o cinema documentário no seu esforço de diferenciação da ficção. Este imaginário abre novas perspectivas estéticas e políticas. Se o cinema é dotado de uma capacidade privilegiada de decifrar o real, ele torna-se

um instrumento fundamentalmente político. A sua precisão pode ser usada como forma de incidir sobre a realidade e modificar as formas de percepção de uma sociedade burguesa.

Com a guerra, o cinema confirmaria a “politização da arte”, da maneira que Benjamin havia compreendido em seu ensaio sobre a obra de arte (BENJAMIN, 1985, p. 109). Neste ensaio, o filósofo anuncia o fim da “aura” das obras, o seu caráter único ligado às origens religiosas da arte. A imagem técnica promove uma modificação na fruição das obras de arte que passam a ter visibilidade para as massas. A idéia de uma arte autônoma, “a arte pela arte”, seria, para Benjamin, uma tentativa de retomar uma falsa aura nas obras de arte, de restabelecer o seu caráter de culto. Não há como se escapar da política na arte a partir das artes reprodutíveis tecnicamente: ou se aposta nas forças revolucionárias dos novos meios, ou a política será *estetizada* por eles. Tomemos o exemplo do cinema de Leni Riefenstahl. A diretora alemã em *Olympia* (1936) e *Triunfo da Vontade* (1934) recorre a valores da antiguidade, a um ideal de beleza pagão, ao culto a simetria do corpo a ordem das massas. A estetização da política nos moldes benjaminianos correspondente ao que Virilio chama de “transcinema”, o que seria, segundo Benjamin, a marca do fascismo na modernidade.

A concepção de uma *arte pura* no cinema, ligada aos valores tradicionais, intrínseca em certas leituras formalistas anteriores ao advento do som, entra em conflito, neste momento, com outras práticas cinematográficas ligadas aos interesses imediatistas do jornalismo e da nascente televisão. A *verdade artística* no cinema, antes relacionada aos seus aspectos formais, com o pós-guerra se transmuta em uma nova forma de autoridade presente no jornalismo filmado e na sua relação imediata com a *realidade empírica*. Junto ao aspecto tecnológico, a guerra aprofundou uma perspectiva política nas imagens documentais. Ao término da segunda guerra, as imagens, como as que mais tarde foram veiculadas dos campos de concentração nazistas, fortalecem um visão do cinema documentário próxima do jornalismo, ou seja, comprometidas com o chamado *factual*. É esta linha tênue entre o factual e o fatal das imagens documentais, uma de suas características mais ricas, embora controversas. A autoridade posteriormente consolidada da imagem documental é garantida, acima de tudo, pela sua eficácia sobre a morte. A imagem da morte é uma imagem que impõe limites, ela é um ponto de referência que diferencia a ficção do documento, a morte encenada, da morte *real*.



Figura 3 – Cena do filme *Housing Problems*, de Edgar Anstey, 1937. Trata-se de um dos primeiros filmes a utilizar o recurso das entrevistas no documentário.



Figuras 4 e 5 – Imagens dos filmes *San Pietro*, de John Huston, 1945 e, à esquerda, *Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl, 1934.

1.4. IMAGENS COMO PROVA E NOVOS CINEMAS *LIVRES*

O documentário *Noite e Neblina* (1955), realizado por Alain Resnais, é um exemplo significativo do emprego das imagens do horror da guerra e de como esta virada “acusatória” (BARNOUW, 1996, p. 155) do documentário, que passa a se apoiar (como um advogado da história) na verdade factual, não é necessariamente simplista ou inocente. O filme de Resnais indica que existem sempre linhas de fuga no interior dos modelos hegemônicos, ou de que se pode usar os próprios modelos para colocá-los em questão. *Noite e Neblina* intercala imagens de um campo de concentração abandonado com fotos tiradas pelos nazistas dos massacres que foram realizados anteriormente. Estas imagens são acompanhadas por uma locução sóbria,

mas que às vezes adquire tons indignados. Trata-se ainda do mesmo modelo documental expositivo dos filmes de guerra, embora apresente algumas inovações.

Em *Why we Fight*, de Capra, mencionado anteriormente, a locução tem prevalência sobre as imagens, ela conduz o sentido do filme. As imagens surgem como um recurso de autoridade, para reforçar o que é dito pelo narrador, cuja argumentação tem mais valor do que as imagens. No filme de Resnais, ao contrário, a locução responde às imagens, que são exibidas como *provas* de um crime. Cabe a locução reverberar essas imagens, amplificá-las ou acentuá-las. Ela aponta para o próprio cinema e se questiona sobre sua função diante dos horrores dos campos de concentração. “O que procuramos?”, diz o locutor. Resnais assume em seu filme um tratamento que podemos chamar de *revelador*, na medida em que o filme investiga, justamente, através das fotografias antigas, uma verdade terrível submersa na paisagem aparentemente tranqüila do campo abandonado.

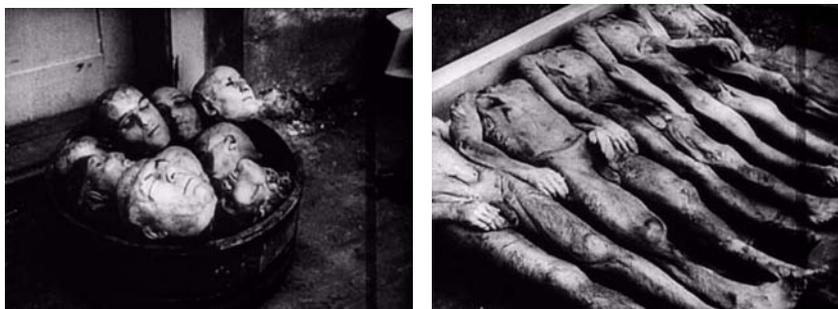
Há uma certa lógica detetivesca, o que denuncia uma aposta do filme no regime indicial das imagens documentais¹⁴. Na cena de uma montanha de cabelos dos prisioneiros mortos temos uma referência ao caráter indicial da fotografia documental: assim como as imagens são o rastro de um genocídio que um dia foi captado pela câmera, os cabelos são índices dos mortos e a sua presença denuncia, de uma forma desconcertante, o que houve anteriormente em espaços como aquele.

Com o fim da guerra, o cinema documentário passa a dispor como nunca de arquivos cinematográficos e fotográficos, algo que não existia como recurso no cinema de Grierson, nos anos 30, por exemplo. São formados batalhões nos exércitos dos países aliados com a finalidade de coletar provas dos crimes cometidos pelos países derrotados. Os nazistas haviam *cientificamente* produzido um vasto material fílmico de suas práticas nos campos de concentração. Tais imagens assumem um estatuto de prova, ou seja, elas atendem à uma função probatória. O impacto dessas imagens e de todas as outras nas quais a guerra foi retratada da forma mais crua, reforçava ainda mais a idéia de um estatuto diferenciado da

¹⁴ Nos referimos aqui à noção de índice elaborada por Pierce à respeito da tricotomia das relações semânticas entre o signo e seu objeto: “Índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser diretamente afetado por esse objeto. O signo indicial tem alguma qualidade em comum com o objeto [...]” (COELHO, 1980, p. 58). A concepção da fotografia como índice reforça, em certo sentido, uma forma de autoridade, na medida em que a imagem carrega em si marcas físicas da realidade filmada.

imagem documental frente à ficção. A câmera cinematográfica, como um instrumento de precisão de guerra passa a ter essa eficácia mortífera e a realidade torna-se o seu alvo.

O mito de uma objetividade da imagem fotográfica, cada vez mais questionável na contemporaneidade, talvez tenha assumido no pós-guerra o seu caráter mais dramático. Se antes o realismo documental era sobretudo um traço científico, que remontava às origens da câmera como um aparato que reproduz tecnicamente o real, imagens como as dos campos de concentração anunciam uma política fundamental no interior deste aparato. Esse real deixa de ser algo destituído de paixões, um abstrato científico, cuja imagem reproduzida estabelece com ele uma relação inequívoca (como a dos cavalos fotografados por Muybridge no século XIX). As imagens dos campos de concentração, dos campos de batalha ou da bomba de Hiroshima, aprofundam uma visão do cinema documentário como portador de uma verdade sobre o mundo. A ênfase formalista no documentário clássico, dá lugar a um investimento de sentido sobre o mundo que deveria ser revelado pelo filme. O imaginário em torno deste lugar privilegiado do cinema, um lugar de autoridade, se faz presente de forma decisiva no cinema do pós-guerra.



Figuras 6 e 7 – Imagens de corpos decapitados em campos de concentração no filme Noite e Neblina, de Alain Resnais, 1955.

Movimentos como a *nouvelle vague* francesa, o neorealismo italiano, os cinemas de vanguarda revolucionários latino-americanos, o cinema novo brasileiro, entre outros, embora singulares em suas propostas, compartilhavam uma certa afinidade no que diz respeito a este desejo de estabelecer uma abordagem mais próxima do real, uma espécie de investimento de verdade sobre a chamada *realidade empírica*. Haveria uma contaminação do cinema ficcional por ideais documentais como, por exemplo, a busca por uma imagem do instante, a tomada quase que como de improviso, natural, na qual se revelaria uma verdade cotidiana antes

sufocada pelos esquemas viciados do cinema ficcional clássico-narrativo ou pelos noticiários de propaganda institucionais. Tal busca pelo espontâneo é a contra-face do ideal revelatório presente no filme de Resnais. Trata-se, afinal, de uma crença na imagem, em uma *confiança*.

Na Europa e nos Estados Unidos, o trauma da guerra seria o ponto de convergência deste novo realismo. Afirma, por exemplo, De Sica:

A experiência da guerra foi determinante para todos nós. Cada um sentia o desejo tolo de jogar fora todas as velhas histórias do cinema italiano, de plantar a câmera no meio da vida real, no meio de tudo que impressionava os nossos olhos aterrorizados (DE SICA, apud MARSOLAIS, 1997, p. 41)

Em meio à tradição documental anglo-saxã, surge um movimento que promovia o uso mais leve dos equipamentos cinematográficos e com o qual o cinema direto norte-americano teria, logo em seguida, grandes afinidades. Trata-se do *Free Cinema*, movimento que durou na Inglaterra oficialmente de 1956 a 1959, articulado em torno dos cineastas Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson. Possuindo estreitas ligações com outros grupos artísticos na literatura e no teatro à época, esses realizadores pregavam a libertação do cinema das imposições de um cinema de propaganda e de todos os mecanismos de linguagem tradicionais no documentário que serviam a tais interesses. O *Free Cinema* procurava romper com o modelo griersoniano de documentário profundamente enraizado na Inglaterra, baseado sobretudo, na idéia do filme como propaganda. O didatismo dos filmes documentários é atacado em favor de um cinema de expressão pessoal e poético.

Havia um sentimento de que o cinema inglês deveria assumir um caráter nacional frente às produções norte-americanas que dominavam econômica e estilisticamente a indústria cinematográfica na Inglaterra, em um sentimento comum aos diversos *cinemas nacionais* que emergem no pós-guerra. A figura idealizada do *homem comum* inglês ganha centralidade. Afirma, por exemplo, Marsolais:

“Sem cair na propaganda (sob o pretexto de desafiar a pseudo-objetividade dos documentários tradicionais), os cineastas do *Free Cinema*, preocupados em filmar em contato direto com a vida, dão a voz ao homem da rua ancorado em seu duro cotidiano” (MARSOLAIS, 1997, p. 46)

Um documentário que ilustra bem as intenções do grupo é *Every day except christmas* (1957), de Lindsay Anderson. O filme mostra um dia no mercado popular de *Covent Garden*, em Londres, acompanhando as atividades cotidianas dos trabalhadores e dos consumidores,

que formam uma espécie de *inglês original*. Do ponto de vista temático, o filme de Anderson segue a mesma linha, por exemplo, de *Drifters*, ao apostar tanto no personagem idealizado do *inglês comum* quando em procurar revelar o seu cotidiano inacessível ao também idealizado público britânico. É o trabalhador médio inglês o herói de uma tradição documental britânica que se inaugura com Grierson e persiste no filme de Anderson. O filme começa com uma dedicatória a uma série de nomes comuns (Alice, George, Bill, etc.) que formam esse conjunto idealizado de trabalhadores que com seus esforços mantém o mercado de *Covent Garden* há, pelo menos, 300 anos.

O mercado é no filme uma metáfora da própria Inglaterra, uma nação construída por um trabalho coletivo, sobretudo. O tom nacionalista se faz presente em diversos momentos, até mesmo com a execução do hino nacional britânico na cena em que os caminhões se dirigem levando as mercadorias para o mercado. A memória dos filmes de guerra ainda está presente no público inglês, e *Every Day* se vale desta memória para investir os trabalhadores de uma missão patriótica. O herói não é mais apenas o soldado, mas o homem que luta no cotidiano através do seu trabalho. Neste momento, os caminhões levando mercadorias e seus condutores herdam a mítica do soldado inglês, simbolizam uma outra luta. Ao final do filme, o locução diz: “todos nós dependemos do trabalho de cada um, da mesma forma que do nosso próprio trabalho”. São, então, repetidos os nomes do início do filme, os nomes do trabalhadores que “mantém-nos seguindo”.

Every Day pertence, neste sentido, ainda ao mesmo regime de propaganda ao qual o *Free Cinema* pretende se opor. Certamente é uma propaganda mais elaborada, envolvida em uma linguagem poética e um discurso ligado à uma certa concepção de esquerda britânica. É um filme diferente dos documentários de guerra ou noticiários com uma pretensão maior de objetividade da época, mas ainda assim herda uma concepção idealizada do trabalhador, um modelo de nação, enfim, uma temática marcadamente griersoniana.

É do ponto de vista estilístico, no entanto, que o filme estabelece uma diferença com o modelo canônico do documentário. *Every day* é construído em imagens *observacionais*, sem um sentido conclusivo e que não se submetem à condução do narrador (embora haja um narrador), a um roteiro fechado, informativo, persuasivo ou superficialmente didático. Tais imagens também eram possíveis em *Drifters*, de Grierson, na medida em que o cinema anterior ao advento do som possuía uma aparelhagem leve que permitiu, por exemplo,

Grierson filmar em um barco de pesca em pleno mar revolto. No entanto, o modelo que se constituiu na tradição documental inglesa se afastou das imagens iniciais de *Drifters* devido, em parte, ao uso do som e os problemas gerados em termos de mobilidade pela nova tecnologia pesada. O som ajudou a *endurecer* o estilo dos filmes e deu importância a voz do narrador como condutor do sentido. *Every Day* representa, neste sentido, um retorno também à *Drifters*, apesar de o manifesto dos cineastas propor uma ruptura radical com o modelo documental representado por Grierson.

Tal retorno se dá, justamente, através do uso som. O advento do som no cinema ameaçou, em um primeiro momento, as formas documentais, que vinham experimentando na década de 20 e início dos anos 30 uma grande liberdade na captura de imagens do cotidiano ou imagens *acidentais*¹⁵. Em *Every Day* o som no documentário volta a conciliar-se com as imagens e não impor-lhe uma condução pela voz do narrador. As tomadas de câmera no filme são ainda muito vinculadas ao modelo de decupagem ficcional clássico, com o quadro fixo, quase sempre com o uso de tripé. O som, no entanto, é o mais *livre* possível e é por ele que uma cena mais espontânea se faz presente no filme. A sincronia de som e imagens nos diálogos espontâneos no documentário era tecnicamente precária na década de 50. Mesmo assim, *Every Day* consegue, através de recursos de montagem, capturar tais diálogos e contornar o problema da sincronia. Utilizando o som em *off* e imagens de contra-planos (ou os chamados planos de cobertura) dos interlocutores em atenção ao que o falante fora do quadro diz, *Every Day* consegue construir uma naturalidade dos diálogos incomum no documentário da época e antecipa o papel fundamental que o som adquire no documentário a partir da década de 60. Além dos diálogos, o filme é repleto de sons ambientes, como passos, ruídos de carros e equipamentos, sons dos trabalhadores empilhando caixas, cantando, assoviando, gritos e diálogos à distância, e toda espécie de som que procure localizar o espectador em um ambiente real, que existe para além do filme. Trata-se de uma busca, cada vez mais aprofundada, pela *impressão* de realidade.

Os equipamentos leves de captação de imagem e som empregados no pós-guerra promovem algo próximo ao que ocorreu na pintura a partir do impressionismo: os cineastas

¹⁵ O um exemplo bastante significativo desta liberdade na captação de imagens é o filme *À propós de Nice* (1930), de Jean Vigo, no qual a câmera *passeia* pela cidade de Nice sobre uma cadeira de rodas, filmando as pessoas sem que elas saibam. Vigo sobrevoa, até mesmo, a cidade em um balão.

deixam os estúdios e ganham novamente as ruas. Eles estão aptos a captar os sons e as imagens inconstantes do *ambiente natural*. Jack Ellis chega a chamar o estilo de filmes dos cineastas do *Free Cinema* como “impressionista”:

“Os filmes do Cinema Livre são impressionistas. Ao mesmo tempo em que eles empregam uma cronologia frouxa, eles seguem a sensação mais do que a lógica. Nem a continuidade narrativa ou um típico argumento vão contar para a seleção e ordenamento das suas partes. Comentário é evitado na maior parte.” (ELLIS, 1989, p. 209)

A câmera é quase sempre *solta* e, na maior parte das vezes, a pessoa que está sendo filmada não tem consciência de que está sendo filmada. Isto produz imagens com um estilo espontâneo, não-encenadas, como se fossem uma continuidade dos espaços filmados na tela. Este estilo contrasta com os filmes *griersonianos*, mais formais e elaborados ou os filmes de guerra, como *Why we fight*. A expressão *candid camera* (câmera cândida, inocente) foi empregada na tradição anglo-saxônica documental, para definir um estilo de filmagem naturalista, aparentemente ingênuo ou destituído de uma intenção *a priori*. Sabe-se que de inocente este estilo de filmagem não tem absolutamente nada. Essa pretensão de inocência e de espontaneidade foi a base para a configuração de uma nova forma de autoridade documental, que corresponde a nossa percepção do documentário contemporâneo: *o que é verdadeiro passa a ser o que aparenta espontaneidade, o que parece não ter sido encenado*. Entretanto, o significado que este estilo adquiriu nos dias de hoje não pode nos desviar de uma compreensão do caráter contestador ou inovador dessas formas de cinema no momento de sua emergência. É preciso compreender que as formas cinematográficas atendem a configurações políticas e históricas.

Assim, podemos destacar dois grandes modelos de documentário que delinearam-se no pós-guerra, consolidaram-se e se sobrepuseram desde a década de 60 até os dias de hoje:

- 1) O modo de cinema documentário que tornou-se clássico e que assumiu o *status* de um modelo central com o qual as outras formas de cinema dialogam inevitavelmente. Trata-se de uma junção ou encontro da proposta formal e propagandística de Grierson com o emprego imediatista de cineastas e jornalistas durante a guerra. Tal modelo é baseado em um *controle* ou uma não-espontaneidade *estilística* das imagens, que devem se submeter a uma lógica argumentativa, quase sempre conduzida por uma voz

distanciada de um narrador. Este modelo está profundamente comprometido com um ideal cientificista que acompanha a história do cinema enquanto um aparato técnico de reprodução de imagens e que encontra na guerra um espaço privilegiado de emergência.

- 2) A partir do *Free Cinema* e dos movimentos em direção a um *realismo social* no pós-guerra, vemos a constituição de outro modelo documental, que retoma, em certo sentido, os estilos e desejos do documentário anterior ao som: liberdade de movimentos da câmera, desejo de apreensão do instantâneo e aposta na poesia acima de uma retórica ou convencimento do espectador. Em oposição à submissão das imagens a uma lógica argumentativa, tal modelo promove um *descontrole* intencional das imagens e aposta na *impressão de espontaneidade* no filme. As imagens deixam de ser ilustrativas e passam a ser observacionais. A mudança significa um deslocamento do espectador, de um lugar exterior ou afastado da cena filmada, o espaço da voz *over*, para um lugar no interior da cena: o olho do espectador se confunde, novamente, com o olho da câmera. Este segundo modelo seria a contra-face do ideal cientificista no cinema e não o seu oposto, ou seja, ele deriva da mesma lógica perceptiva do modelo canônico e, *ao mesmo tempo*, a subverte.

No final da década de 50 e início de 60, nos Estados Unidos e na França desenvolvem-se paralelamente movimentos de documentários em torno de grupos relativamente coesos de documentaristas que têm em comum esta aposta na impressão de espontaneidade do filme: o Cinema Direto e o Cinema Verdade. Os documentários realizados nesse período nos dois países representam um aprofundamento deste segundo modelo documental gestado no pós-guerra. Muitas vezes opostas por teóricos, estas duas formas atendem a discursos específicos de cada país e de cada herança cinematográfica e, no entanto, formam a base comum das experiências documentais contemporâneas. Ainda vivemos sob o regime da espontaneidade consolidado pós-guerra e exemplificado aqui pelo *Free Cinema* inglês, embora o contexto contemporâneo tenha operado novos sentidos sobre esse regime. Antes, ele atendia às demandas por uma maior liberdade no estilo do documentário, com um rompimento de um modelo de propaganda. Hoje, no entanto, o espontâneo transmutou-se em uma peça

fundamental no interior de uma cultura de entretenimento midiática, cujo símbolo maior seriam os chamados *reality shows* televisivos e o seu apelo ao real.



Figuras 8 e 9 – Cenas do filme *Every day except christmas*, de Lindsay Anderson, 1957.

CAPÍTULO 2. DIRETO E VERDADE

“Eu costumava dizer que parecíamos um bando de ladrões de jóias. Nós nos reuníamos tarde da noite e mostrávamos um para o outro os frutos do nosso roubo. Algumas jóias eram verdadeiras, outras não”, Richard Leacock¹⁶

2.1. DAS MÃOS DE JACQUELINE AOS PÉS DE JANIS: UM NOVO REGIME DOCUMENTAL

O *Free Cinema* na Inglaterra seria o precursor anglo-saxão do movimento que seria chamado, logo em seguida, de Cinema Direto, uma forma cinematográfica que dominaria os documentários norte-americanos principalmente a partir da década de 60¹⁷. O *direto* surgiu em torno da produtora *Drew Associates*, criada em 1958, da qual participavam, além de Robert Drew, Richard Leacock, Donn A. Pennebaker, Albert e David Maysles. A *Drew Ass.* era financiada pelo grupo *Time* e tinha como uma de suas intenções primeiras transformar em imagens em movimento com som sincronizado as fotografias informais da revista *Life*. Todos os realizadores eram ligados ao jornalismo e seus filmes, como eles próprios afirmavam, se definiam mais como *jornalismo filmado* do que cinema em um sentido mais estrito. Eles eram feitos para serem exibidos em canais de televisão e não em salas de cinema¹⁸ e tinham como característica fundamental o imediatismo próprio do jornalismo, tanto na escolha dos temas, quanto nas técnicas de filmagem. Os cineastas do direto ocupavam-se, entre outros temas, do cotidiano do homem comum norte-americano (*O Caixeiro-Viajante*, 1969), dos astros da

¹⁶ No documentário *Os Pioneiros*, de Anne Drew, 2000.

¹⁷ O termo *direto* foi proposto pelo cineasta e teórico Mario Ruspoli na década de 60, que na época criticava as conotações idealistas que a expressão “cinema verdade” poderia sugerir.

¹⁸ Entre 1960 e 1963, a *Drew Ass.* realizou mais de 19 filmes para o grupo *Time* e que eram veiculados na TV. (GRANT, 1992, p. 10)

música *pop* e do cinema (*Monterey pop*, 1968, *Meet Marlon Brando*, 1966, *Don't look back*, 1967) ou de crises e eventos políticos (*Primary*, 1960, *Crisis: Behind a Presidential Commitment*, 1963, *Yanki no!*, 1960).

A filiação ao jornalismo no *direto* torna-se evidente pela preocupação por temas ligados ao presente e não mais retrospectivos como no documentário de cunho histórico ou expositivo dominante na televisão da época.

[...] minha formação é aquela do jornalismo fotográfico, da imagem fixa. Eu colaborei com a revista *Life* durante muitos anos e praticava uma forma de jornalismo que exige que você esteja constantemente presente com seu aparelho fotográfico no ambiente e no momento exato onde se produz o evento.(DREW, 1963, p. 19)

O estilo dos filmes realizados pelos cineastas da Drew Associates é o que se convencionou chamar de observacional. Não há roteiro pré-estabelecido, não há entrevistas (ou o mínimo possível), a narração é quase sempre ausente ou quando há, ela tem um papel secundário no filme ou apenas procura *amarrar* as situações em um ordem inteligível. Richard Leacock fala em um acordo em torno da não-intervenção estabelecido entre os cineastas da *Drew Ass.* que era respeitado rigorosamente pelos cineastas:

“Havia uma série de regras com as quais todos concordávamos: nada de entrevistas, [...] nunca pedir para alguém fazer alguma coisa; nunca pedir para que alguma pessoa repetisse alguma fala; nunca pedir a alguém que repita uma ação... não porque seja imoral, mas porque não funciona.”¹⁹

O que “funciona” para Leacock e os outros cineastas do *direto* é justamente aquilo que se imprime de forma espontânea no filme, o que é não-encenado. Desde Vertov, o cinema documentário tinha como uma de suas ambições a captação da “vida de improviso” (VERTOV, 1983, p. 261), do desenrolar dos acontecimentos de forma natural sem a intervenção da câmera ou da equipe filmada. Há uma espécie de nostalgia que acompanha o imaginário de boa parte dos documentaristas ao longo da história do gênero que se traduz em uma busca paradoxal por um mundo pré-cinematográfico, um mundo espontâneo que existisse sem a intervenção das câmeras. Ao mesmo tempo em que a câmera cinematográfica assume a dimensão de um olho mecânico, ou *kino-olho*, que pode ver muito além do que falho olho humano, ela é um inconveniente, um fator de desnaturalização do mundo real, que precisa ser

¹⁹ LEACOCK, no filme *Os Pioneiros*, direção: Anne Drew, EUA, 2000. Trata-se do registro de um conferência em Sun Valley na qual estavam presentes Drew, Leacock, Pennebaker e Albert Maysles.

cada vez mais diminuída, portátil, discreta e silenciosa. Os cineastas do direto são os beneficiários de uma corrida tecnológica em torno da neutralização da presença da câmera, que tem grande impulso na guerra, mas que encontra um terreno fértil no desejo de realismo presente na geração do pós-guerra.

O filme que marcou a ruptura com o modelo de documentário clássico é *Primárias* (1961), realizado por Drew e sua equipe na *Drew Ass.*, sobre as primárias no Estado de Wisconsin do partido democrata norte-americano, entre os pré-candidatos a presidência dos EUA, Hubert Humphrey e John F. Kennedy. *Primárias* acompanha o dia-a-dia dos dois candidatos, não apenas nos encontros ou aparições oficiais, como era de praxe no jornalismo tanto naquela época como ainda nos dias de hoje, como também em uma espécie de bastidores da disputa das primárias. Para a realização de *Primárias*, o cinegrafista e co-diretor Richard Leacock, um dos principais cineastas do direto, teve que intervir tecnicamente na câmera e na aparelhagem de captação do som, para alcançar a sincronia precisa entre som e imagem. O som direto no filme e o uso da câmera na mão promovem uma imagem que, na época, era inédita. Esta experiência na captação das imagens é definida por Leacock da seguinte forma: “pela primeira vez nós fomos capazes de andar por dentro e por fora de prédios, subindo e descendo escadas, filmar em cabines de táxis, por toda a parte e ter som sincrônico” (LEACOCK, apud ELLIS, 1989, p. 220).

Apesar de apresentar, ainda que de forma secundária, os recursos da entrevista e da narração em *off*, a novidade apresentada por *Primárias* é mostrar os candidatos *em ação*, exatamente como ocorre nos filmes de ficção. Afirma Drew:

[...]“o que descobri é que a reportagem na televisão e a reportagem que fazia estavam baseadas na lógica da palavra. Ou seja, eram conferências ilustradas com fotografias, ou entrevistas, o que é a mesma coisa. A vida real nunca aparecia no filme, nunca aparecia no aparelho de TV [...] nós tínhamos que abandonar a lógica da palavra e buscar a lógica dramática em que as coisas realmente acontecessem”²⁰

A fala de Drew mencionada acima nos dá a dimensão do que ele e os outros cineastas do direto entendiam como “vida real”. Podemos crer que a definição acerca dessa noção de *vida real* é, para estes cineastas, *tudo o que é regido por uma lógica dramática*. Ou seja, o imaginário destes cineastas está completamente tomado por uma tradição do cinema ficcional e a forma como eles vêem o mundo é pelo filtro da noção de um drama intrínseco à vida

²⁰ DREW no documentário *Os Pioneiros* (2000).

cotidiana, cara ao cinema hollywoodiano. Além disso, *Primárias* é construído sobre imagens nas quais os candidatos conversam com correligionários, caminham nas ruas pedindo votos aos eleitores, discursam, dormem e comem como *pessoas normais*, ou seja, como o personagem modelar do filme de ficção clássico *hollywoodiano*. Trata-se do homem comum o tema do filme, mas não daquele da tradição griersoniana, que é pura virtude, mas um personagem que traz em si conflitos dramáticos universais (do cinema hollywoodiano). O cinema direto está vinculado a uma tradição narrativa que tem como valor caro a revelação do universal no particular. O espontâneo, para esses cineastas, é o que se revela sem a intervenção decisiva da câmera, ou apesar da intervenção da câmera, em conflitos dramáticos. Eles existem de forma latente nos personagens e o filme é responsável por explicitá-los.

A cena emblemática em *Primárias* e que condensa com maior clareza as intenções que movem os cineastas do *direto* é aquela na qual Jacqueline Kennedy discursa para uma platéia de correligionários da campanha do marido. Com pouco menos que dois minutos de duração, a cena marca uma ruptura com um olhar institucional, ou oficial, que o cinema documentário sempre lançou sobre as personalidades políticas, principalmente durante a guerra e seus filmes oficiais. Ao invés de focalizar apenas no rosto de Jacqueline, o cinegrafista Albert Maysles, ao observar que ela punha os braços para trás enquanto discursava, realiza um plano *close* de suas mãos. O plano, em contraste na montagem com o *close* de seu rosto, revela a tensão e o desconforto de Jacqueline ao discursar. Ela contorce tensamente as mãos enquanto fala. Logo em seguida, Kennedy discursa e vemos um plano também fechado de suas mãos firmes acompanhando o discurso. Através deste sutil recurso de montagem e de uma capacidade de observar tudo o que é aparentemente periférico no evento a ser filmado, os cineastas do *direto* acabaram por trazer ao documentário o modo próprio do cinema *hollywoodiano* clássico de criação dos mitos norte-americanos. O herói e, ao mesmo tempo homem, comum norte-americano é aquele que se revela por suas ações, quase sempre cotidianas ou periféricas, e não por sua fala. O detalhe ou aquilo atua por trás das aparências é mais revelador do que a visão oficial.



Figuras 10 e 11 - As mãos de Jacqueline e de John Kennedy em *Primárias*, de Robert Drew.

Em um curta-metragem chamado *Rostos de Novembro* (1963), Robert Drew registra o enterro de John Kennedy na mesma perspectiva de *Primárias*, ou seja, priorizando o detalhe, aquilo que é periférico no evento central. Sem privilegiar em nenhum momento o caixão de Kennedy, a câmera de Drew se ocupa dos rostos dos familiares e dos americanos comuns que acompanham o cortejo fúnebre. O filme não tem nenhum comentário, nenhuma voz em *off*, ou qualquer outra referência informativa. São seqüências de rostos ao som da marcha fúnebre. São rostos que evidenciam a ausência de Kennedy, a ausência de seu próprio rosto durante a cerimônia, que não foi exposto devido às condições de sua morte. A figura de Kennedy se construiu sobre esta imagem espontânea, sobre esta nova forma de autoridade que o cinema *direto* ajudou a forjar. De *Primárias* à imagem trêmula e direta de sua morte, Kennedy tornou-se um personagem central de um novo regime de construção de heróis. Não os heróis exaltados pelos locutores da guerra, mas os heróis capturados em seus momentos inusitados ou dramáticos. A imagem da morte de Kennedy que foi veiculada pelos meios de comunicação em 1963 não é apenas um registro meramente documental, é o símbolo de uma nova construção dramática baseada na impressão do espontâneo, da qual se valeu o jornalismo televisivo, assim como o cinema documentário a partir de então.

A cena da morte de Kennedy seria um acabamento simbólico das propostas estéticas de Drew em *Primárias*. A câmera trêmida e o desfocado são traços marcantes naquela imagem. Eles indicam que o operador sentia e reagia à imagem que via diante de si, que era testemunha e, até mesmo, uma espécie de co-autor simbólico do assassinato. A cena da morte de Kennedy, se comparada aos filmes de propaganda de Leni Riefenstahl, por exemplo, representa esta nova forma de mistificação: o autêntico agora se constitui por outros traços, pela prova física,

pelo índice impresso na película da presença do operador-testemunha, posicionado como o atirador²¹. Leacock elabora uma metáfora bastante rica para a compreensão do cinema que este grupo de cineastas fazia: “Nós estávamos pescando, nós estávamos caçando, nós estávamos procurando alguma coisa”²²

A idéia da pesca e da caça dá a medida do que significa esta “sensação do que foi vivenciado” como o efeito pretendido do filme. Tal sensação corresponde ao que foi vivenciado pelo cineasta, à sua experiência de filmagem. Ressurge aqui na idéia da caça como metáfora do cinema o “ato de mirar” sugerido por Virilio e discutido no capítulo anterior. No entanto, os cineastas do direto promovem uma re-significação desta noção. Diferentemente de um extermínio técnico e frio promovido pelas tecnologias de visão na guerra, para o cinema direto, este *ato de mirar* representa uma certa espera, ou espreita, que implica necessariamente em uma imersão do observador no evento filmado. O campo de visão do cinegrafista não é pontual, ao contrário, ele é sensível a tudo que é periférico e passageiro. O novo cinegrafista que surge na década de 60 filma com os dois olhos abertos. Enquanto um se mantém no visor, o outro observa tudo o que se passa a sua volta.

É significativo o fato de que os cineastas do direto, sobretudo Pennebaker, após meados da década de 60, comecem a filmar astros da cultura *pop* ou eventos de rock. A espontaneidade buscada nos eventos e personagens políticos era uma das características constitutivas do rock e do *culto* aos seus astros nos EUA. Um dos filmes neste período que se tornou celebre é *Monterey Pop* (1967), de Pennebaker. Certas imagens de *Monterey* tornaram-se símbolos de uma certa geração norte-americana e de um modo de vida *hippie* que se apresentava como uma grande novidade nos EUA das décadas de 60 e 70. As imagens de Jimi Hendrix colocando fogo em sua guitarra em uma espécie de ritual após sua apresentação ou dos integrantes de *The Who* destruindo no palco seus instrumentos são até hoje tomadas como expressão da contra-cultura norte-americana e do caráter rebelde do rock. No entanto, tais cenas fazem parte do que podemos chamar do *regime de exibição* do evento, ou seja, aquilo que existia para ser mostrado, o *show* em si. O filme de Pennebaker ultrapassa o regime da

²¹ A noção de imagem *autêntica* nazista dizia respeito às raízes nobres da cultura alemã mostrada, sobretudo, de uma forma bela no cinema, o oposto da profusão de ruídos na imagem de Kennedy assassinado. São dois regimes de autenticidade, que se manifestam em duas formas cinematográficas, em momentos históricos específicos, mas que exercem, em certo sentido, uma mesma função espetacular e de mobilização das massas.

²² LEACOCK, no filme *Os Pioneiros* (2000).

exibição quando ele busca nas performances e nos *rituais*, novamente, aquilo que é periférico, que não pertence ao show, mas que contrai o seu sentido implícito, oculto.

Na cena em que Janis Joplin canta a música *Ball and chain*, a câmera de Pennebaker está sobre o palco e alterna entre um close muito próximo no rosto da cantora, e seus pés, de costas, movendo-se de forma violenta. Em duas ocasiões, Pennebaker insere o rosto de Cass Elliot (vocalista do *The Mamas and the Papas*) como espectadora, com a boca entreaberta e uma expressão de fascínio. Ao final da apresentação de Joplin, voltamos ao rosto de Cass e podemos ler em seus lábios a expressão “*wow!*”. Trata-se do mesmo recurso utilizado em *Primárias*, quando o cinegrafista Al Maysles filma as mãos de Jacqueline. O operador em *Monterey* está em uma posição incomum até aquele momento, ou seja, do alto do palco e não na posição de espectador do show. Ele quer ver algo que não está na visão do espectador, algo periférico e ao mesmo tempo decisivo. O rosto concentrado de Janis contrasta com seus pés, que se movem violentamente revelando (pelo menos enquanto efeito pretendido pelo filme) uma relação mais profunda da cantora com a música, que vai além da simples apresentação. Algo que move o seu corpo e que não é para ser visto pelo público, algo que simplesmente acontece apesar da apresentação.

O número de Joplin em *Monterey* condensa algumas características fundamentais de um novo regime documental. São elas:

- 1) A valorização do detalhe, do periférico para a construção da cena. Tal interesse sempre esteve presente na história do cinema documentário. O cinema direto, no entanto, tem o detalhe como fundamental. Ele é peça-chave para a construção dos personagens. O mito ou o herói é, no cinema direto, o homem comum norte-americano e o que é comum se revela nos detalhes, dentro de um certo imaginário de público e realizadores de cinema. Jacqueline Kennedy ou Janis Joplin são pessoas especiais naquilo que escapa à sua imagem oficial, nos detalhes que a traem e revelam uma verdade mais profunda sobre elas, uma verdade que é compartilhada pelo espectador. As mãos de Jacqueline e os pés de Janis revelam aquilo que elas *são* por detrás da máscara do regime da exibição pública. É do contraste entre a exibição, ou apresentação, e o fundo de afetos comuns que se revela este novo personagem do documentário, embora já conhecido pela ficção.

- 2) Há um processo de *produção de espontaneidade* no documentário que encontra na política e universo do espetáculo do rock campos privilegiados. O rock e a política emprestam os personagens modelares a este novo regime de autoridade documental fundamentado sobre o espontâneo. Ambos os personagens agora são vistos sob a perspectiva do *homem comum* norte-americano. Ao mesmo tempo, o Cinema Direto oferece a estes campos aquilo que não lhes pode faltar no contexto da cultura de espetáculo nos EUA, ou seja, a imagem. O rock e a política cada vez mais se tornam parasitas de uma certa imagem e a consequência disso nos anos que se seguem é a centralidade dos videoclipes, no caso da música, e das campanhas televisivas eleitorais. A imagem dos políticos abraçando criancinhas ou de astros da música *pop* exercendo um gestual *das ruas* é o eco distante daquilo que um dia representou uma mudança de paradigma no domínio da imagem documental.
- 3) Esta construção de autoridade sobre a impressão do espontâneo é consequência de uma elaboração dramática, da produção de pequenas narrativas que são naturalizadas pelos recursos de estilo dos filmes. A escolha por uma montagem paralela entre Janis e o olhar de sua espectadora parece algo natural, algo que seria para o espectador, de fato, o evento mais importante a ser registrado pela câmera. Da mesma forma, a imagem das mãos de Jacqueline em *Primárias* se mostram como a síntese da profusão de sentidos que caracteriza o evento *cru* a ser filmado.



Figuras 12, 13, 14, 15 - Janis Joplin em *Monterey Pop* e o detalhe de seus pés.

2.2. O DOCUMENTÁRIO NOS MOLDES *HOLLYWOODIANOS*

O *direto* representa, em muitos aspectos, um encontro do documentário com o cinema narrativo *hollywoodiano* dos anos 30 e 40 nos EUA, encontro esse que se dá, paradoxalmente, através do que os realizadores chamaram de jornalismo filmado. A ênfase na ação dos personagens e a sua caracterização como pessoas normais, verossímeis, identificadas com o público são elementos centrais neste novo regime documental. Afirma Rothman, por exemplo, que o cinema feito por Drew e outros, “[...]”herdou a aposta do cinema clássico no cotidiano, no ordinário” (ROTHMAN, 1997, P. 118) .

“[...] ao mesmo tempo, a compreensão do cinema clássico de que, no interior do domínio privado, o não-inocente [*noncandid*] – o não-espontâneo, o manipulado e o manipulador, o teatral – pode ser encontrado em toda parte. E herdou ainda a convicção do cinema clássico de que a nossa felicidade como indivíduos, e a da América como nação, desperta a nossa habilidade de superar ou transcender a divisão entre nossos sujeitos privados e públicos, entre nossos atos públicos e nossas fantasias e sonhos privados” (op. cit.)

O filme *O Caixeiro-Viajante* (1969), dos irmãos Albert e David Maysles, é outro exemplo desse retorno aos temas e personagens do cinema *hollywoodiano* promovido pelo direto. O filme acompanha a história de um grupo de caixeiros-viajantes vendendo bíblias pelos EUA. Do ponto de vista meramente documental, o filme é um registro do cotidiano de uma certa classe-média norte-americana, católica, com dificuldades financeiras, descendente de imigrantes poloneses, irlandeses e italianos, em sua maioria. São pessoas que se colocam em um dilema entre a manutenção da fé e de práticas anacrônicas em um sociedade de consumo na década de 60, como ter uma bíblia em casa, transmitir aos outros familiares os valores do catolicismo e, ao mesmo tempo, pagar suas contas em dia e cumprir com o cotidiano apertado e nada sacralizado da vida nos subúrbios norte-americanos. A bíblia é um objeto de consumo e de ligação com práticas religiosas e tradições familiares que se perdem a cada dia para estes personagens.

O aspecto documental do filme é o pano de fundo de um movimento de construção dramática, de estabelecimento de personagens e seus conflitos, como numa ficção. Ou seja, o caráter documental em *O Caixeiro-Viajante* é secundário em relação ao objetivo maior do filme que é o estabelecimento de um drama. Há dois elementos de tensão dramática que correm paralelos no filme: de um lado, os compradores e o impasse entre querer, quase sempre, comprar a bíblia e não ter recursos financeiros para tal. Do outro, a imposição de vender que pesa sobre os caixeiros. As sessões de venda promovidas pelos vendedores nas casas chegam a parecer, em certos momentos, interrogatórios policiais e os compradores se vêm pressionadas a resolver o seu dilema entre a fé e o consumo. Através das perguntas dos vendedores, acabamos por saber quantas pessoas vivem na casa, que relações de parentesco elas têm, se vivem em um casamento de um católico e um não-católico, se há conflitos sobre isso e, sobretudo, como é a personalidade do comprador, se é uma pessoa frágil, decidida, amável, grosseira, inocente e uma série de outras características que formam um *tipo*, um personagem mais complexo do que as *talking heads* do documentário clássico.

Mas é da parte dos vendedores que a construção dos personagens é mais elaborada. O filme começa com planos curtos dos quatro principais personagens batendo de porta em porta oferecendo as bíblias, cada um deles tem um apelido que surge na tela e que corresponde às suas características mais destacadas como vendedor. Como numa abertura de seriados de televisão, a imagem de cada um dos personagens é acompanhada pelos nomes e apelidos: o

bagre, o coelho, o touro, o texugo. A cena de abertura do filme já anuncia uma dissociação entre o personagem *encenado* pelos vendedores de bíblia caracterizado pelos apelidos e seus *atores*, representados por seus nomes reais.

Paul Brennan, ou o “Texugo”, é o personagem principal no filme, aquele que apresenta um conflito dramático que se desenvolve ao longo do filme. Pouco a pouco o espectador acompanha o personagem em uma crise porque não consegue cumprir as cotas de vendas e começa a questionar sua própria condição. Entre os personagens há um clima de diálogos descontraído, algo que retornou como uma certa novidade nos anos 90 em filmes de diretores de ficção norte-americanos como Quentin Tarantino ou Kevin Smith, ou seja, o *papo-furado* do americano médio, uma conversa que gira em torno das vendas, das técnicas de venda, da mesma forma que os assassinos em *Cães de Aluguel* conversam sobre seus delitos. Vendedores ou ladrões, o que o cinema norte-americano filma são pessoas em ação e *para* a ação. Tudo o que falam ou pensam está diretamente ligado à essa ação. Assim são os vendedores de *O Caixeiro-Viajante*.

Este retorno ao modelo da ficção *hollywoodinana* no documentário se dá, através de uma série de regras, ou mesmo de um dogma, em torno da não-intervenção do cineasta sobre a realidade filmada. Enquanto o cinema ficcional representa o total controle sobre o filme, os atores, o roteiro, o orçamento, etc, os filmes do *direto* pretendem entregar-se ao acaso dos acontecimentos, embora isto não signifique que eles não sabiam precisamente o que estavam fazendo e o que pretendiam fazer. Ao assumirem uma atitude de espera e de observação, os cineastas do *direto* permitiam que se revelasse o acontecimento dramático *espontâneo*. Pouco importa para esses cineastas se o drama no cotidiano tem anterioridade em relação ao filme. A questão que se coloca é de que maneira uma técnica de filmagem pode produzir imagens aparentemente mais autênticas, sem um sentido fechado e que corresponda, na medida do possível, à “sensação do que foi vivenciado naquele momento”²³. O olhar dos cineastas do *direto* para o mundo é um olhar sob o *filtro* do cinema ficcional norte-americano. Por um estranho paradoxo, a verdade que estes cineastas julgavam encontrar na cena filmada é uma construção dramática, inspirada por um modo de cinema ficcional pelo qual estes cineastas formaram o seu olhar.

²³ DREW, no filme *Os Pioneiros*, 2000.



Figuras 16, 17 e 18 – O personagem “Texugo” do filme dos irmãos Maysles, *O Caixeiro-Viajante*.

2.3 VERDADE E FICÇÃO

Na mesma época, na França, Jean Rouch irá fazer também uso dos recursos técnicos mais *leves* disponíveis e estabelecer caminhos outros em relação à experiência dos norte-americanos. Produzindo ainda um diálogo (embora em outras bases) com as formas narrativas cinematográficas do cinema *hollywoodiano*, o cinema de Rouch parte de outros pressupostos: os problemas em torno da representação do *outro* no campo da etnografia e das ciências sociais de maneira geral e não os interesses do campo do jornalismo. Rouch teve formação de engenheiro e havia servido no exército durante a segunda guerra na Nigéria. Seus primeiros filmes no final da década de 40 e início dos anos 50 eram informes e documentários no modelo expositivo, com a presença central do narrador na condução das imagens. Foi em meados dos anos 50 que Rouch se estabeleceu no *Musée de l'Homme de Paris* e começou a realizar a sua obra mais significativa.

Há dois filmes de Rouch na década de 50 que discutem a relação entre documentário e ficção e que nos interessam na presente dissertação. São eles: *Os Mestres Loucos* (1955) e *Eu,*

um negro (1958). O primeiro filme é realizado no âmbito de uma missão do *Centre National de la Recherche Scientifique* e do *Institut Français de l'Afrique Noir*, o que lhe dá, em certo sentido, um caráter de pesquisa antropológica, de investigação mais do que criação documental. Tal caráter foi motivo de críticas por parte dos africanos que consideraram o filme colonialista ou etnocêntrico (BARNOUW, 1996, p. 221). *Os Mestres Loucos* é o registro de ritual de possessão na seita dos Haouka na cidade de Acra, capital de Gana. Durante o ritual, os sacerdotes incorporam uma série de personagens dos colonizadores ingleses como a Rainha, o Capitão, o General, o Marujo e, até mesmo, uma Locomotiva. Reunidos, os personagens e seus gestuais próprios realizam um ritual bastante violento que inclui o sacrifício e a devora de um cachorro. A seita dos Hauka foi criada nos anos 20 e guarda as marcas desse encontro entre as tradições africanas mais antigas e a presença do colonizador inglês. O tom descritivo do filme, presente tanto nas imagens quanto na narração poderia, em um primeiro olhar, revelar supostas intenções científicas. Essa é, no entanto, uma leitura insuficiente para compreendermos o filme e seu caráter crítico.

Logo no início de *Os Mestres Loucos* temos uma imagem de uma fotografia de mãos formando um círculo em torno do que parece ser uma panela em um ritual. A trilha sonora segue com uma marcha militar do exército inglês e acompanhamos um prólogo na qual o espectador é situado no contexto do filme. Esta trilha ressurgue em seguida em meio ao ritual, mas é entregue a sua imagem original, um desfile militar inglês na África. Rouch reitera o contraste entre o colonizador inglês e o colonizado inserindo uma longa cena de outro ritual, dessa vez inglês com as formações militares para a chegada da rainha observada por um público africano mantido à distância. Afirma a locução: “e apesar da ordem [nos rituais] diferir um pouco, o protocolo é o mesmo”. Um dos sacerdotes no ritual quebra sobre a cabeça um ovo para imitar o penacho branco dos comandantes ingleses, como uma forma de adquirir seu poder. Rouch insere a origem do gesto e produz um sentido de tensão entre o colonizador e colonizado.

Uma questão capital em *Os Mestres Loucos* e que, em certo sentido, está presente em toda a obra subsequente de Rouch diz respeito a relação entre o real e a ficção, o encenado e aquilo que se revela como uma verdade profunda. Tal relação em Rouch está longe de ser dicotômica pois é justamente na ficção que Rouch irá encontrar o chamado real. São nas máscaras, nos personagens incorporados e encenados pelos sacerdotes que as relações

profundas de opressão se revelam. Ao final do filme, após o término do ritual, Rouch mostra os personagens em seus afazeres cotidianos: o que incorporava o general é agora um soldado, outros são o operário na construção civil, o ladrão nas ruas de Acra, o vendedor, o motorista de caminhão, etc. O *real* desses personagens que o filme pretende revelar consiste nesta nova conformação de outros personagens, desta vez ordinários em oposição ao *espírito* do colonizador. O ritual da possessão surge como a metáfora da noção de real, do jogo de máscaras no qual há apenas personagens e nunca um ator essencial que, oculto, os encena.



Figura 19 – Jean Rouch, em *Os Mestres Loucos*, de 1955, estabelece um paralelo entre o violento ritual dos Hauka e a cerimônia militar inglesa.

Rouch opera outros sentidos em uma busca comum aos cineastas norte-americanos da *Drew Ass.* pela *verdade* na encenação, nas aparências ou naquilo que se expõe na tela. Tal verdade, no entanto, não é aquela que se opõe à encenação ficcional, denunciada como mentira pela tradição documental e por cineastas que pretendem apresentar um *mundo original* por detrás da falsidade das representações. A verdade buscada nesse momento é aquela que se dá sempre através do filtro da ficção: trata-se da verdade que se revela no jogo das construções da própria mentira. Os sacerdotes de *Os Mestres Loucos* e os vendedores de *O Caixeiro-Viajante* são personagens encenando outros personagens e o que os difere dos personagens do cinema ficcional é justamente a capacidade de reassumir de forma indefinida, para além do filme e de um controle autoral, novas e variadas máscaras. O *real* para esses cineastas é definido por essa capacidade de produzir virtualmente infinitas variações e deslocamentos de papéis e a *verdade* é o momento de instauração e revelação deste processo.

Em *Eu, um negro*, Rouch aprofunda esta perspectiva, dessa vez se afastando da imagem do exótico e do estranho que poderiam ter provocado uma interpretação etnocêntrica

de *Os Mestres Loucos*. Ele promove, em certo sentido, o mesmo processo de múltiplas encenações dos personagens que revela uma tensão de fundo entre a figura do colonizador e do colonizado. Os personagens do filme são jovens da cidade de Abidjan na Costa do Marfim em seu cotidiano duro de trabalho e pobreza. Do lado dos colonizadores, no lugar dos ingleses é o próprio cinema norte-americano que se *incorpora* nos jovens. Rouch propõe a eles uma espécie de improvisação em que eles assumiriam pseudônimos e construiriam personagens em histórias fictícias. Assim, o personagem principal se auto denomina Edward G. Robinson, nome que corresponde ao de um ator *hollywoodiano* à época, famoso por interpretar personagens *durões* e *gangsters*. Ele é apaixonado por Dorothy Lamour, uma jovem dançarina de Abijan que assume o nome de outra atriz norte-americana que nos anos 30 fazia uma espécie de versão feminina de Tarzan no filme *Jungle Princess* (1936) e durante a Segunda Guerra tornou-se uma das mais famosas *pinup girls* que promoviam o exército norte-americano. Há ainda os amigos de Robinson chamados Tarzan e Lemmy Caution, “*l’agent fédéral américain*”, que é o nome de um personagem de um detetive secreto que tornou-se famoso nos anos 50 em filmes franceses, interpretado pelo ator Eddie Constantine²⁴. Não é possível delimitar em *Eu, um negro* o que é ficção e o que é realidade na narrativa que os personagens criam. Essa dicotomia sobre a qual o documentário clássico se apoiou é rompida por Rouch.

O recurso do som direto ainda não é suficientemente aperfeiçoado para que o filme dê conta dos diálogos entre os personagens (algo que irá ocorrer no documentário em *Primárias*, alguns anos em seguida). Rouch, então, faz com que os atores/personagens criem uma narração própria e os coloca para recontar o filme assistindo as imagens. O resultado é um filme todo narrado pelos personagens que interpretam as imagens a partir de suas fantasias, desejos e modelos do cinema norte-americano. Há uma busca pelo *efeito de som direto* no filme, o que só será alcançado efetivamente em *Crônica de um Verão* (1960). O som direto em Rouch assume uma outra dimensão, a da entrevista.

²⁴ Godard chegou a utilizar tanto o ator, quanto o personagem em *Alphaville* (1965).



Figura 20 – O personagem Edward G. Robinson no filme *Eu, um Negro*, de Rouch, 1958.

Em 1960, Rouch realiza com a colaboração de Edgar Morin o filme *Crônica de um Verão*, um documentário que mostra a interação dos cineastas com um grupo de pessoas em Paris. Partindo de uma pergunta disparadora – “você é feliz?” – a diferentes pessoas na rua, o filme apresenta um mosaico de pequenas histórias pessoais que revelam o cotidiano dos parisienses, suas angústias e conflitos e, ao mesmo tempo, reflete sobre os limites do cinema e de uma noção de verdade supostamente captada no documentário. Diferentemente de *Primárias*, cuja ação dos personagens é a característica dominante, o filme de Rouch e Morin se baseia na palavra falada, com o recurso de entrevistas, filmagem de diálogos, debates ou monólogos.

A ruptura com a tradição documental se dá, principalmente, pela presença assumida dos cineastas no filme e a organização em forma de um *processo*, e não uma de narrativa fechada. Em *Crônica de um Verão*, os entrevistados são chamados a debater suas imagens entre si e com os cineastas, o que cria uma espécie de andamento circular no filme e não linear como nos filmes de ficção ou nos filmes do *direto* norte-americano. Não acompanhamos propriamente uma narrativa em *Crônica de um verão*, somos participantes de um processo reflexivo, de um encontro entre cineasta, entrevistado e público. Rouch e Morin irão chamar a experiência de *Crônica de um verão* de *cinema-verdade*, uma homenagem a Vertov e seus cine-jornais chamados *kinopravda*.

O *direto* e o *verdade*, no momento de seu surgimento, foram a expressão de um desejo de liberdade, muito mais do que de uma objetividade simplista, no caso do *direto*, ou de uma busca por uma verdade metafísica, oculta no cotidiano, como se poderia afirmar a respeito do *verdade*. Ambos os movimentos pretendiam, a seu modo, expressar um cinema voltado para uma abertura dos sentidos, o que, para estes cineastas, significava o emprego de técnicas

observacionais, no caso norte-americano, e intervencionistas, no caso francês. Se nos atermos ao momento de emergência destes filmes, passaremos a entender o *direto* e o *verdade* como uma expressões de um momento de virada no interior das expectativas de um jornalismo baseado no factual, que tomou forma após a segunda guerra e se consolidou com a televisão.

O caminho percorrido pelos documentaristas da *Drew Ass.*, por exemplo, assumindo uma espécie de dogma da não-intervenção, é muito diverso do que posteriormente tornou-se o telejornalismo, cuja narração do repórter conduzindo o sentido das imagens é indispensável. Da mesma forma, o método circular e reflexivo de Rouch e Morin corrói decisivamente a construção assertiva do jornalismo, ou mesmo das ciências sociais, que é a base de seus discursos de verdade. O cinema que se delineia na década de 60 em torno destes dois movimento não mais pretende *falar sobre* o mundo, como pressupunha o documentário clássico, mas sim criar as possibilidades para que o mundo *se fale*. Há nisso a idéia de um outro jornalismo, talvez, e uma outra ciência, mais próximos da poesia, mais preocupados com os efeitos do que com as causas, com os sentidos do que com o sentido.

2.4 OS MODOS E DIFERENÇAS DE ESTILOS

A oposição que se faz em diferentes denominações para o *direto* norte-americano e o *verdade* francês é bastante problemática, tanto do ponto de vista dos teóricos ou críticos cinematográficos quanto dos próprios realizadores. Ao contrário do *Free Cinema* britânico, onde havia um manifesto dos cineastas que defendiam o uso do termo, no caso norte-americano, por exemplo, nem mesmo os cineastas assumem completamente os termos *vérité* ou *direto* para caracterizar seus filmes. Robert Drew, por exemplo, utiliza a palavra *vérité*, ou estilo *vérité*, para definir seus filmes ainda hoje. Da mesma forma, o termo *verdade* foi logo posto em questão pelos franceses, devido às conotações idealistas que ele poderia provocar. A diferenciação entre o *direto* e o *verdade* pode às vezes parecer aos cineastas uma artificialidade teórica, que procura reunir de forma didática os grupos de produção de cada país, preservando uma suposta identidade. A separação das duas formas cinematográficas entre os dois termos é, no entanto, a leitura mais corrente na historiografia vigente do cinema documentário e a sua adoção no presente trabalho tem um caráter meramente didático e não a intenção de reafirmar uma dicotomia artificial.

A leitura contemporânea que tende a separar a experiência auto-reflexiva de Rouch sob o termo *Cinema Vérité* e os filmes observacionais *puros* norte-americanos a partir da Drew Associates, utilizando o termo “Cinema Direto”, tem atualmente como uma de suas referências centrais o teórico Bill Nichols. Em *Representing Reality*, Nichols irá estabelecer uma diferenciação entre a proposta do *direto* norte-americano e a do *verdade* francês. Ele irá caracterizar um modo de cinema de “observacional” (NICHOLS, 1997, p. 72) para os filmes norte-americanos, enquanto que o cinema de Rouch seria o que ele chama de “participativo”. Esta diferenciação, cabe ressaltar, está longe de ser algo estanque ou representar uma oposição radical entre formas de cinema, embora alguns autores insistam em opor estas duas formas. Cada modo elaborado por Nichols, como afirma o autor, pode se sobrepor a outro em diversos exemplos de filmes. Trata-se, então, de uma diferenciação puramente didática, sem efeitos normativos ou hierarquizantes.

Para Nichols, o cinema observacional se caracterizaria por um relaxamento do controle do cineasta sobre a realidade filmada, mais do que em qualquer outra modalidade de documentário. Os cineastas do *direto* filmavam horas sem intervenções explícitas, como entrevistas ou a composição de cenas com personagens filmados. Eles apostavam justamente na surpresa e no desenvolvimento supostamente natural dos fatos que seriam apenas reconstituídos, respeitando uma certa temporalidade original, no processo de montagem. O advento do som *direto* e dos equipamentos portáteis seria, para Nichols, fundamental para este tipo de cinema, na medida em que eles romperam com a necessidade de se recorrer ao estúdio para a gravação do som e libertaram a câmera para tomadas mais acidentais.

O cinema participativo de Rouch e Morin seria, segundo Nichols, um correspondente cinematográfico dos métodos de observação participante da etnografia ou da sociologia. Não há, como nos filmes norte-americanos, uma temporalidade original que deva ser respeitada, na medida em que a própria câmera é uma catalisadora. É a partir dela que o evento a ser filmado se dará. O cineasta tem um papel explícito no filme:

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. (NICHOLS, 2005, p. 154)

No filme *Noite e Neblina*, citado anteriormente, vimos como a narração destaca-se da imagem, assumindo um papel reflexivo, que questiona o próprio cinema. *Crônica de um verão* aprofunda esse papel, mostrando a face do realizador e o seu encontro com a realidade filmada. A partir do filme de Rouch, desenvolve-se toda uma tradição de filmes auto-reflexivos, até o ponto em que o próprio cineasta passa a ser o personagem principal.

Embora os *modos* de documentário apresentados por Nichols (expositivo, observacional, interativo, reflexivo, poético, performático) facilitem uma diferenciação dos filmes através de recursos estilísticos, eles também podem permitir certas leituras que reforçam falsas dicotomias na história do documentário, como uma oposição muito marcada entre o cinema observacional praticado pelos cineastas norte-americanos e o cinema participativo de Rouch. A idéia de um cinema puramente observacional está presente mais no discurso dos cineastas do *direto* do que propriamente nos filmes. A montagem sob a ordem de uma linearidade espaço-temporal, como nos filmes de ficção, a ênfase em uma narrativa dramática, assim como a câmera na mão utilizada nos filmes do *direto*, põem em cheque a idéia de um cinema que se propõe um mero observador dos fatos.

A validade da proposta de Nichols está não apenas no fato de que ela nos permite delinear com mais cuidado as diferenças estilísticas em documentários, como também na sugestão de um *lugar* diferente (e não oposto) a cada uma das formas de cinema. O *direto* teve origem em um ambiente ligado ao jornalismo e à nascente televisão nos EUA, enquanto que o verdade surge próximo às preocupações da antropologia e as questões teóricas ligadas ao universo das ciências sociais. Talvez por estes lugares de origem diferentes, o diálogo entre estas duas formas de cinema, muitas vezes, tenha sido problemático. As questões que tocam a Rouch no documentário nem sempre são as mesmas que tocam a uma geração de jornalistas norte-americanos ligados à cultura *pop*, ao rock, ao cinema narrativo norte-americano ou aos ídolos da contra-cultura nos anos 60 e 70. A apreensão de um instante ou de um efeito de instante é mais valiosa para estes cineastas do que a revelação de uma série de discursos submersos nas relações entre os personagens. Não há profundidade nos personagens do *direto* a ser examinada, pesquisada ou revelada pelo filme. Há a busca pelo efeito do instante, o que de certa forma representa um reencontro do cinema com o impacto inicial de sua origem.

É preciso compreender porque alguns teóricos se opõem a esta divisão (*direto* e *verdade*) e procuram agrupar todas as experiências cinematográficas da época baseadas no

som sincrônico e nas câmeras leves dentro de uma mesma denominação. É o caso, por exemplo, de William Rothman, que em seu livro *Documentary Film Classics* põe em questão a oposição rígida estabelecida pelo campo de estudos em cinema contemporâneo entre o documentário europeu (especialmente francês) surgido nos anos 60 e os filmes norte-americanos da mesma época. Rothman rejeita o termo *direto* e o substitui pelo *Cinema-Vérité in America*: “Cinema-Vérité nos dois lados do Atlântico – porque a distinção entre ‘cinéma-vérité’ e ‘cinema direto’ não é viável.” (ROTHMAN, 1997, p.109). Para Rothman, ambos os cinemas seriam influenciados pelas primeiras experiências com o som sincrônico e as câmeras leves realizadas pelo *National Film Board* do Canadá, sob a herança de seu fundador, John Grierson, nos anos 40, ainda. Tal divisão reproduz, de alguma forma, um preconceito em relação à produção audiovisual norte-americana que seria, segundo certas leituras, menos profunda ou “filosófica”, nos termos do autor. Rothman afirma que seria nos EUA e não na Europa, onde esta forma de cinema teria desenvolvido uma produção mais extensa e marcante na história do documentário.

Logo no prefácio de seu livro, afirma o autor:

Dentro do campo dos estudos de cinema contemporâneo geralmente supõe-se que há uma clara distinção a ser formulada entre os filmes americanos [...], os quais são supostamente culpados de uma ingênua reivindicação de captar a realidade diretamente, enquanto que os filmes europeus [...] são tomados como sendo muito mais sofisticados em suas concepções filosóficas da realidade e de sua representação e, por isso, perdoados. (ROTHMAN, 1997, p. x)

Muitos trabalhos sobre a história do cinema documentário tendem a adotar esta chave de leitura que opõe radicalmente as experiências dos cinemas verdade francês e direto norte-americano. Tal leitura se dá no Brasil, por exemplo, no livro de Sílvia Da-Rin, *Espelho Partido*, que assume uma defesa do modo participativo no cinema de Rouch como uma “tendência radicalmente oposta” (DA-RIN, 2004, p. 149) aos filmes observacionais *puros* norte-americanos. Esta perspectiva ainda ressoa certas discussões que se deram em torno das duas formas de cinema na década de 60, especialmente no ano de 1963, quando ocorreu em Lyon, na França, um encontro entre os cineastas americanos e franceses no âmbito do MIPE-TV (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão). A revista *Cahiers du Cinema* repercutiu esses debates e a leitura que se tornou dominante aqui no Brasil acompanha, em certa medida, a do texto de, sobretudo, Comolli, que em seu artigo *Le détour*

par le direct, publicado em duas partes na mesma revista, faz duras críticas ao que seria uma “invisibilidade utópica” dos filmes do direto norte-americanos.

Duas questões centrais em debate naquele momento eram:

1) por um lado, a defesa que os franceses faziam da *palavra* no filme e, por outro, a defesa que os americanos faziam da *ação*, reflexo de visões diferentes do cinema em cada país. Os americanos, apoiados na tradição cinematográfica de seu país, apostam na idéia de que os personagens, os conflitos dramáticos se revelam nas ações, entendidas também como diálogos. Os franceses não abrem mão do recurso da entrevista e do diálogo como forma de ter acesso a uma certa verdade profunda nos personagens.

2) a interferência ou não da câmera sobre a realidade filmada. Enquanto os americanos demonstravam pouco se importar com o fato de que a câmera interfere inevitavelmente no desenrolar dos eventos filmados, os franceses apostavam justamente nesta interferência e assumi-la era um ato, sobretudo, ético. Para os americanos a descrição da câmera era uma qualidade, algo que permitia o desenrolar mais natural dos eventos, para os franceses a câmera era uma provocadora sem a qual os eventos seriam absolutamente ordinários.

Da-Rin, tendendo claramente à postura dos franceses, chega a falar em uma “fobia à manipulação” nos cineastas do direto que seria superada por Rouch e seu cinema participativo. O autor denuncia uma objetividade inocente nos filmes do direto, como se eles fossem herdeiros de um pensamento cientificista que remonta às origens do cinema enquanto mecanismo de reprodução do real.

Em sua concepção redentora do avanço técnico, os ideólogos do cinema direto promoveram uma releitura teleológica da tradição documentária, segundo critério de ‘transparência frente ao real’, reservando para si próprios o umbral entre a culminância de um longo processo histórico de procura e o início de uma nova era [...] Guardadas as proporções históricas, há muitas semelhanças entre a devoção ao real promovida por este direto sacralizado e a apologia que o pensamento positivista do final do século XIX fazia à imagens autênticas da natureza e do mundo veiculadas pelo modelo Lumière” (DA-RIN, 2004, p. 141-142)

Diante de um cinema imbuído do que Da-Rin chama de “utopia da duplicação perceptiva”, o recurso reflexivo de Rouch surgiria como uma espécie de *antídoto* para esta crença na objetividade, ou “devoção” (BRINGUIER, 1963, p. 14) ao real. Essa perspectiva crítica ao direto norte-americano, embora seja embasada em textos e entrevistas de seus

cineastas e teóricos, é apenas parcial e deixa de fora, justamente, os filmes, cujo sentido supera em muito uma noção de cientificismo inocente ou de uma devoção ao real. Como vimos tentando afirmar, embora os cineastas do *direto* sejam herdeiros de uma tradição jornalística, consolidada durante a segunda-guerra e fundamentada em uma aposta no caráter indicial da imagem, seus filmes estabelecem uma ruptura com o cânone documental ao apostar em uma abertura dos sentidos e aproximar o documentário das construções ficcionais.

Eles [meus filmes] não são documentários no sentido da tradição clássica. Na América, ao menos, o jornalismo televisivo é entediante. Não se faz nada além de falar. Os documentários são invadidos pelo comentário e pela narração. Nós nos esforçamos por criar um jornalismo filmado que não repouse unicamente sobre o intelecto, sobre a palavra, mas que a qualidade primeira seja cinematográfica. (DREW, 1963, p. 24)

O método observacional nos filmes do *direto* não pode ser lido como um equivalente cinematográfico das práticas científicas da antropologia, da sociologia, ou das ciências da natureza. Tal correspondência acaba por empobrecer os filmes do *direto*, trazendo-os pra uma lógica estranha à lógica propriamente “cinematográfica” (DREW, 1963, p. 24), usando as palavras de Drew. A observação nos filmes do *direto* permite, antes de mais nada, a emergência de tensões dramáticas, conflitos narrativos, personagens e toda uma série de recursos que sempre ficaram em segundo plano, frente ao discurso, este sim, cientificista, do documentário expositivo clássico. Como afirma Drew: "A vida real é mais interessante, mais dramática que aquela que nos revela o jornalismo televisivo atual. Nós queremos exprimir sua força dramática, sua carga de emoção" (DREW, 1963, p. 24).

O debate a respeito da inevitável perturbação que a câmera cinematográfica promove na realidade filmada (o que impediria qualquer intenção de objetividade) não toca no aspecto mais relevante do cinema *direto*: o uso que este cinema faz de uma *dramaticidade intrínseca ao real*. O real surge nestes filmes como uma trama ficcional, a qual documentário apenas faz emergir. Para os cineastas do *direto*, é pouco relevante o fato de que os personagens se saibam ou não filmados, pois, no fundo, não há uma realidade primeira (*mais real*) que é traída pelo filme. No universo fílmico, seja no filme documentário ou na ficção, o que há é apenas representação. Ficção e documentário são formas diferentes de representação do real e possuem efeitos diferentes.

Identificamos na perspectiva crítica ao cinema direto uma vinculação com as discussões em torno das noções de transparência e opacidade no filme que dominaram o cenário teórico cinematográfico (francês principalmente) nas décadas de 60 e 70, em um ambiente ainda marcado pelos estruturalismos e um clima de confronto com o chamado cinema ficcional narrativo, considerado hegemônico à época.²⁵

A noção de dispositivo cinematográfico, empregada na época por Baudry e recuperada por Comolli em um contexto pós-estruturalista nos estudos de cinema, está no centro desta crítica às formas ilusionistas e de um elogio excessivo no contemporâneo aos filmes que se utilizam de recursos reflexivos. A expressão *filme-dispositivo* para caracterizar as produções que exploram uma certa noção de subjetividade no filme é utilizada, muitas vezes, quase como que sinônimo de um novo gênero documental.²⁶ São exemplos de filmes que funcionariam sob essa lógica: *Passaporte Húngaro* (2001), de Kogut, *33* (2002) de Goifman, *A pessoa é para o que nasce* (2003) de Berlinder, *Rua de mão dupla* (2003), de Guimarães, entre outros. Afirma, por exemplo, Andréa França:

“Arriscaria a hipótese de que um dos caminhos possíveis para aquele que pensa criticamente o audiovisual é fazer filmes-dispositivos, filmes que criam universos que se constroem junto com o ato de filmar, em função justamente da filmagem, isto é, universos (imagéticos, humanos, sociais) que não existem antes do documentário; estas imagens funcionam como espelho opaco” (FRANÇA, 2006, p. 4).

César Migliorin define, da mesma forma, a noção de filme-dispositivo:

“O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou preexistente no mundo, isto é, um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir, neste sentido, um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção transita entre um extremo domínio – do dispositivo – e uma larga falta de controle – dos efeitos e eventuais acontecimentos” (MIGLIORIN, 2005, p. 145)

Nos perguntamos, baseados nas afirmações de França e Migliorin, em que medida *todos* os filmes não seriam filmes-dispositivos, pois o que caracteriza o cinema é justamente a criação de “universos que se constroem junto com o ato de filmar”, “que não existem antes do documentário” (op. cit.). Atesta-se a certos filmes um valor crítico ou uma recusa ao ingresso da lógica do espetáculo apenas pelo emprego de recursos reflexivos, como a explicitação do envolvimento do realizador com os personagens ou a exibição das negociações em torno da filmagem. Tal perspectiva pode ser fértil na análise das produções contemporâneas, embora

²⁵ A esse respeito ver: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, transparência e opacidade*. 2004.

²⁶

seja problemática quando aplicada aos filmes do Cinema Direto feitos na década de 60, em outro contexto cinematográfico.

O que se perde hoje numa ênfase excessiva nos mecanismos exteriores à narrativa fílmica como desconstrutores da ilusão cinematográfica é, justamente, a potencialidade e o caráter político que a própria narrativa e a própria ilusão possuem no cinema desde as suas origens. Se partimos do pressuposto de que a realidade é uma *camada* ficcional (assim como o filme) não faz mais sentido denunciar o caráter ilusório do cinema. A sua eficácia política está mais em como o filme se insere nas redes de poder nas quais a *ficção da realidade* é tecida e em que medida ele as tensiona ou apresenta questões novas, do que propriamente na sua autenticidade ou sua fidelidade supostamente ética com espectador. Em resumo: é possível se fazer um cinema que tensione certas configurações de poder, um cinema político, nesse sentido, sem ser, necessariamente, anti-ilusionista e anti-espetacular.

A revelação pura e simples dos mecanismos de produção do filme, muitas vezes com a presença da imagem do realizador torna-se muitas vezes um alibi ético para o cineasta filmar qualquer coisa. O efeito acaba sendo o inverso do que se pretendia em outras épocas ao se apostar na reflexividade como ferramenta dentro de uma teoria maior da desconstrução. Ao invés de mostrar o engajamento do cineasta com a realidade, ou o seu pertencimento à uma rede discursiva na qual o real e filme *co-operam*, a filmagem que se assume explicitamente como filmagem pode acabar querendo afirmar um *real mais real* do que aquele mostrado pelo cinema ilusionista. De alguma forma, ela estaria trabalhando ainda com uma mistificação do real, na medida em que supõe que, ao mostrar os mecanismos de produção do filme, algo de mais autêntico se revela. Ao mesmo tempo, a noção de subjetividade muitas vezes empregada nestes filmes, confunde-se com a noção de interioridade ou mesmo intimidade. Ao apostar em uma concepção individualista do personagem e realizador, tais filmes acabam por reforçar uma dicotomia entre sujeito e mundo, produzindo justamente o oposto daquilo que se supõe ser um pensamento pós-estruturalista no cinema.

A exigência em *desocultar* a câmera cinematográfica e seu operador pode ser empregada em uma crítica aos cineastas do *direto*. A idéia de uma câmera oculta, inspirada pela célebre metáfora no cinema direto da câmera como uma “mosca na parede”, é inadequada para pensarmos os filmes do direto. Não há nada de oculto na câmera do direto, ela é de certa forma tão participante que sua presença é naturalizada tanto pelos personagens como pelos

espectadores. A câmera torna-se nos filmes o olho de um guarda, de um prisioneiro, um louco, um médico, um vendedor ou qualquer outro personagem do eventos filmados pelos cineastas. Trata-se de uma outra forma de participação: a câmera que esbarra em pessoas, que é denunciada por olhares, que se desloca bruscamente revelando uma intenção do operador em selecionar cenas, que perde e recupera o foco e ainda avança em *zooms* muito pouco discretos sobre os personagens. Trata-se, afinal, de uma câmera aberta à incidência do acaso.

Há uma diferença entre a câmera *explícita* e a câmera *implícita* no cinema. O termo implícito não significa oculto e sim, subentendido, ou seja, entendido como algo já dado, tanto por quem faz o filme, como por quem é filmado, assim como por quem vê. A idéia de uma transparência absoluta nos filmes do *direto* deve ser relativizada. O ilusionismo nos filmes do *direto* está circunscrito à montagem que procura estabelecer uma lógica – como nos filmes de ficção clássicos, nesse sentido – de continuidade espaço-temporal e não porque o chamado dispositivo cinematográfico está oculto.

Pode-se dizer que o *direto* inaugura uma nova forma de autoridade documental, não mais assegurada pela voz do expositor e sim pelos traços de espontaneidade no filme: a imagem tremida, os ruídos e sons ambientes, a câmera que esbarra, os *zooms* hesitantes, as perdas de foco, os enquadramentos que são a todo instante *buscados* pela câmera e não *dados* como nos filmes de ficção. São esses traços ou pistas na imagem que remetem à presença do cineasta na cena de filmagem, uma presença implícita ou subentendida. Se há um autor nesse tipo de filme, ele se manifesta de forma *descontrolada*, embora se saiba que o controle existe e que apenas de outra ordem em comparação ao filme ficcional. Trata-se de um certo controle sobre a desordem. Radicalizados, os traços aos poucos vão assumindo formas mais explícitas, o que não pode ser considerado uma ruptura com o regime do *direto* e sim o seu aprofundamento.

A câmera na mão e seus traços no *direto* são um primeiro momento de um processo que leva ao aparecimento ou explicitação do operador. Tal movimento já existia no cinema de Vertov, por exemplo. Se a câmera passa ter *existência* no filme, é possível que em um momento seguinte haja um movimento em direção a quem a carrega, ou seja, que o interesse do espectador comece a recair sobre os mecanismos exteriores à cena. Neste sentido, os filmes auto-biográficos nos quais o câmera é o personagem principal, aquele que narra a história em primeira pessoa, são um aprofundamento das experiências tanto do cinema verdade francês,

quanto do cinema direto norte-americano. A oposição radical entre os dois modos de cinema (observacional correspondendo ao direto e participativo correspondendo ao verdade) deve ser matizada. Da mesma forma, a dicotomia entre reflexividade e ilusionismo tem pouca validade em uma análise dos filmes do direto. Ela acaba por produzir falsas oposições, que nos levam a valorização equivocada de certos filmes que exploram um pretensa subjetividade.

2.5. O DIRETO E SEU ESQUECIMENTO NO BRASIL

Frederick Wiseman, apesar de ser um realizador que vem produzindo quase um filme por ano desde a década de 60 e ser considerado um dos maiores documentaristas em atuação no mundo, ainda é um cineasta desconhecido para o público brasileiro. Mesmo com a chamada onda de documentários que ganhou força no cinema brasileiro nos últimos anos, com o aumento considerável de produções e de público e, ainda, com o crescimento dos trabalhos teóricos, bibliografia e interesse acadêmico pelo documentário no país, seu cinema é ainda uma referência distante. Wiseman e toda uma geração de cineastas norte-americanos, ligados ao *direto*, tiveram pouca inserção no contexto cinematográfico brasileiro, tanto na crítica e no debate acadêmico, quanto nos próprios filmes e discursos dos realizadores. Embora a presente dissertação não pretenda apontar as causas deste afastamento, algumas hipóteses podem ser sugeridas.

Em recente entrevista para o Canal Brasil, por exemplo, Arnaldo Jabor fala sobre seus primeiros filmes que eram documentários: *O Circo* (1967) e *A Opinião Pública* (1967). Jabor menciona um curso que ele havia feito no MAM, na década de 60, com o cineasta Jean Rouch, que teria sido decisivo para a realização dos filmes. A menção a Rouch nos indica o quanto as cinematografias de Brasil e França na década de 60 mantinham afinidades, na ligação entre Cinema Novo brasileiro e *Nouvelle Vague*. Havia no Brasil uma preferência pelo cinema explicitamente mais engajado francês do que as produções ligadas a grupos jornalísticos (como é o caso do direto) norte-americanos. Enquanto Rouch voltava suas atenções para a África, para o colonialismo europeu ou o debate em torno dos mecanismos de poder no próprio cinema, os americanos davam conta de temas ligados à cultura *pop*. Esses temas são pouco afins às expectativas de um cinema nacional e, mais ainda, de um

documentário politicamente engajado num projeto nacional, anti-imperialista e vinculado a uma certa uma noção de cultura brasileira.

O filme *A Opinião Pública*, de Jabor, no entanto, possui muitos pontos de contato com as produções realizadas nos EUA nesta época, apesar da referência a Rouch feita pelo cineasta brasileiro. Ao concentrar-se no tema da opinião pública, por exemplo, Jabor se aproxima e até antecipa a forma dos relatos do cotidiano norte-americano feitos pelos irmãos Maysles no filme *O Caixeiro Viajante* (1967) e adota um tratamento que poderíamos chamar de jornalístico. Ao mesmo tempo, Jabor compartilha com os cineastas do *direto* a experiência de liberdade na captação de imagens com o advento de tecnologias mais leves e do som sincrônico que, de certa forma, impulsionaram o cinema da época.

A idéia de uma captura do *atual* ou uma maior proximidade com a realidade filmada – o que a televisão em seguida iria explorar através do recurso do *ao vivo* – é uma noção fundamental para esse cinema documentário na década de 60, seja ele brasileiro, francês ou norte-americano. A marca deste tipo de ideal cinematográfico é o uso da câmera na mão e o significado que ele assumiu em contextos e países diferentes: no Brasil do Cinema Novo e do cinema latino-americano revolucionário da década de 60, a câmera na mão representava o rompimento com modelos industriais e a narrativa clássica do cinema hegemônico.

A câmera na mão era encarada como uma metáfora para a própria luta política, um chamado para se *pegar em câmeras*, assim como *pegar em armas*, a ponto de Solanas e Getino na Argentina afirmarem um cinema, não de “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” e sim, “de uma câmera na mão e uma pedra na outra” (AVELLAR, 1995, p. 18). A câmera na mão permitia incorporar na cena o gesto do operador de câmera, sua presença, sua respiração, enfim, seu engajamento na realidade filmada. Uma câmera libertada da fixidez do tripé, que representava ao mesmo tempo as convenções clássicas de filmagem e um certo posicionamento político reacionário. A idéia de participação do cineasta, então, não se restringe apenas ao modo participativo proposto por Nichols. A câmera na mão é a entrada em cena do cineasta que, embora invisível, fora do quadro, imprime suas marcas no filme.

A câmera na mão era também uma das principais características do Cinema Direto norte-americano, assim como do Cinema Verdade francês nesta mesma época. Embora menos explícito no discurso, há também um caráter contestador em seu uso pelos norte-americanos, na medida em que representava o rompimento com um modelo clássico do documentário,

vinculado ao jornalismo e a interesses de propaganda. Ela também garantia a presença de *traços* do operador sobre a realidade filmada, diferentemente do que sugerem certas leituras que identificam na câmera observacional do *direto* uma ocultação da perspectiva do realizador. A não-intervenção explícita no momento da filmagem e uma aposta na montagem como instrumento apenas de reconstituição dos eventos pró-filmicos e não como produtora de um sentido fechado, podiam ser vistos, à luz da noção de cinema político no Brasil, como artifícios alienados ou eticamente comprometidos.

Ainda no filme de Jabor, por exemplo, apesar do tratamento observacional na filmagem das cenas e na sua montagem (que respeita uma certa linearidade espaço-temporal), há a narração em *off* explicitando uma crítica às classes médias brasileiras, um recurso ligado ao chamado documentário expositivo. A presença da locução conduzindo o sentido do filme indicaria um mal estar, ainda presente, talvez, no documentário brasileiro contemporâneo, com uma cinematografia que procura esconder ou diminuir a importância da voz do autor, em favor de outras vozes, ou de uma abertura de sentidos. A ausência de uma intervenção evidente do cineasta é considerada, muitas vezes, uma omissão.

A chamada *Política dos Autores* marcou fortemente o meio cinematográfico brasileiro e o cinema de Rouch, ao mesmo tempo em que rompia, evidentemente, com um certo estatuto autoral, ao apostar na filmagem como um lugar de encontro, permitia ao autor-cineasta brasileiro ainda um papel de destaque no filme e até mesmo uma presença na tela. É por isso, talvez, que o *direto* norte-americano não tenha sido uma referência para o cinema e para a crítica cinematográfica no Brasil, além dos motivos mais óbvios relativos à ausência de uma política de distribuição dos filmes no país e da afinidade intelectual maior entre o Brasil e França no campo cinematográfico à época.

Na revista que de certa forma foi uma influência central do pensamento cinematográfico no Brasil nos anos 60 e 70, ou seja, a *Cahiers du Cinéma* francesa, podemos acompanhar como esta questão da autoria ou da não-autoria nos filmes do *direto* era um tema importante. Em artigo de junho de 1963, Jean-Claude Bringuier escreve acerca dos filmes de Leacock:

Bizarramente [...] nestes filmes tão particulares, tão característicos, não se pode propriamente falar de autor. No sentido que, por exemplo, Antonioni é autor de seus filmes. [...] a América a verdadeira autora dos filmes de Leacock. (BRINGUIER, 1963, p. 14-17)

Para Bringuier, o cinema direto havia abolido qualquer subjetividade em nome de um ideal de objetividade absoluto no cinema. A noção de autoria, como podemos perceber, está ainda muito ligada à uma concepção romântica de subjetividade, como se arte fosse expressão de uma interioridade do artista, de uma personalidade, de um gênio criador. Neste sentido, o suposto apagamento dos cineastas do direto foi recebido por Bringuier como uma falta grave contra a concepção de cinema autoral, vinculado às tradições *verdadeiramente* artísticas e defendido pela revista em sua política dos autores.

No fundo, é um ideal do testemunho: apagar-se, deixar-se absorver nas coisas presenciadas. [...] Eu creio que o sonho de Leacock e daqueles que trabalham como ele é de um cinema sem cinema, um puro olhar sem suporte. (op. cit.)

Este pensamento se reflete ainda na forma como os cineastas *autores* receberam os filmes do *direto* à época. Em entrevista para a mesma revista também em 1963, o cineasta Roberto Rossellini, critica duramente os filmes do *direto*, assim como os filmes do francês Jean Rouch, por motivos parecidos (ROSSELLINI, 1976, pp 101-120). A crítica de Rossellini se baseia em dois pontos centrais: a condenação à supervalorização da técnica no cinema, como sinal de decadência artística e a crítica ao suposto dogma da não-intervenção dos cineastas sobre a realidade filmada (dogma esse que, na leitura de Rossellini era partilhado tanto pelos norte-americanos como por Rouch). A respeito do filme *La Punition* (1962), de Jean Rouch, afirma Rossellini:

O que é um artista eu não duvido. Mas não compreendo o que é um artista nesse filme [...] Evidentemente, é difícil dar uma definição de arte. Mas, contudo, sabemos muito bem o que é arte e sabemos reconhecê-la. E quanto a isso [o filme de Rouch], não há dúvida, não é arte. (op. cit.)

A questão central na crítica de Rossellini às novas tendências no documentário na época, dizia respeito à uma supervalorização da câmera e dos aspectos técnicos do filme e uma desvalorização da “personalidade do artista”. Rossellini denuncia o que ele chama de excitação sobre os “órgãos genitais” do público diante da exibição da câmera dos irmãos Maysles antes de uma certa sessão fílmica. A condenação, sobretudo moral, do cineasta italiano às novas formas de documentário que se configuravam à época, se estende à arte em geral, “Toda a arte de hoje se torna cada dia mais infantil”, afirma. O suposto desapego ou a renúncia à autoria tornaria a arte inútil, incapaz de fazer frente às questões morais que a época lhe impõe. A não-intervenção defendida pelos documentaristas é uma ameaça ao pensamento

autoral no cinema e, mais do isso, é uma falta moral, um sinal de “desmoronamento de uma civilização” (op. cit.). Fazer ainda *cinema de autor* é interferir sobre a realidade filmada, deixar uma marca de sua personalidade no mundo, fazer-se comunicar com outros.

Ora, é um dogma que, no ‘cinema verdade’, o autor não deve interferir de modo nenhum. Ouvi mesmo declarar: ‘Nós não queremos fazer argumento, visto que não somos capazes de o fazer’.²⁷ Ainda assim é uma declaração bastante grave!(op. cit.)

Não é difícil imaginar que estas críticas às novas formas documentais que surgiam na década de 60 tiveram um impacto importante no público cinéfilo, na crítica e nos realizadores brasileiros. A política dos autores, como percebe Bernardet em seu livro *O Autor no Cinema*, de fato não foi acolhida de forma integral no contexto brasileiro e latino-americano, mas sim re-significada em um cinema militante ou revolucionário (BERNARDET, 1994, pp. 153-161). O exemplo maior desta nova significação estaria no manifesto de 1969, *Hasta un Tercer Cine*, escrito por Solanas e Getino e que condenava tanto o chamado cinema comercial como o cinema *de arte*, feitos pela burguesia intelectual (SOLANAS e GETINO, 1969, p. 24-29). A proposta de cinema militante, da qual o filme *A Opinião Pública* faria parte, não difere essencialmente de uma proposta autoral tal como defendida por Rossellini na entrevista supracitada.

Apesar de todas as diferenças e particularidades de cada cinema latino-americano, a condenação moral da técnica como inimiga do sujeito e o imperativo da presença autoral confundida com a noção de personalidade são pontos em comum entre os dois discursos. Afirma, por exemplo, Bernardet:

O que pensar dessa posição do cinema militante – ou, pelo menos, dessa vertente – diante do *autor*? A *política* [dos autores] não resiste, mas penso que, no fundo, a medula não foi atingida: o sujeito. (BERNARDET, 1994, p. 161)

Uma concepção de cinema não-autoral, ou *trans-autoral*, não pode ser assimilável por parte da crítica francesa à época e pelos cineastas e críticos militantes latino-americanos. Esta postura começa a ser revista logo em seguida, com a intensificação do pensamento anti-humanista francês nos embates políticos a partir de 1968, e uma crítica radical a um pensamento do sujeito enquanto unidade originária, essencial e universal. Cineastas antes engajados na política dos autores como Godard, por exemplo, logo repensaram sua obra e

²⁷ Declaração atribuída a Jean Rouch e os irmãos Maysles pelo próprio Rossellini na citada entrevista.

passaram a apostar num cinema fragmentário e menos “comunicativo”, no sentido que propôs Rossellini. A cinematografia de Jean Rouch se oferece de forma mais imediata a uma leitura pós-estruturalista. A tradição anglo-saxã documental, ou seja, os cineastas norte-americanos ligados ao *direto*, se enquadram em outro regime teórico, são lidos em uma outra tradição acadêmica que não francesa. No Brasil, não haveria como esta forma de cinema ser lembrada e, sobretudo, valorizada à época.

Na década de 90, no entanto, o aumento do interesse pelo documentário brasileiro teve grande impulso a partir da retomada da obra de Eduardo Coutinho, que após exibir o filme *Santo Forte* (1999), tornou-se uma referência quase incontornável no cenário documental brasileiro. Coutinho é continuador da tradição de cinema reflexivo de Rouch em 60 e representa uma mudança em relação ao modelo “sociológico”²⁸ no documentário brasileiro ao apostar na fabulação ou no imaginário de cada entrevistado e não em personagens tipificados ou modelares. Para Coutinho, assim como para Rouch, a câmera é uma catalisadora ou uma possibilitadora de encontros que são a matéria bruta do filme. Consuelo Lins estabelece uma breve comparação entre a obra de Wiseman e Coutinho em seu livro *O Documentário de Eduardo Coutinho* e, de alguma forma, nos indica uma dicotomia presente ainda no debate teórico cinematográfico brasileiro ao opor estes os dois cineastas. Tal dicotomia transparece ainda a tradição francesa da defesa moral do autor no cinema e seus pressupostos acima mencionados.

Para Consuelo, o cinema de Coutinho possui um princípio pelo qual o cineasta delimita um espaço de filmagem e procura filmar “o que nele se passa”, evitando “a tipificação ou a folclorização do personagem” (LINS, 2004, p. 66). Afirma a autora, em seguida:

Nada mais longe da estética de Coutinho do que o cinema do documentarista norte-americano Frederick Wiseman, por exemplo. [...] Wiseman filma diferentes instituições americanas em um sentido bastante amplo, abordando não apenas instituições literais, como um manicômio judiciário, uma escola, um hospital. Ele registra também locais que exercem de forma mais branda uma função institucional: um parque, uma estação de esqui, um zoológico. Coutinho só se interessa em filmar pessoas. (op. cit.)

É possível fazermos uma leitura sociológica ou mesmo jornalística dos filmes de Wiseman ou outros filmes do *direto* que trabalham sempre com temas gerais ou personagem

²⁸ A esse respeito ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. Brasiliense, São Paulo, 2003.

típicos. Seus filmes discutem o funcionamento dos manicômios, a violência contra as mulheres, os problemas que os americanos mais pobres têm em obter assistência social ou atendimento hospitalar, a cultura do consumo e do espetáculo, questões éticas na ciência, questões raciais, entre outros temas. Outra leitura possível e que é indicada pelo próprio cineasta em suas entrevistas, é aquela que aproxima o seu cinema de tradições artísticas como o teatro, a literatura e o próprio cinema narrativo que teve nos EUA, justamente, um papel central no contexto da chamada indústria cultural.

A obra de Wiseman é lida na chave da técnica, da observação fria e desumana, do olho da câmera que age no lugar do olho humano que se abstém. Coutinho, por outro lado, representa o olhar humano, emocional, íntimo, na medida em que ele “se interessa em filmar pessoas” (op. cit.) e na medida em que se assume na tela enquanto *uma pessoa* e não um cineasta. O que são as pessoas nos filmes Wiseman e que são as pessoas nos filmes de Coutinho? Em ambos os casos, são simplesmente personagens.

A obra de Wiseman, assim como a de Coutinho, trabalha fundamentalmente com construções dramáticas, cômicas, trágicas ou, até mesmo, épicas, além de gêneros especificamente cinematográficos. Como em todo filme, a integralidade da cena filmada ou do personagem jamais podem ser reproduzidos, nem mesmo com a utilização de recursos reflexivos que procuram incorporar as condições de filmagem em busca de uma maior autenticidade. Na filmagem de um documentário, há uma redução necessária e inevitável de *pessoas reais* em *personagens*, da *vida* em *trama*, redução essa que também garante uma eficácia política, no sentido de um engajamento do espectador no filme. Um filme absolutamente observacional, algo que de fato não ocorreu no domínio do documentário²⁹, sem nenhum tipo de montagem e mobilidade da câmera, acabaria por tornar-se uma imagem como as das câmeras de segurança contemporâneas, uma imagem instrumentalizada, cujo sentido é, esse sim, puramente objetivo. Os filmes do direto, assim como outras formas cinematográficas da época produzem narrativa, não apenas no momento da montagem, como também de uma pré-montagem consciente realizada pelo operador de câmera que procura filmar a cena a partir de uma decupagem que se forma durante a própria filmagem (a chamada

²⁹ As obras de Andy Wahrol, *Sleep* (1963) e *Empire* (1964) podem nos servir como exemplo de filmes puramente observacionais, nos quais o recurso da montagem é absolutamente negado. Tais obras apontam para a insuportabilidade do *real puro*, idealizado e destituído de narrativa.

montagem direta). Também o uso da câmera na mão, cujos movimentos, *zooms*, correções de focos *narra* quem a carrega. Isto não significa dizer que não há diferença de estatuto entre as imagens documentais e as ficcionais, são efeitos diferentes.

Mais recentemente, através do cineasta João Moreira Salles, a tradição do cinema direto norte-americano começa a ser redescoberta (ou mesmo descoberta) no Brasil. Salles é um dos casos raros de cineastas brasileiros que conhecem profundamente esta cinematografia e a utiliza como referência, não apenas em suas falas, mas principalmente em seus filmes. Os documentários *Nelson Freire* (2003) e *Entreatos* (2004) são os exemplos mais claros da influência do *direto* na obra de Salles. *Entreatos* é uma referência explícita ao filme de Drew, *Primárias*, e um exemplo de como esta forma de cinema pode ainda ter uma potência reveladora no âmbito político brasileiro contemporâneo.

O filme se baseia na filmagem dos momentos não-oficiais da campanha presidencial de Lula, em 2002, assim como Drew fez predominantemente em *Primárias*. As imagens observacionais captadas pelo fotógrafo Walter Carvalho conduzem o filme, sem a necessidade de entrevistas ou intervenções do cineasta (embora haja algumas entrevistas). A filmagem aparentemente *livre* dos bastidores de uma campanha presidencial pode provocar críticas em um público acostumado, por um lado, a campanhas publicitárias eleitorais, cujo interesse persuasivo é óbvio e, por outro, a documentários de cunho denunciador, ligados à uma tradição engajada. O não-posicionamento do cineasta em *Entreatos*, ou a sua discrição estratégica, está longe de ser uma postura apolítica, como se poderia imaginar. Tal atitude do cineasta permite que o filme dê relevo, justamente, ao fundamento humano no drama da política, aos afetos que a movem ou as relações fundamentadas na emoção, vaidade, amizade, etc. Neste sentido, a contribuição de *Entreatos* para um debate político é inestimável, na medida em que o filme oferece à cena do jogo político os seus personagens em uma dimensão maior do que a dos estereótipos da propaganda, carregados de retórica explícita. O mesmo podemos dizer sobre o filme *Nelson Freire* e sua abordagem pouco interativa do músico, uma abordagem que permite o surgimento de um personagem mais complexo, que se revela por seus atos e, principalmente, pelo exercício de sua música. Com Salles, o cinema brasileiro retoma um diálogo pouco explorado com a herança documental norte-americana dos anos 60.



Figuras 21 e 22 – Imagens dos filmes *Entreatos*, de 2004, e *Nelson Freire*, de 2003, ambos de João Moreira Salles.

SEGUNDA PARTE – OS FILMES DE WISEMAN

“Fomos maus espectadores da vida, se não vimos também a mão que delicadamente – mata”. (Friedrich Nietzsche, Além do Bem e do Mal – Prelúdio a uma filosofia do futuro)

CAPÍTULO 1. TITICUT FOLLIES (1967)

1.1. AS APRESENTAÇÕES

Titicut Follies (1967) é o primeiro filme dirigido por Wiseman. O filme acompanha o cotidiano do manicômio judicial de Bridgewater, em Massachuset, onde Wiseman, naquele momento professor de direito, costumava levar seus alunos. O estilo de filmagem e montagem característico de Wiseman até os dias de hoje apresenta poucas variações a partir do vemos em *Titicut* já em 1967: uma câmera observacional, a montagem respeitando o princípio de continuidade espaço-temporal, a narrativa montada em pequenos blocos, formando uma espécie de mosaico, o qual ao longo do filme o espectador é obrigado a remontar. O que emerge em *Titicut* é a própria instituição, suas práticas, seus códigos velados e seu funcionamento mais capilar.

Por mais de 20 anos, *Titicut Follies* esteve censurado nos EUA por uma determinação judicial, um caso raro em um país que contraditoriamente permitiu sempre ao cineasta o acesso irrestrito à todas as suas instituições. Apenas a sua exibição para um público considerado especialista foi permitida até 1991, alegando-se o direito à privacidade dos internos filmados. Wiseman nunca teve nenhuma dificuldade em acessar as instituições filmadas, valendo-se do direito constitucional norte-americano que permite teoricamente não apenas a chamada liberdade de expressão, como também o direito a qualquer cidadão a conhecer o funcionamento interno de qualquer instituição pública que, em tese, é pautada pelo

princípio da transparência.³⁰ Nesse sentido, na sociedade norte-americana todo espaço é teoricamente filmável. A lógica da exibição ou o regime daquilo que é mostrável não se restringe apenas aos espaços do mundo das artes do espetáculo. Todo lugar institucional é uma espaço potencial de *show*, todo espaço privado é, também para um público.

O termo *follies* nos EUA faz referência aos musicais da Broadway na primeira metade do século XX, o chamado teatro de revista, com números musicais, dança, esquetes e piadas. O mais célebre chamava-se *Zigfeld Follies*, conhecido pelo seu coro de mulheres bonitas, as chamadas *follies girls*. A referência a esses musicais logo no início do filme nos indica a presença de uma certa tradição do espetáculo profundamente enraizada na sociedade norte-americana e que no filme de Wiseman se faz presente a todo instante. Wiseman realiza uma espécie de paródia destes musicais, que muitas vezes eram eles próprios paródias de outras obras.

Não é apenas a presença de musicais para espectadores ou a própria câmera que torna o filme de Wiseman um espetáculo como as *follies*. Podemos afirmar que montagem em pequenos blocos ou episódios dramáticos dá uma dimensão de teatro de variedades ao filme. Pequenos números de exibição se sucedem ao longo do filme, sem formar uma narrativa linear no sentido do cinema chamado clássico, sem transformações de personagens, *plots* ou fechamento. Apenas pequenas passagens de acontecimentos diante da câmera, cada um isolado do outro, cada um autônomo.

A montagem em forma de mosaicos, com pequenos episódios intercalados e não uma narrativa sendo desenvolvida de forma global é uma semelhança intencional com o chamado teatro de revista. De certa forma, podemos dizer que toda a obra de Wiseman dialoga com essa tradição do espetáculo ou do *show* de variedades na primeira metade do século XX, que é base do imaginário em torno do entretenimento nos EUA. Em *Titicut*, esse diálogo é evidente, pois o cineasta insere na montagem trechos do pequeno *show* de fato realizado pela instituição em momentos diferentes do filme, pontuando certas passagens dramáticas. Há um espetáculo de fato sendo apresentado em *Titicut* e que não aparece de forma isolada das outras imagens do filme, está marcando as passagens entre os blocos, costurando a narrativa do filme. O efeito que se tem em uma montagem na forma de *números* ou *apresentações* é irônico, na medida

³⁰ Ainda hoje, mesmo em meio a um endurecimento de certas posições governamentais norte-americanas, FILME SOBRE GUANTÁNAMO

em que uma instituição disciplinar como a prisão se apresenta não da forma sóbria do documentário clássico e sim identificado a uma tradição do espetáculo, na qual o cinema ficcional se baseia.

Wiseman aprofunda a mudança de perspectiva sobre o documentário realizada anteriormente pelos cineastas da Drew Associates ao se aproximarem das formas ficcionais. Assim como os outros documentaristas do direto, Wiseman prioriza as ações dos personagens e não os possíveis discursos sobre as suas ações. No entanto, há uma diferença fundamental entre as ações nos filmes anteriormente analisados e as ações em Wiseman. Para o último, as ações se apresentam na forma de práticas, ou seja, nunca estão desconectadas de uma ação maior, aquela da instituição filmada. A tradição ficcional, então, não se encerra na própria narrativa, possui também um sentido documental, de revelação de práticas sociais. Os personagens em *Titicut* não adquirem a autonomia dos personagens de *Primárias* ou *Monterey Pop*. Nesses filmes, a finalidade é a construção dos personagens, de seus conflitos dramáticos, ou seja, a produção de um outro espetáculo, o espetáculo da *vida real*. Wiseman opera dois sentidos em seus filmes, ele constrói uma narrativa ficcional, dramática, ao mesmo tempo em que se vale da autoridade do efeito de espontaneidade e da montagem ilusionista para dar relevo à práticas de poder no interior das instituições filmadas.

As primeiras cenas de *Titicut* são, neste sentido, emblemáticas. O filme começa com um inusitado número musical em um palco de teatro. Não vemos o público, a câmera está posicionada como se estivesse na platéia e o espectador é lançado no filme na posição mesmo de espectador. O que vemos é um grupo de oito cantores realizando um número no palco, regidos por um maestro. São intérpretes meio confusos carregando nas mãos balizas como as das célebres *cheerleaders*, das torcidas de *baseball*. Eles estão vestidos como soldados, como em desfiles militares ou em torcidas esportivas e executam de forma vacilante uma coreografia. Ao fundo, vemos escrito “Titicut Follies”.

Os cantores se espalham e, por um momento, a câmera também vacila diante de um movimento inesperado, que embora faça parte da coreografia do grupo, surpreende o operador como supostamente se faria surpreender a platéia invisível na cena. Lentamente a câmera parece decidir-se e inicia um movimento de *zoom* que se aproxima dos rostos dos que se apresentam e cada um passa a assumir uma individualidade diante do grupo inicial, uniformizado. Vemos que cada um deles canta e executa a performance em um tempo

diferente e seus olhares e gestos hesitam. A boca em cada rosto canta de uma forma automática a música, ao contrário dos olhos dos personagens que vagam, denunciando um certo alheamento do *show*. Os personagens atuam como se não estivessem lá. Como soldados de chumbo ou marionetes, eles parecem executar um papel sem o saber, sem nenhuma consciência ou domínio. É como se o espetáculo os conduzisse, simplesmente.

A música que eles cantam é “*Strike up the band*”, a célebre canção norte-americana composta por George e Ira Gershwin na década de 20 para um musical da Broadway com o mesmo nome. É uma música com uma marcação marcial que, em sua letra original anuncia uma guerra a ser vencida e, ao mesmo tempo, o início de um show. Na letra da música que tornou-se um dos maiores símbolos do mundo do espetáculo norte-americano, já está marcada uma indissociação entre a guerra e o espetáculo. Cantam os personagens de *Titicut Follies*: “Deixemos o trompete chamar/ Enquanto o povo grita/ Escutem os pratos soando/ Chamando um e todos/ Para o balanço marcial/ Que a banda comece!”³¹



Figuras 23, 24 e 25 – Cenas da abertura de *Titicut*.

Fim do musical, o público aplaude e o mestre de cerimônias surge pedindo mais aplausos à platéia. Ele conta uma piada e, em seguida, somos abruptamente transportados para o interior da penitenciária. Vemos um preso desta vez com o uniforme de detento, se despindo.

³¹ Na letra original da música:

Let the trumpet call. While the people shout, Strike up the band. Hear the cymbals ring. Calling one and all. To the martial swing, Strike up the band. There is work to be done, to be done. There's a war to be won, to be won. Come you son of son of a gun. Take your stand. Fall in line, yea bo. Come along, let's go. Hey, leader, Strike up the band!

A expressão *strike up* possui um sentido que é difícil de se traduzir em português, mas que carrega em si o caráter duplo da indissociação entre a guerra e o espetáculo. *Strike* pode significar tanto golpear, atingir, bater, infligir, desferir, ou uma série de significados em torno da noção de *acertar* o outro, o que pode ser tanto o ato de atacar na guerra, quando o de tocar um espectador em um número musical, por exemplo.

Diante da câmera, passa o mestre de cerimônias da cena anterior, desta vez vestido como guarda do presídio. Percebemos tratar-se o show de um espetáculo executado por presos e guardas, uma espécie de celebração feita pela própria instituição. O que vemos agora, sem música, apenas com o som ambiente de uma sala de revista no interior da penitenciária, são os presos nus. Wiseman realiza uma transição de uma cena regida pelo espetáculo, pela artificialidade das roupas, da coreografia, da música e dos aplausos para um outro tipo de *show*: a mostra dos corpos investigados e revistados dos presos.

Os guardas e os presos executam os seus habituais papéis institucionais. Os vestidos dão ordens aos homens nus, mandam que estes tirem suas roupas, façam fila, organizem-se em uma nova coreografia. São dois regimes de visão que se evidenciam no corte brusco entre as duas cenas: o regime do espetáculo e o da investigação. Dois regimes partilhados pela mesma instituição e que se encontram no efeito que produzem, ou seja, em uma objetificação dos corpos, na sua redução ao mero *mostrável*.



Figuras 26, 27 e 28 – Passagem do espetáculo para a revista dos presos.

Podemos delimitar um primeiro bloco narrativo no filme de Wiseman que dura os 20 minutos iniciais aproximadamente. Esta primeira parte do filme é dedicada às apresentações tanto no sentido mais imediato (pessoas *atuando* diante das câmeras) como no sentido tradicional de um roteiro narrativo ficcional que procura apresentar os conflitos e os personagens nos primeiros minutos do filme. O personagem principal é a instituição manicomial de Bridgewater, ela própria cenário e personagem.

Ela se mostra *para a câmera*, da mesma forma que os personagens ao longo do primeiro bloco, uma câmera que não tem nada de invisível, mas que convoca a sua performance. Apesar do que afirma o próprio Wiseman acerca da indiferença da câmera sobre o evento filmado, as primeiras imagens de *Titicut* contradizem o cineasta. Mesmo que a

dimensão de um aparelho de registro e divulgação de imagens não seja talvez claro para os personagens filmados neste documentário, a câmera é parte do *show*, ela é um olhar atento que convoca uma atuação. Se há uma *naturalidade* nas cenas conquistadas pela câmera de Wiseman, ela se dá principalmente pelo fato de que a câmera assume uma presença e um papel de observador. A câmera é reconhecida no papel de testemunha das atuações dos personagens. Em certos momentos, principalmente quando Wiseman filma à distância, no pátio do presídio, por exemplo, esta presença pode ser, em tese, ignorada. Mas nas cenas em lugares fechados podemos identificar uma interação sutil, implícita entre câmera e personagem atuando. É inevitável que a atenção do espectador se volte para a câmera e para o papel que ela exerce no filme. “Como ele conseguiu que as pessoas se mostrassem dessa forma diante da câmera?”, é uma pergunta comum ao final de uma exibição de um filme de Wiseman. É justamente *para câmera* que tal show se dá, ou de outra forma ele nem existiria.

Wiseman monta paralelamente no início do filme imagens da revista dos presos pelos guardas e de uma entrevista de um recém-chegado interno no presídio com o psiquiatra. As imagens dos guardas organizando a revista são intercaladas com o rosto do novo interno ouvindo as perguntas do médico que o *desnuda*, dessa vez, por meio da entrevista. Sua voz rouca e um certo sotaque estrangeiro sugerem quase um personagem de filme de suspense. Em um momento avançado na cena, Wiseman finalmente exhibe o rosto do médico por detrás da uma cortina de fumaça de cigarro. Este enquadramento fechado indica que o personagem do psiquiatra é explorado pela câmera em seu sentido dramático pela e não simplesmente filmado de forma *documental*. Há uma intenção evidente de construção de um personagem, que se revela pela demora promovida pela montagem em mostrar o seu rosto.

Pergunta o médico:

“Como você se sente tendo cometido esse crime? Você estava bêbado, drogado, intoxicado? O que você tomou? Você teve estas experiências outras vezes? Você praticou esse crime outras vezes? Com que frequência você se masturba? Por que você faz isso se você tem uma boa esposa? Você está cansado de sua mulher? O que te interessa, peitos grandes ou pequenos? Você teve alguma experiência homossexual? Eu acho que você teve... Você gostava de masturbar outros homens? Você nunca teve sentimento de culpa por isso? Naturalmente você não entende que você é um homem doente... Você acredita que você é um homem normal? E ainda sim acredita que não precise de ajuda?”

A entrevista transcrita acima em montagem paralela com os imagens da revista revelam uma mesma função das ações apresentadas, trata-se da exposição dos presos, do momento em que a instituição age sobre eles. O paciente responde ao final do questionário:

“eu preciso de ajuda mas não sei onde conseguir”. O médico diz: “você vai conseguir aqui, eu suponho”. O modo de operação da instituição, seus personagens e ações, revelam-se logo nas primeiras cenas. O que se segue ao longo do filme são pequenos números que repetem e reiteram uma mesma relação entre o expositor e um exposto diante da câmera.



Figuras 29, 30 e 31 – Preso é entrevistado. *Close* no psiquiatra fumando.

Temos, em seguida à entrevista um longo plano no qual o entrevistado é conduzido por guardas para a sua cela, uma espécie de entrada também do espectador no filme e na instituição. A câmera segue pelo corredor filmando de costas o guarda e o preso. Há uma TV ligada no fundo do corredor e, por um instante, a câmera é tomada por uma hesitação evidente entre enquadrar os dois homens ou a tela. Ela acaba por fazer um *zoom* muito rápido na imagem na tela. O que vemos na TV por um segundo é um outro corredor do que parece ser um hospital, onde médicos carregam um paciente em um corredor.

O preso é colocado dentro da cela. Ao fechar a porta, o guarda abre uma pequena janela supostamente para que a câmera possa filmar o preso no interior da cela. A janela retangular produz um efeito de tela de televisão, de enquadramento. A imagem que vemos no interior da cela é a do preso em contraluz, de costas, e sua imagem é cortada por sombras de grades horizontais e verticais. A cena produz um efeito de enquadramento, de prisão. A imagem da TV é uma espécie de anúncio da prisão que efetivará logo em seguida. É como se o preso fosse conduzido para o interior tela, que assume o significado de uma prisão. As ações na tela e no corredor filmado parecem ser simultâneas, sugerem uma eterna repetição dos mesmos atos, em diversas instituições. A prisão em *Titicut*, como vimos tentando afirmar, é indissociável do regime de espetáculo. A prisão enquadra e exhibe, assim como a tela da TV e do cinema.

Há em *Titicut* outros números musicais, além das apresentações do pequeno *show* preparado por guardas e pesos se repetem em momentos do filme. A cena da prisão é *invadida* por um som de trombone da cena seguinte. Vemos o pátio, ainda nesse bloco inicial que chamamos de *apresentação*, ao som de *My Blue Heaven*, tocado por um preso de forma desajeitada no seu trombone de vara. A câmera de Wiseman *passa* pelo pátio, incorporando e respeitando o ritmo da música tocada pelo preso na montagem. Há dois planos de significados em contraste na cena, o da música, que em sua letra original canta o paraíso do lar, do amor familiar³² e o plano da imagem, o revelado pela câmera, no qual se vê os presos no pátio, cada um parecendo isolado dos outros. Entramos na tela da televisão, no *paraíso azul* anunciado pelo preso e o que vemos é a solidão de um pátio onde cada interno parece estar em um mundo próprio, em seu delírio ou estado particular.

A cena em seguida evidencia ainda mais este efeito de isolamento, enquadramento e solidão. Vemos outro preso interpretar duas músicas, *Chinatown*, *my Chinatown* e *When I lost you*, músicas que foram interpretadas por Frank Sinatra. O preso olha em direção à câmera que passa a fazer parte de um público não-visível. Nesse momento, o operador de câmera, os espectadores do filme pertencem ao mesmo espaço virtual do público que ouve *Chinatown*. Apenas o rosto do cantor é enquadrado, junto com uma tela de TV ao fundo, onde vemos também o rosto de uma cantora interpretando outra música.



Figura 32 – Um dos presos canta em direção à câmera.

A cena promove um contraste entre o número musical da televisão e o do preso: estão em cena dois planos ficcionais, duas apresentações simultâneas. O preso parece tentar acompanhar o que a outra cantora canta, mas não há nenhuma sincronia ou semelhança entre as duas telas. Na tela, duas apresentações em um mesmo regime de exibição: a no manicômio judiciário, denunciado pelo o olhar centrado na câmera do preso, por sua interpretação

³² No original, diz a letra: *When whippoorwills call, and evening is nigh, I hurry to my Blue Heaven. A turn to the right, a little white light, Will lead you to my Blue Heaven. You'll see a smilin' face, a fireplace, a cozy room, A little nest that's nestled where the roses bloom; Just Molly and me, and baby makes three, We're happy in my Blue Heaven.* A música é de 1927, composta por Walter Donaldson e George Whiting. A gravação por Frank Sinatra é a mais conhecida possivelmente à época do filme.

vacilante e pelo som ambiente de cadeiras arrastando, como se fosse um refeitório e, de outro lado, a TV, uma espécie de mundo idealizado, onde uma intérprete bela canta outra música, esta sim *correta*. Wiseman corta do plano do preso cantando para ele no corredor caminhando entre os presos, não mais investido do número musical, até subir uma escada e sumir. Encerram-se as apresentações, passamos do universo espetacular, das apresentações ao cotidiano dos corredores, representado pela subida do preso visto por detrás das sombras de uma escada gradeada.

1.2. SUBMISSÃO E INSUBMISSÃO: O COTIDIANO DOCUMENTAL

Uma seqüência de corredores abre o bloco do filme que mais propriamente se aproxima do que se convencionou chamar de documentário, ou seja, de um registro do cotidiano do presídio, das relações em seu interior. No bloco anterior, os personagens se apresentavam para uma câmera implícita, que se confundia com um observador presente na cena filmada. Neste segundo momento que dura até o encerramento do filme, os presos e os guardas se relacionam entre si aparentemente ignorando a câmera ou esse espectador ideal implícito nas cenas anteriores. Nestas cenas há uma busca por um efeito de invisibilidade da câmera e da equipe de filmagem, embora a sua presença seja constantemente denunciada pelas hesitações da câmera. Mesmo assim, o que vemos não são mais apresentações *para* a câmera ou *para* um espectador e sim *diante* da câmera.

A seqüência que abre esse bloco é a do personagem Jim, um detento que é conduzido por um grupo de guardas pelo corredor para se barbear. Wiseman havia filmado anteriormente os guardas em revista e limpeza das celas, uma atividade cotidiana. Jim é conduzido nu pelos corredores e a todo instante um dos guardas repete insistentemente a mesma pergunta: “como vai estar esse quarto amanhã, Jim?”. O preso caminha se arrastando pelas paredes sendo *tocado* pela pergunta. As suas respostas são ignoradas pelos guardas que fazem das perguntas repetitivas uma espécie de jogo cotidiano. “Muito limpo”, responde Jim e logo em seguida o guarda pergunta novamente “Você disse que estaria ontem limpo? O que aconteceu? Como vai estar o quarto amanhã, Jim?”. A limpeza das celas, o barbear do preso, as atividades de limpeza são acompanhadas pela repetição exaustiva dos mesmos gestos, das mesmas perguntas disciplinadoras.

Ao retornar a sua cela, Jim começa a realizar uma espécie de dança, batendo com os pés e as mãos na parede de forma repetitiva. A nudez branca de Jim é a mesma da sala, das paredes pintadas e da janela gradeada de onde entra a luz branca do dia. Não há sujeira possível na cela de Jim. O esforço da instituição, exemplificado no ato de barbear, nas repetições das mesmas perguntas, é para tornar Jim tão limpo como as paredes da cela. Jim é *solto* pelos guardas em sua cela e ele agradece por isso. Seus gestos com os pés e as mãos indicam uma vontade de tornar-se as paredes, de sedimentar-se nelas. Ouve-se novamente a voz de um dos guardas: “Como está esse quarto, Jim?”. Após um longo close de Jim olhando fixamente para a câmera, um dos guardas começa a interrogá-lo sobre sua vida. É como se o papel do entrevistador no documentário tradicional fosse dessa vez transmitido ao guarda. Ele próprio procura colher o depoimento do preso: “Você toca piano?”, “Aonde você se graduou?”.



Figuras 33, 34 e 35 – O personagem Jim é barbeado e depois devolvido à cela.

Ao contrário do que se imagina, os filmes de Wiseman tem entrevistas em diversas cenas. A diferença é que o entrevistador não é o cineasta e sim mais um personagem do filme. Ao não fazer entrevistas, Wiseman permite que este papel seja executado pelos guardas em *Titicut*, funcionários públicos em *Welfare*, médicos em *Hospital* ou vendedores em *The Store*. A cena em que o preso Jim é entrevistado por uma voz em *off* de um guarda nos faz pensar sobre o papel do documentarista em um documentário de cunho jornalístico, por exemplo, onde o entrevistador tem presença assumida. Pode-se imaginar que a presença do entrevistador em certos filmes sirva para revelar ou incluir o ponto de vista do realizador sobre o tema retratado. Em muitos filmes, no entanto, essa presença do realizador não é problematizada, não se compara o papel do cineasta ao do policial, do médico ou de qualquer outro funcionário que procura extrair informação ou disciplinar o entrevistado. Longe de ser um falta ética, a ausência de Wiseman nas entrevistas é um ato que permite que os personagens vistam suas

próprias máscaras. Em Wiseman, não cabe ao cineasta inquirir, perguntar nem disciplinar, mas sim, como no cinema ficcional, *contar essa história a um público*.

Aos 35 minutos um novo musical anuncia a metade do filme. Nele vemos o guarda e mestre de cerimônias cantando com supostamente um preso uma música que diz: “eu quero estar na cidade de Chicago”. Em meio aos aplausos da platéia vemos o guarda se postar diante do público e gritar: “e eu!”. A harmonia entre presos e guardas existe no plano ideal do espetáculo. Eles são indistinguíveis com as roupas de apresentação e se unem no mesmo show. Em contraste, as cenas do cotidiano do presídio, mostram as relações sempre tensas de subordinação e insubordinação (como veremos em seguida) dos presos. Mostram que a relação dentro do presídio não é de pura opressão como se poderia pensar ao assistir a cena em que Jim é tocado pelos guardas.

As cenas seguintes à metade anunciada do filme mostram uma outra interação entre os presos e os representantes institucionais, uma relação de conflito ou de insubmissão. Wiseman havia iniciado o filme com uma seqüência de apresentações *puras*, nas quais não havia conflito e sim exibição. Em *Titicut*, os conflitos são motores dramáticos, contam histórias para além da instituição e de qualquer ordem sociológica que poderia se revelar e, ao mesmo, revelam uma outra perspectiva sobre essa ordem.

Aos poucos, as pequenas histórias vão revelando as tensões na instituição, tensões essas que dão um sentido dramático ao filme. Um documentário no sentido clássico apresentaria os conflitos entre os personagens como casos típicos, representantes de uma relação social, política, antropológica que o filme busca retratar. Tais conflitos na maior parte das vezes se apresentam de uma forma indireta, ou seja, através da locução em *off* ou do relato de um entrevistado. Em raras ocasiões, as tensões podem surgir como lampejos nas boas falas de personagens ou na sua interação problemática ou não com o cineasta. O Cinema Direto e, especialmente Wiseman, compreenderam, no entanto, que é nas ações dos personagens, no seu cotidiano, que esses conflitos se revelam de uma forma mais impactante para o público.

E qual o sentido desse *impacto* que o *direto* nos oferece? A diferença fundamental entre o *documentário direto* e o que podemos chamar aqui de *documentário indireto* é o fato de que o primeiro trabalha com a impressão do tempo presente e segundo está quase sempre se referendo a uma ação passada ou futura. Um filme de Wiseman se passa sempre no presente, a cada exibição ele revela uma relação cuja impressão é atual para o espectador. Nada está

sendo contado, as coisas acontecem, simplesmente, seguindo uma linearidade temporal e espacial. O que comove nas falas dos personagens de Eduardo Coutinho, mais do que o conteúdo do relato passado, é a emoção presente que os personagens revelam durante a entrevista, é o fato de que suas falas existem também apenas no tempo presente da filmagem. A entrevista, nesse caso, acontece como uma ação, ela própria mais importante do que o conteúdo do relato.

Em *Titicut*, os conflitos se dão na mesma ordem atual, e a câmera implícita conduz o espectador a uma função testemunhal, a uma participação silenciosa no evento. Uma participação que se repete a cada exibição do filme. Passados mais de 30 anos, *Titicut* não é um filme que pode ser visto apenas como um registro histórico, um documento, de uma instituição que não mais existe. Os conflitos permanecem vivos no filme, o que torna o seu caráter meramente documental secundário. *Titicut* não conta o passado e sim atualiza a cada exibição um certo presente uma vez filmado.

No diálogo que se segue ao meio do filme, vemos o psiquiatra que é abordado no pátio por um dos presos. O paciente começa a questionar o seu próprio tratamento. É a primeira cena em que se dá um conflito entre os personagens Diz o paciente:

Paciente – Eu vou ouvir a mesma história de sempre, que ‘nós vamos ajudá-lo’... posso te perguntar porque eu preciso dessa ajudar que você está me dando de forma forçada?

Médico – Nós não estamos forçando você. Se você disser, eu não quero tomar os medicamentos, nós concordaremos com você

Paciente – Este não é o ponto, não é o princípio... que eu estou aqui obviamente bem e saudável e estou ficando pior.

Médico – Se eu mandá-lo de volta a prisão, você estará pronto para retornar a Bridgewater no mesmo dia. Se você não acredita, eu deixo você bater na minha cara.

Paciente – Por que eu deveria fazer isso?

Médico – Porque se eu disser inverdades eu devo ser punido.

O diálogo começa a tornar-se tenso, na medida em que o médico não consegue se desvencilhar das perguntas insistentes do paciente. A câmera de Wiseman posta-se próxima aos dois e parece impulsionar o paciente para falar mais, ao mesmo tempo em que constrange o médico. O diálogo inverte os papéis habituais entre o médico e o paciente, na medida em que o primeiro começa a falar absurdos, coisas sem sentido, enquanto o segundo mantém-se coerente nos questionamentos acerca do tratamento. Uma sirene começa a tocar enquanto o paciente fala insistentemente e suas palavras começam a se perder em um discurso inútil, que

não leva o psiquiatra a rever qualquer posições. Os presos falam sozinhos, seus discursos de insubmissão não tem nenhuma efetividade. Ao final da cena, o som do tocar de um telefone abafa definitivamente o discurso do preso.



Figura 36 – Psiquiatra e preso discutem no pátio.

Vemos em uma cena seguinte o mesmo paciente que discutia com o psiquiatra diante de uma banca de médicos repetir os mesmo argumentos. O médico que conduz a entrevista assume uma dimensão de personagem de filmes de suspense ou horror. Wiseman o filma em close, assim como o primeiro psiquiatra, fumando um cigarro e com um olhar sarcástico para o paciente. Há uma construção dos personagens através

dos closes na cena. O médico, uma mulher que fuma indiferente ao lado do paciente que se queixa aflito. O diálogo é levado ao extremo pelo paciente, que acaba produzindo, como na cena anterior, um certo desconforto entre os médicos que, assim como no diálogo anterior, reagem com ironia.

Paciente – Obviamente, se você me deixar aqui é porque você quer que eu fique pior. Isto é lógico.

Médico – Bem, essa é uma lógica interessante.

Paciente – É absolutamente perfeito. Porque se eu estivesse em tipo de poço, ou algo assim, e você me mantivesse lá, obviamente você está querendo me fazer algum mal. Não é perfeitamente lógico?

Médico – Não, não é lógico.

O psiquiatra interrompe em seguida a fala do paciente e dois homens o pegam pelo braço e o conduzem para fora da sala. Imediatamente, o preso termina a sua atuação e, resignado, se retira. O que se segue é um diálogo de rostos dos médicos que discutem o estado do paciente, constatando a sua melhora e, ao mesmo tempo, decidindo sobre um aumento na dose dos remédios. Eles removeram “a sua depressão e tornaram descoberta a sua paranóia”, é o que explica o estado queixoso do paciente. A cena montada em closes produz um efeito de vilania no personagens, como piratas ou ladrões discutindo o plano de um roubo. A montagem de Wiseman, intencionalmente ou indiretamente, *vilaniza* os médicos e *vitimiza* o paciente. O sarcasmo e frieza na fala e nos gestos contrasta com o nervosismo e a *lógica* do paciente, que diz estar piorando cada vez mais, apesar da conclusão contrária dos médicos. Ao final da cena,

o discurso que parece ser realmente lógico é o do paciente. A cena termina de forma interrompida, como a primeira, com o médico gravando o seu diagnóstico no que parece ser um gravador de som e sentenciando a continuidade do tratamento.

Toda a seqüência do paciente queixoso revela em que medida a câmera implícita ou testemunhal de Wiseman interfere sobre a realidade filmada, não a ponto dos acontecimentos se tornarem artificiais ou encenados, mas sim no sentido de potencializá-los, de fazer com que certos conflitos se ampliem diante da câmera. É neste sentido que compreendemos o caráter político nos filmes de Wiseman. Não é necessário que o cineasta evidencie os mecanismos de filmagem ou explicite uma posição pessoal diante do evento filmado para que seu trabalho explicite certas relações de poder. No caso de Wiseman, sua câmera é mais incisiva, quanto mais discreta e silenciosa ela for. Mesmo que o discurso do preso tenha sido inútil no sentido de convencer o psiquiatra da sua sanidade, a exposição diante da câmera revelou uma relação que não apareceria da mesma forma no documentário através do recurso das entrevistas ou narração.



Figuras 37, 38 e 39 – Preso se queixa enquanto médicos demonstram um misto de tédio e sarcasmo.

A seqüência que leva a o extremo os conflitos no interior da penitenciária e que tornou-se devido ao seu impacto a mais célebre do filme é a que vemos o psiquiatra do presídio alimentando por um tubo um dos pacientes que recusara a comer. A seqüência inteira é uma pequena história dentro do filme, na medida em que acompanhamos um início, um desenvolvimento e uma conclusão que, aliás, encerra também o filme. Ela corresponde a um clímax dramático e prepara a resolução e o final do filme logo em seguida. Começamos vendo o psiquiatra conversando atrás da pequena janela da cela com o Sr. Malinowski, não o vemos apenas ouvimos suas respostas. O psiquiatra pergunta se ele comeu a sua comida e ameaça: “se você não precisa da comida nós vamos alimentá-lo pelo tubo, você sabe.”



Figuras 40, 41, 42 e 43 – Paciente sendo alimentado por tubo enquanto psiquiatra fuma.

O paciente é amarrado pelos braços por toalhas e deitado na maca. O psiquiatra começa a preparar o tubo para introduzir no nariz do paciente. Wiseman fecha em close no rosto do psiquiatra que executa a tarefa de forma absolutamente cotidiana, fumando um cigarro, cujas cinzas estão à beira de cair sobre o paciente. “Um pouco de whisky?”, diz o médico, olhando para os guardas. O paciente permanece imóvel com o tubo de alimentação no nariz. Wiseman executa, nesse momento a cena mais claramente intervencionista de *Titicut*, algo que ele irá chamar de “didático” (WISEMAN, apud NINEY, 2002, p. 155) e não repetirá em seus filmes. Ele faz uma montagem paralela entre as imagens da alimentação forçada do paciente e seu cadáver em outro tempo e espaço, sendo preparado para o enterro. A cena rompe com a proposta de uma maior abertura dos sentidos no filme, de um clima de indeterminação produzido pela aparente frieza do câmara-observador e a montagem que simula uma continuidade espaço-temporal. Nesse momento, algo de pessoal se evidencia no filme em uma montagem que procura encerrar um sentido fechado e que se aproxima da montagem argumentativa dos documentários clássicos. Ela organiza imagens em espaços e tempos diferentes, não sob o princípio do ilusionismo cinematográfico, mas a partir de um argumento. Trata-se de um deslize no método de filmar de Wiseman, de uma auto-traição.



Figura 44 - Montagem paralela entre a imagem do paciente sendo entubado e seu cadáver sendo preparado para o enterro

1.3. SALVAÇÃO E FIM

Os 10 últimos minutos de *Titicut* são dedicados ao encerramento do filme. Os conflitos de submissão e insubmissão que foram apresentados ao longo do filme, tem um desfecho sugerido por Wiseman e tal desfecho é a morte. A imagem da morte já havia surgido no filme durante a cena descrita de Malinowski sendo preparado no caixão. A única resistência possível seria a não-aceitação das regras institucionais resultando na morte do personagem. No universo da obra de Wiseman, são reduzidas as linhas de fuga das instituições apresentadas. Em *Titicut*, a única imagem exterior ao presídio em todo filme é a do cemitério.

A seqüência final do filme se inicia com uma extrema-unção de um paciente. Vemos o padre, de costas, rezando sobre o paciente. Wiseman realiza um *close* no olhar apático do paciente, enquanto ouvimos o padre dizer: “Que a paz esteja nessa casa e em todos que a habitam”. O ritual da extrema-unção passa a condensar todo o trabalho da instituição sobre os corpos dos presos, uma relação de submissão e de objetificação. A fala do padre dá destaque a cada sentido do paciente: olhar, olfato, paladar, tato... cada parte do corpo do preso é perdoada pelos pecados, cada parte tocada é, de certa forma, desativada aos poucos, mortificada. Afirma o padre: “Que o senhor o perdoe com esta extrema unção, na sua infinita piedade, os pecados da visão que cometeste, amém.”

Ali se dá, finalmente, a concretização da tarefa da instituição filmada, é para esta cena que tudo mais converge. Trata-se da tarefa de uma gradual anulação do corpo do paciente, um corpo que cometeu todo tipo de pecados através dos sentidos. Todo o processo que acompanhamos ao longo do filme ganha um final, com o perdão e perda de cada um dos sentidos do paciente e a sua morte.

Na cena seguinte, um *close* de mãos fechando um caixão inicia a cena do enterro. A câmera assume uma frieza documental, ela registra *silenciosa* o ritual de transporte do caixão e a reza final do padre. Os homens se ocupam da tarefa do enterro como mais uma atividade cotidiana no interior da instituição. Não há choros nem imagens clichês da morte, ela é tão burocrática quanto o entubamento do paciente pelo psiquiatra. O padre começa apressadamente a reza e suas palavras surgem tão automáticas quanto o cantar dos pacientes na cena de abertura. Trata-se de mais uma atividade institucional: “lembre-se, Homem, que do pó vieste e ao pó retornarás”. Como um moinho, afinal, a instituição cumpre sua tarefa de

aniquilamento. Das primeiras cenas, nas quais o psiquiatra interroga o paciente, ao enterro final, há uma *transformação*, um preceito básico de qualquer filme narrativo clássico. Do corpo ao pó. Do preso individualizado das primeiras cenas, incitado a falar de sua história pessoal, de relatar de seus crimes cometidos, chegamos finalmente ao pó, à substância que nos é comum. Em todo filme, a câmera de Wiseman posicionou-se na altura *natural*, ou seja, na altura do olhar humano. Nesta cena, a câmera está na altura do caixão, no chão, além de fixa em um tripé. Ela *desce* com o preso, como se também morresse.

Vemos os homens do enterro se dispersarem e os aplausos da cena seguinte surgem sobre a imagem do cemitério. Voltamos ao musical, aos personagens reunidos na celebração de *Titicut Follies*. Todos cantam: “o departamento carcerário tem muito talento, como vocês viram [...] temos nossa filosofia: cantar e bailar”. O espetáculo se encerra com um número no qual as enfermeiras levantam as suas saias e mostram seus traseiros para o público – nada mais ficou por ser visto. “Nós não somos fabulosos?!”, grita o carcereiro e mestre de cerimônias. No interior do musical que inicia e finaliza o filme, a instituição foi apresentada, ou aquilo que se supõe ser o seu *real*. Em *Titicut* não há real para além da moldura do *show*, ou do mostrável. O que escapa é sempre – e apenas – a morte.



Figura 45 – O “fora” da instituição.

CAPÍTULO 2. OUTROS FILMES DE WISEMAN

2.1. HOSPITAL (1970)

O filme *Hospital* abre com um som rítmico de aparelhos em uma sala de operações. Vemos uma seqüência de planos curtos que descrevem friamente uma operação: o rosto do paciente, do médico, detalhes de aparelhos, mãos escolhendo instrumentos cirúrgicos, pessoas se vestindo e fazendo gestos quase rituais, até o momento de um close no corte do bisturi sobre a carne do paciente. Wiseman *corta* desta imagem para um plano de pessoas entrando no hospital. Uma seqüência de planos curtos descreve a recepção, onde o público se concentra. Passamos da imagem estranha de uma sala de operações para o cotidiano de doentes, médicos e seus familiares que habitam os corredores e salas do hospital.

Wiseman trabalha em *Hospital*, como em outros filmes, com a noção de dois mundos paralelos no cotidiano da instituição filmada. De um lado, o ambiente asséptico da sala de operações, um espaço cujo ritual é estranho ao espectador. São cenas em que vemos os médicos avaliando pacientes ou aulas de anatomia, como a dissecação de cérebros. O espaço *operacional* da instituição filmada assume em *Hospital* uma espécie de lugar *outro*, diferenciado do suposto *real* do ambiente cotidiano. Esse, Wiseman constrói montando cenas de contado direto entre médicos, atendente, enfermeiras, pacientes. São cenas de entrevistas, consultas, conversas telefônicas, todo o funcionamento da burocracia hospitalar, os doentes queixosos e seus relatos. O hospital de Wiseman é habitado por bêbados, negros, pobres, velhos, travestis, drogados, ou seja, toda ordem de pessoas marginais ou invisíveis na sociedade americana e que aparecem concentradas no filme. Wiseman revela o dia-a-dia dessas pessoas, na medida em que ele produz uma espécie de adensamento de um cotidiano mais largo, cuja imersão do espectador coincide com a sua naturalização.

Há uma cena em que um travesti negro se consulta com um psiquiatra. Wiseman mantém um *close* em seu rosto, como um depoimento habitual nos filmes documentais usam o recurso da entrevista. O paciente narra seus problemas para o médico e temos a sensação de que ele se dirige para a câmera. O efeito do *close* é tornar mais próximo do espectador o depoimento, fazer com que ele assuma a posição do médico, que na cena aparece na maior parte do tempo como uma voz em *off*. O paciente diz: “deus criou o homem e a mulher [...] eu não sou normal, eu sou anormal, uma aberração da natureza”. A câmera de Wiseman se afasta revelando um pôster com a capa da revista *Life* na parede atrás do paciente, com o rosto de homem estilo *wasp*³³ sob o mesmo ângulo do travesti com o mesmo gesto da mão direita sobre o rosto. A manchete da capa diz: “*the Lindsay style*”³⁴. Um contra-plano do psiquiatra encerra a cena: “quando uma pessoa tenta fazer o melhor que pode e não funciona, ela fica muito decepcionada e confusa e ela pensa consigo mesma: eu devo estar errada, eu devo ser ruim, mesmo que eu não sinta isso”. Em outra cena no filme, vemos o psiquiatra tentar ao telefone a assistência do sistema previdenciário para o paciente. Ele se desespera com uma Sra. Hightower do outro lado da linha e tenta sensibilizá-la para ajudar o paciente, sem sucesso.

A cena condensa uma contradição entre dois universos no filme de Wiseman: o pôster e a voz serena do psiquiatra de um lado e de outro o travesti, seu gestual, sua voz e olhar entorpecidos e do relato de sua vida. O impacto dela está justamente no fato de que não houve uma encenação, não houve um trabalho de arte para *produzir* o pôster na parede e muito menos a data emblemática de maio de 68. A cena é resultado de horas e mais horas de filmagem, o que permite justamente a emergência de coincidências e de relações espontâneas. A idéia de *ficções da realidade* proposta por Wiseman está exemplificada nesta cena: trata-se de um bloco narrativo com início, meio e fim. Há personagens: o psiquiatra, o travesti, a sra. Hightower. Há ainda conflitos dramáticos: um rapaz que não se encaixa no mundo criado por “deus”, onde há apenas homens e mulheres e um o médico que tenta ajudá-lo mas esbarra na indiferença do sistema de assistência social representado pela burocrata, cujo o nome, traduzido ao pé da letra, seria algo como “torre alta”. O que está em questão, no entanto, não é

³³ White-anglo-saxon-protestant.

³⁴ A capa é de maio de 1968 e o homem fotografado é John Lindsay, prefeito de Nova Iorque na época. A enciclopédia virtual Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/John_Lindsay, 28/06/2006, 22:39) define Lindsay da seguinte forma: “*A liberal Republican, John Lindsay was an upper class Anglo-Saxon Protestant lawyer trying to govern a working class and ethnic city.*”

um trabalho de *ficcionalização* da realidade (ou de uma realidade *primeira*) através da montagem pois, antes de mais nada, a própria condição do travesti é ficcional. Ele é um personagem bastante emblemático na medida em que se funda numa fábula, numa impossibilidade de pertencer ao “mundo criado por deus”, o mundo da realidade supostamente concreta dos homens norte-americanos, simbolizada pelo pôster. A cena, então, é mais uma camada de elaboração ficcional sobre um relato, um pôster, discursos, fábulas e expectativas institucionais. A diferença está em como essas imagens são filmadas, em como as técnicas observacionais dão abertura às ficções cotidianas, pró-filmicas, que nos perpassam naturalizadas, sem *direção*. O trabalho do cineasta é o da coleta e agrupamento destes momentos *vivos*.

As imagens frias da sala de operações no início do filme aproximam o cinema de Wiseman da idéia que, por exemplo, Benjamin, sugere no seu ensaio A obra de arte na era da sua reprodução técnica, de um parentesco entre o operador de câmera e o cirurgião. Ao comparar o cinema à pintura, Benjamin afirma que o comportamento do pintor é muito mais próximo ao do curandeiro “que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo” (BENJAMIN, 1985, p. 187) ao contrário do cirurgião que renunciaria “a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e ao invés disso intervém nele, pela operação” (Idem). Essa noção esboçada por Benjamin de que o cinema penetra profundamente as “vísceras da realidade”, embora tenha sido formulada na década de 30 e a respeito do cinema “de estúdio”, pode lançar uma outra luz sobre a análise nos filmes de Wiseman, especialmente *Hospital*. Quando Wiseman retoma em outro momento a cena da operação do início do filme, vemos as entranhas do paciente abertas e a mão do médico cortando, retirando e afastando partes para revelar ao final da cena, um fragmento de carne pulsante, uma parte descoberta do coração. Há aí uma metáfora da idéia de alcançar o “coração da realidade”, um idéia que perseguiu o cinema documentário e que lhe garantiu por muito tempo uma certa autoridade diferente da ficção. A captura destes momentos *vivos*, coincidências ou relações espontâneas se dá justamente por este *caráter cirúrgico* da câmera cinematográfica, reiterado na mesa de montagem.

Podemos falar também em uma *função cirúrgica do close* nos filmes de Wiseman e que, especialmente, em *Hospital* se torna mais evidente. Wiseman faz em seus filmes o que Drew fez em *Primárias*, na cena em que a câmera captura as mãos de Jacqueline Kennedy trêmulas e nervosas, escondidas em suas costas, enquanto fazia seu discurso. A função do

close no cinema direto – explorada com intensidade por Wiseman – é a de revelar justamente algo *entranhado* na realidade filmada. Normalmente, o início de cada pequeno bloco narrativo em *Hospital* contém um plano *close*, como a mão de uma paciente segurando o seu aparelho auditivo enquanto conversa com a atendente, os joelhos de um paciente tendo seus reflexos testados e, numa das cenas cuja construção é explicitamente mais dramática, no detalhe da mão de uma mulher apertando a mão de seu marido que recebia o socorro dos médicos. Também o movimento de *zoom out* realizado pela câmera revelou o pôster atrás do travesti. Percebemos que muitas das vezes, os closes são uma operação técnica, na qual o operador de câmera realiza o foco da imagem para em seguida abrir o plano. Isso evidencia o quanto novas interações técnicas permitidas pelos novos equipamentos portáteis interagem com novos sentidos no filme.

Atualmente existe mais de uma série televisiva sobre o cotidiano hospitalar que procura, através de recursos da ficção, restaurar a atmosfera realista presente no filme de Wiseman³⁵. As marcas de autenticidade, como a câmera na mão e seus movimentos ágeis e trêmulos, são reconstituídas e ressignificadas nestas séries. De alguma forma, o cinema direto foi absorvido pelo realismo televisivo. Mas há algo que escapa a esses programas que procuram restabelecer o elemento *vivo* por recursos ficcionais, algo como a visão pulsante do *coração da realidade* na tela.



Figura 46, 47 e 48 – Capa da Revista Life de maio de 1968 e, à direita, imagens de *Hospital*.

³⁵ Um exemplo de séries que exploram o cotidiano hospitalar é E.R, em português, Plantão Médico, produzida por Steven Spielberg e que é exibida atualmente no Brasil no canal pago *Warner Channel*.

2.2. PRIMATE (1974)

Primate se passa todo em uma instituição de pesquisas com primatas. Ao longo do filme, acompanhamos uma série de experiências e procedimentos manipulatórios com os animais, quase sempre incompreensíveis para os espectadores. A instituição é muito parecida com o sanatório penitenciário de *Titicut Follies*, com uma série de celas gradeadas dispostas em corredores brancos acéticos, onde funcionários e cientistas a todo momento prendem, transportam e manipulam os animais. Há uma ambientação próxima, por um lado, a dos filmes de ficção científica, o que é reforçado por planos de máquinas futuristas, procedimentos misteriosos e conversas técnicas incompreensíveis entre os cientistas. Eles têm afinidade com os personagens alienígenas que fazem experiências com seres abduzidos.

Ao logo do filme, Wiseman acaba por humanizar os primatas e desumanizar os humanos. A todo instante, ele filma closes dos animais, em momentos de dor, ou mesmo constrangimento, se assim podemos dizer. Esses closes dão expressividade aos macacos e dramaticidade às cenas. Ele são os prisioneiros de *Titicut Follies*, os doentes de *Hospital* e os estudantes de *High School*, todos eles submetidos aos procedimentos de pesquisa. Seus corpos são como objetos, a todo instante manipulados, transportados, tocados, recortados ou presos (também como ocorre em *Titicut*). Os humanos em *Primate*, por outro lado, estão sempre ocupados com máquinas e diálogos frios, sobre assuntos como ejaculação, esperma, e outros temas quase sempre relativos à sexualidade dos primatas.

O suposto distanciamento de Wiseman, que aparentemente apenas filma o cotidiano da instituição, assim como todos os seus outros filmes, acaba se revelando uma forma muito eficaz de expor o absurdo das instituições. Os procedimentos e trabalhos repetitivos filmados por Wiseman e quase sempre misteriosos, quando agrupados no filme nos transmitem uma idéia global das ações, que corresponde a sua aparente gratuidade. É como se Wiseman unisse os cacos do trabalho alienado de seus personagens, que ignoram os efeitos mais gerais de suas ações e o próprio ridículo que elas representam em um contexto maior, fora dos laboratórios. Como uma cena em que vemos um cientista masturbando um macaco para coletar seu esperma. Ou outra em que vemos dois cientistas conversando sobre as posições sexuais dos primatas diante de uma fotografia de dois gorilas copulando.

Há também uma máquina no filme de Wiseman que talvez exista apenas nos piores pesadelos *kafkianos*. Chama-se *eletro-ejaculador*. Ao longo do filme, vemos um pequeno macaquinho e o acompanhamos em uma série de experiências, desde a instalação de uma caixa eletrônica em seu crânio, através da qual os cientistas manipulam com agulhas seus impulsos elétricos, até o seu total dilaceramento nas mãos dos pesquisadores, que coletam no final do filme pedaços do seu cérebro. Descobrimos em um certo momento que a máquina estranha na qual o animal está totalmente imobilizado têm como finalidade a extração de seu esperma. O que resta para o espectador apenas é o absurdo da máquina, ou o brutal da ação dos cientistas.

Assim como no conto *A Colônia Penal*, de Kafka, a finalidade dos procedimentos no filme de Wiseman pouco importa frente à *beleza* das máquinas de tortura, à sua precisão e aos efeitos por elas produzidos. O que Wiseman nos mostra em seu filme são sessões de tortura descritas com a frieza e o distanciamento científico. Ele próprio se utiliza de uma *câmera fria*, distanciada e descritiva, como a própria ironia da ação filmada, uma reafirmação que produz um efeito constrangedor no espectador. Os procedimentos mostrados em *Primate*, quando unidos, têm como resultado a revelação do próprio absurdo, ou do horror que subjaz aos discursos progressistas da ciência, de sua promessa de felicidade às custas da manipulação ilimitada da natureza.



Figura 49 – Cena de *Primate*

Wiseman inicia *Primate* com uma ironia: ele mostra uma série de retratos de cientistas (entre eles Darwin) expostos nas paredes do instituto e, em seguida, um busto, certamente de um cientista fundador ou uma referência de autoridade na instituição. Dos planos das figuras dos cientistas, a imagem passa repentinamente para um macaco em sua jaula. Se em *Titicut Follies*, temos a apresentação musical dos detentos no início do filme, onde eles anunciam o início do show, em *Primate*, o show é a seqüência de figuras na parede. O espetáculo das experiências científicas é sempre filmado, gravado pelos técnicos, assistido por monitores ou em salas envidraçadas, pesado, medido e calculado. *Primate* é uma espécie de *Big Brother* com macacos, embora seja mais explicitamente cruel.

2.3. THE STORE (1983)

Esse filme se passa em uma grande e luxuosa loja de departamentos chamada *Newman-Marcus*. Acompanhamos o dia-a-dia de clientes, vendedores, instrutores e outros trabalhadores. *The Store* começa com um gerente, em reunião com o que parecem ser seus vendedores, explicando o sentido dos seus trabalhos e da instituição a que pertencem. Ele compara o trabalho dos vendedores ao dos médicos, cuja função seria curar os doentes, ao dos coveiros, encarregados de enterrar os corpos e aos mecânicos de automóveis, que consertam veículos. Os vendedores, então, assim como todas as outras profissões tem um única função que é, no discurso do gerente, obviamente, vender. Ao iniciar seu filme com esta clara apresentação do gerente, Wiseman nos permite aproximar todas as atividades mostradas em *The Store* a qualquer outro cotidiano institucional filmado em seus outros filmes. Trata-se apenas de uma finalidade outra, embora todos os procedimentos institucionais sejam parecidos: controlar, calcular, planificar, metrificar, entre outros.

O treinamento dos funcionários e todo o discurso que é explicitado pelos instrutores não é muito diferente do que vemos em *High School*. Há uma cena que particularmente chama a atenção, onde vemos uma série de funcionárias fazendo exercícios faciais antes do início do expediente, para treinarem o sorriso, assim como exercícios manuais para manterem os dedos que operam as máquinas de registro no caixa em forma. São muitas as cenas em vemos pessoas sendo treinadas ou instruídas. Isto se vê em desfiles de moda com o comentário de algum instrutor, de pessoas sendo maquiadas, tendo os cabelos cortados ou as unhas feitas, pessoas provando roupas ou jóias sendo auxiliadas pelos técnicos da venda. As máquinas de secar cabelos são tão estranhas no contexto do filme como aquelas máquinas em *Primate*, ou desfiles de moda tão monótonos quanto os leilões de gado em *Meat*³⁶.

No filme de Wiseman existem dois mundos no interior da loja de departamentos: de um lado, a relação vendedor-cliente, revelada através de repetidas cenas de compras, escolha de produtos, discursos de convencimento dos vendedores, conversas entre clientes, acompanhadas quase sempre de uma música natalina ao fundo; de outro lado, Wiseman exhibe

³⁶ Documentário de Wiseman feito em 1976 sobre a indústria de alimentos nos EUA.

uma espécie de bastidores, nos quais os vendedores são instruídos a vender mais, além de reuniões sobre temas variados, desde modelos de roupas íntimas, até a definição do *conceito* de pães que serão vendidos na padaria da loja. Ambos os mundos têm uma atmosfera irreal em *The Store*. Eles possuem uma lógica própria, isolada do universo do espectador. Não há referências a questões externas à loja, imersa no cotidiano de consumo. Wiseman faz as passagens de um mundo ao outro através dos elevadores, em planos das portas se fechando na loja e abrindo nos escritórios, ou o contrário. Esse abrir e fechar de portas nos remete à função das cortinas de um teatro, que marcam a passagem entre os atos. Em *The Store*, as portas dos elevadores têm uma dupla função: marcar as passagens entre os dois mundos e aludir a um caráter espetacular que envolve todas aquelas atividades. O filme termina com uma grande festa para comemorar os 75 anos da instituição, na qual o dono da empresa é chamado a discursar. Ao invés de ler um discurso, ele resolve, então, cantar *My Way*, na versão de Frank Sinatra. A cena corresponde ao ápice do filme e revela em que medida todas as personagens compartilham uma espécie de *transe institucional*, onde não é mais possível distinguir o universo espetacular do consumo de qualquer outra realidade. Neste momento, o dono da empresa é como o louco de *Titicut* que canta tendo a TV ao fundo, interpretando fora do ritmo um mundo idealizado, que é como uma espécie de *liga* da própria instituição.

2.4. DOMESTIC VIOLENCE (2002)

Em *Domestic Violence* temos uma certa variação em relação aos outros filmes de Wiseman comentados aqui. O estilo adotado é mesmo: câmera observacional, não-intervenção do diretor, montagem de planos respeitando a lógica da continuidade espaço-temporal, pequenos blocos de histórias se intercalando, que retornam ao longo do filme. Mas, ao contrário dos outros filmes, Wiseman não trabalha apenas em uma instituição e sim com um tema geral: a violência doméstica. Acompanhamos no filme o trabalho da polícia e de assistentes sociais recebendo denúncias de mulheres vítimas de violências. Wiseman filma as mulheres sendo entrevistadas e atendidas por um corpo de funcionários do Estado que, diferentemente de suas obras anteriores mencionadas, assumem um caráter protetor e confiável. Esta impressão se dá, talvez, porque Wiseman não explora como em *The Store*, por exemplo, os dois planos institucionais, que corresponderiam às relações internas da loja e de

seu corpo de funcionários com os seus clientes. Em *Domestic Violence*, Wiseman constrói poucas cenas da própria instituição ou de diálogos entre os funcionários e policiais e se concentra no contato dos mesmos com as pessoas atendidas.

No início do filme, temos uma seqüência na qual os policiais prendem um homem acusado de bater na sua esposa. A câmera de Wiseman parece muito com a dos programas televisivos que acompanham o cotidiano do crime e que acabam por se confundir com a própria polícia³⁷. Trata-se de uma câmera que assume claramente uma perspectiva na cena, que filma os perseguidos na posição, não apenas discursiva mas da própria câmera, dos perseguidores policiais. Da mesma forma, ao filmar as cenas nas quais as mulheres são entrevistadas, Wiseman concentra-se nas entrevistadas mais do que nas funcionárias. Em *High School*, por exemplo, temos uma outra situação na seqüência em que os alunos são questionados por uma espécie de inspetor da escola. Wiseman acompanha o diálogo assumindo uma perspectiva aparentemente distanciada na cena, na qual vemos revelar-se os discursos da escola a respeito da disciplina dos alunos. Tal revelação não ocorre em *Domestic Violence*. O Estado parece gentil e acolhedor, o que o torna, talvez, mais perigoso e mais difícil de ser capturado pela câmera. Há um momento em que uma funcionária define os padrões de comportamento dentro da instituição que acolhe as mulheres no filme e que talvez seja a chave para compreender esta nova face do Estado que surge nesse filme de Wiseman.

A funcionária sugere que uma mãe adote um padrão de “disciplina pacífica” com seu filho, sem a necessidade de violência. Talvez estejamos acompanhando em *Domestic Violence* a evolução desta “disciplina pacífica” que, de alguma forma, está presente em todos os filmes de Wiseman, desde *Titicut Follies*. Cada vez mais, a violência nesse tipo de disciplina é mais velada, o que a torna mais eficiente, capaz até de capturar a câmera de Wiseman, tornando-a, neste filme, uma de suas funcionárias.

³⁷ Um bom exemplo seria o programa chamado *Protetores* que é exibido no canal *Animal Planet*. Trata-se de uma adaptação veterinária dos programas policiais célebres na década de 80. Ele acompanha o cotidiano de um departamento de polícia da Florida que recebe denúncias de maus tratos a animais. O programa talvez evidencie que o *personagem-vítima* dos programas polícias pode provocar mais compaixão nos espectadores sendo ele um animal ao invés de um ser humano.

CONCLUSÃO – OS EFEITOS DE WISEMAN

Em um texto clássico para a teoria literária chamado *A Filosofia da Composição*, de 1845, Edgar Allan Poe apresenta aos seus leitores uma espécie de *guia* do processo de criação do seu não menos clássico poema *O Corvo*. Criticando certos poetas que preferem apostar na crença em um “sutil frenesi” ou em uma inspiração *genial* como origem de suas criações, Poe procura apresentar os pormenores da elaboração formal de sua poesia, a qual, segundo o poeta, possuiria “a precisão e a seqüência rígida de uma problema matemático” (POE, 2001, p. 912). A elaboração de um poema ou de uma obra de ficção seria, para Poe, um esforço de construção calculado, uma forma de trabalho, algo que exige duração e esforço consciente e não o resultado instantâneo de uma idéia divina.

Não é intenção, no presente trabalho, avançar nos pormenores de uma discussão do campo da literatura. No entanto, alguns aspectos levantados por Poe neste específico texto, 50 anos antes do surgimento do cinema, podem nos ajudar a lançar uma outra luz às discussões sobre o cinema documentário, centradas em uma perspectiva quase sempre jornalística ou com um viés cientificista. Propomos uma breve digressão ao texto de Poe a fim de recordar uma ligação muitas vezes esquecida entre o cinema e as formas de arte que lhe antecedem. A oposição entre criação *espontânea* e elaboração calculada ou controlada de uma obra de arte, habita ainda hoje alguns dos debates em torno do cinema documentário. O ato de desmascarar os processos de elaboração do filme, algo que ganhou impulso como a grande novidade nos movimentos no meio cinematográfico a partir dos anos 60 e 70, já é feito por Poe em sua poesia em meados do século XIX. Pode-se dizer que não há nada essencialmente novo nas polêmicas em torno do cinema, a novidade está, justamente, no *porquê* e *para que* da sua retomada.

Poe propõe uma inversão na forma como habitualmente se construía, segundo o escritor, uma obra de ficção, ou seja, partindo de uma tese ou um tema geral, para depois se encarregar do que poderíamos chamar de trama ou construção formal da obra, que atenderia sempre a este tema maior. De início, afirma Poe:

“Haveria um erro radical, acho, na maneira habitual de constituir-se uma ficção. Ou a história nos concede uma *tese* ou uma é sugerida por uma incidente do dia; ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes para formar simplesmente a base da narrativa, planejando,

geralmente, encher de descrições, diálogos e comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tornar aparentes, de página a página.” (POE, 2001, p. 911)

No cinema, especificamente, parece que algumas discussões no campo da arte do século XIX possuem uma importante atualidade. Em manuais do roteiro ficcional, dos quais o autor clássico é Syd Field, percebemos a centralidade que o tema, ou o assunto, assumem para um certo cinema que chamamos ficcional clássico. Embora Field se aproxime em certos aspectos do que Por sugere, ao pensar a criação do roteiro ficcional como uma fórmula, com critérios pré-estabelecidos que devem ser respeitados, ele incorre no *equivoco* daqueles que partem de um tema ou de uma idéia geral para se construir o roteiro. No Manual do Roteiro, se examinarmos de início a disposição dos capítulos no sumário, constataremos a prioridade do assunto em relação aos aspectos formais dada pelo autor. O primeiro capítulo é “1 – O que é um roteiro?”, seguido de “2 – O Assunto”. Afirma, por exemplo, Field: “Todo roteiro tem um assunto [...] É essencial isolar sua idéia generalizada numa premissa dramática específica. E isso torna-se o ponto de partida do seu roteiro” (FIELD, 2005, p. 11).

Se na ficção o tema tem prevalência sobre as construções formais, no documentário ele possui uma importância ainda maior, já que, muitas vezes, ele não é simplesmente o *ponto de partida* de um filme, mas também o seu *ponto de chegada*. Os manuais de direção de documentário também começam a partir do assunto, do tema geral a ser tratado. Na obra de referência *Directing the documentary*, de Michael Rabiguer, o primeiro item analisado pelo autor para se realizar um filme documentário é a escolha do assunto (RABIGUER, 1987, pp. 27-42). Embora Rabiguer recomende a escolha de temas “pequenos” e “locais”, mais próximos do cotidiano e menos abstratos, é a partir do tema que são pensados todos os processos subsequentes do filme. Ele conduz e determina as escolhas que serão feitas até a edição final.

Os formulários de inscrição de projetos audiovisuais do Ministério da Cultura são ilustrativos e demonstram um certo entendimento generalizado sobre o que é documentário e como se fazem documentários ainda no Brasil. Neles, há um destaque especial para os campos “descrição do tema” e “justificativa”, que antecedem as questões formais do filme a ser proposto. Este destaque para a temática do filme e a sua justificativa refletem ainda uma percepção das formas documentais vinculadas aos discursos científicos ou acadêmicos, como

se os aspectos formais no cinema documentário fossem menos importantes do que o seu suposto conteúdo ou o tema exposto. Um documentário, diferentemente de uma ficção, deve prioritariamente *justificar-se*, ou seja, confirmar ou reiterar um compromisso com a *realidade empírica*, com um problema *real*, o tema a ser tratado.

O que Poe propõe em seu texto e que nos interessa para pensar não apenas o domínio do documentário, mas o do cinema em geral, é que se comece um poema a partir de seus efeitos, das emoções ou percepções que se pretende levar ao leitor. A pergunta que o poeta deve se fazer ao começar um poema é: “Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” (op. cit.). Pensado a partir de seus efeitos sobre o espectador, o documentário assume outro status, ele se aproxima da poesia, da música, das artes plásticas e se afasta de uma visão cientificista que abstrai uma hipótese ou um tema geral, cujas imagens devem atender como prova ou evidência.

É fato que podemos pensar o jornalismo televisivo e seus produtos a partir dos efeitos pretendidos e, assim, desmascarar seus discursos de legitimação e de autoridade. O sensacionalismo, o apelo ao emocional são recursos do jornalismo na sua veiculação supostamente objetiva dos fatos. Não se trata exatamente do mesmo o que propomos no caso do cinema documentário. A ética e a suposta fidelidade ao tema cultivada por documentaristas e seu público eram uma forma de marcar uma diferença em relação ao jornalismo, visto como uma forma de entretenimento mascarada³⁸. Fazer documentários pressupunha um rigor e uma fidelidade ao tema e, em última análise, a verdade contida nesse tema. Neste sentido, apostar nos efeitos estéticos e na sua prioridade em relação ao tema é faltar com a verdade, é produzir outra coisa que não documentários, é mentir, manipular ou distorcer o real idealizado.

Embora nem sempre os efeitos estéticos tenham participado do discurso de cineastas e seu público, a tradição do cinema documentário nos mostra que para se fazer filmes é preciso necessariamente operar sentidos sobre esse real idealizado. Desde a cena da construção de um iglu em *Nanook* de Flaherty³⁹, até os filmes espetaculares de Michael Moore, o que há de

³⁸ Tal é a crítica de Grierson em seu Postulados do Documentário. (op. cit)

³⁹ Na cena referida vemos o esquimó Nanook construir o seu iglu. Sabe-se que para filmar esta imagem supostamente cotidiana, foi preciso que Flaherty a encenasse por causa das condições de luz. Ele filma Nanook no interior do iglu, o que só foi possível porque o diretor filmou apenas uma parede sendo construída e simulou o efeito de interior na cena.

constante na produção documental são efeitos pretendidos sobre os espectadores, embora boa parte da tradição e dos discursos no interior do domínio documental o neguem. Em determinados momentos, a impressão de espontaneidade, em outros o convencimento retórico do espectador assumem centralidade.

A importância da obra de Frederick Wiseman está em colocar no centro da discussão documental a ênfase nos efeitos, na elaboração dramática, em pensar o documentário enquanto uma forma de cinema e não um discurso acadêmico ou jornalístico. As instituições nos filmes de Wiseman não são temas ou assuntos dos documentários. Elas são personagens, elas se apresentam em suas relações, em suas formas de agir e não são tratadas à distância por um discurso outro que não o seu próprio, um *contar-se por ações* através do filme. Não se deveria ainda exigir do documentarista uma Verdade no filme. A ética documental não está em uma fidelidade idealizada aos fatos. Ao contrário, ela está na produção de novas articulações, novas formas de narrar o mundo, que sejam abertas a múltiplas leituras e livres apropriações, para além dos discursos didáticos, retóricos ou heróicos. Tal ética não significa um abandono de uma crença na intervenção do cineasta no mundo, uma espécie de descompromisso político. Ao contrário, intervir sobre o mundo é o próprio ato de recontá-lo, quase sempre desmentindo as formas ou modos anteriores. A história dessas intervenções é a própria história do cinema documentário.

BIBLIOGRAFIA

- AUGUSTO, Sérgio. “A propósito do Cinema-Verdade”. In: **Filme e Cultura**, no. 1. Rio de Janeiro, 1966.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. São Paulo: EDUSP/Editora 34, 1995.
- BARNOUW, Eric. *El documental, historia e estilo*. Barcelona: Ed. Gedisa, 1996.
- BARSAM, Richard. *Non-fiction film – a critical history*. Bloomington: Indiana univ. press, 1992.
- BAZIN, André. **O cinema, ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENSON, T. W., ANDERSON, Carolyn. *Reality fictions - the films os Frederick Wiseman*. Chicago: Southern Illinois Univ., 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003, pp. 15-57.
- _____. O Autor no Cinema. pp. 153-161. São Paulo: Ed. USP, 1994.
- BRINGUIER, Jean-Claude. “*Libres propos sur le Cinéma-Vérité*”. *Cahiers du Cinéma*, no. 145, 1963, po. 14-17.
- COMOLLI, Jean-Luis. “*Le détour par le Direct*”. *Cahiers du Cinéma*, no. 209-211, 1969.
- Contracampo, nro. 28, 2001. www.contracampo.com.br
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DREW, Robert. “*Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock*” In: *Cahiers du Cinema*, n. 140, 1963.
- ELLIS, Jack C. *The documentary Idea – A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. New Jersey: Prentice Hall, 1989.
- FRANÇA, Andréa. **Ser imagem para outro**. Comunicação apresentada no XV Encontro da Compós, em Bauru, SP, 2006.
- FREIRE, Marcius. “A tela pluridimensional. O filme documentário e suas novas próteses tecnológicas”. In: **Cadernos da Pós-Graduação**, Unicamp, ano 3, volume 3, no. 1, 1999.

- GRANT, Barry Keith. *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*, Chicago: University of Illinois Press, 1992.
- GRIERSON, John. *Postulados del documental*, in: ROMAGUERA, Joaquim e ALSINA, Homero (orgs.) *Textos y Manifiestos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998. pp 139-147
- HUSTON, Jonh. **Um livro aberto**. Porto Alegre: L&PM ed., 1980. pp. 125-148
- JACOBS, Lewis, *The Documentary Tradition*, New York: W.W. Norton & Company 1971, pp. 459-461.
- JOUISSE, 1999, “Wiseman, un cartographe du pouvoir”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, no. 541, 1999.
- LEACOCK, Richard. “For an controlled cinema” In: *Film Quarterly*, n. 19, 1961.
- LEVIN, Thomas Y. “Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of ‘Real Time’”. Ensaio apresentado em palestra na ECO/UFRJ, 18/08/2004.
- LINS, 2004, p. 66
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- MAMBER, Stephen, *Cinema Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*, Cambridge: MIT Press, 1974.
- MARSOLAIS, Gilles. *L’Aventure du Cinéma Direct Revisitée*. Québec, Le Cinema 400 Coups, 1997.
- MIGLIORIN, César. “Filme-dispositivo: Rua de Mão dupla, de Cao Guimarães”. In: CATANI, A. M., GARCIA, W. e FABRIS, M. **Estudos de Cinema SOCINE, ano VI**. São Paulo: Nojosa Ed.,2005. pp. 143-150.
- NETTO, J. T. Coelho. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1994.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- NICHOLS, Bill. *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Ed. Paidós, 1997.
- NINEY, François. *L’épreuve du réel à l’écran, essai sur le principe de réalité documentaire*. 2ª edição, Bruxelas: Ed. de Boeck, 2002.

- RABINOWITZ, Paula. *They must be represented – the politics of documentary*. Londres: Ed. Verso, 1994.
- RAMOS, Fernão. O que é documentário?. In: **SOCINE/2000**.
- RENOV, Michael. “Investigando o sujeito: uma introdução”. in: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora. **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- REVISTA *Cahiers du Cinéma*, no. 140, 1963c.
- REVISTA **Cinemais**, no. 8. Rio de Janeiro, set/out 1997
- ROSENTHAL, Alan (org.) *New challenges for documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- ROSSELLINI, Roberto. In: **A Política dos autores**. Coleção Livros de Cinema. Lisboa: ed. Assírio e Alvim, 1976.
- ROTHMAN, William. *Documentary Film Classics*. Cambridge Univ. Press, 1997.
- SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- SOLANAS e GETINO. “*Hacia um Tercer Cine*”. In: *Hablemos de Cine*, No 53, 1969, p. 24-29.
- STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido – literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- VERTOV, in: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**, Ed Graal, 1991, p. 262.
- VIRILIO, Paul. **Cinema e Guerra**. São Paulo: Boitempo editorial, 2005.
- WINSTON, Brian. A Maldição do Jornalístico na Era Digital. In: MOURÃO, D. e LABAKI, A. **Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- WISEMAN, Frederick. *Vitesse d'exécution*. *Cahiers du Cinéma*, Paris, no. 541, 1999.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico, transparência e opacidade**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2004.
- POE, E. A. "A Filosofia da Composição", in: **Poemas e ensaios**, Globo, Rio de Janeiro, 1985.

FILMES CITADOS

33 (Brasil, 2002), de Kiko Goifman,
A Opinião Pública (Brasil, 1967), de Arnaldo Jabor.
A pessoa é para o que nasce (Brasil, 2003), de Roberto Berlinder.
À propós de Nice (França,1930), de Jean Vigo.
Alphaville (França, 1965), de Jean-Luc Godard.
Babilônia 2000 (Brasil, 2001), de Coutinho.
Berlim, sinfonia de uma cidade (Alemanha, 1927), de Walter Ruttmann.
Crisis: Behind a Presidential Commitment (EUA,1963), de Robert Drew.
Crônica de um Verão (França, 1960), de Jean Rouch e Edgar Morin.
Drifters (Grã-Bretanha, 1929), de John Grierson.
Empire (EUA, 1964), de Andy Wahrol.
Entreatos (Brasil, 2004), de João Salles.
Essa não é a sua vida (Brasil, 1991).
Eu, um negro (França, 1958), de Jean Rouch.
Every day except christmas (Grã-Bretanha, 1957).
Flags of our fathers (EUA, 2006), de Clint Eastwood.
From two man and a war (EUA, 2004), de Robert Drew.
Housing Problems (Grã-Bretanha, 1936), de Edgar Anstey.
Ilha das Flores (Brasil, 1989) de Jorge Furtado.
La Punition (França, 1962), de Jean Rouch.
Let There Be Fight (EUA, 1945), de John Houston.
Monterey Pop (EUA, 1967), de D. A. Pennebaker.
Nanook, o esquimó (EUA, 1922) .
Nelson Freire (Brasil, 2003), de João Salles.
Noite e Neblina (França, 1955), de Alain Resnais.
O Caixeiro-Viajante (EUA, 1969), de Albert e David Maysles.
O Homem da Câmera (Rússia, 1929), de Dziga Vertov.
Olympia (Alemanha, 1936), de Leni Riefenstahl.
Os Mestres Loucos (França, 1955), de Jean Rouch.

Os Pioneiros (EUA, 2000), de Anne Drew.
Passaporte Húngaro (Brasil, 2001), de Sandra Kogut.
Primárias (EUA, 1961), de Robert Drew.
Rostos de Novembro (EUA, 1963), de Robert Drew.
San Pietro (EUA, 1944), de John Huston.
Santo Forte (Brasil, 1999), de Eduardo Coutinho.
Sherman's March (1985), de Ross McElwee .
Sinal de Tempestade (1966), de Robert Drew.
Sleep (EUA, 1963), de Andy Wahrol.
Terra Espanhola (EUA, 1937), de Joris Ivens.
The March of Time, de (EUA, 1931 a 1955), série de cine-jornais.
Triunfo da Vontade (Alemanha, 1934), de Leni Riefenstahl.
Why we fight (EUA, 1942 a 1945), de Frank Capra.
Yanki no! (EUA, 1960), de Robert Drew.

FILMOGRAFIA DE FREDERICK WISEMAN

The Garden (2005/II)
Domestic Violence 2 (2002)
Dernière lettre, La (2002)
Domestic Violence (2001)
Belfast, Maine (1999)
Public Housing (1997)
Comédie-Française ou L'amour joué, La (1996)
Ballet (1995)
High School II (1994)
Zoo (1993)
Aspen (1991)
Central Park (1989)
Near Death (1989)
Blind (1987)
Missile (1987)
Adjustment and Work (1986)
Deaf (1986)
Multi-Handicapped (1986)
Racetrack (1985)
The Store (1983)
Model (1980)
Seraphita's Diary (1980)
Manoeuvre (1979)
Sinai Field Mission (1978)
Canal Zone (1977)
Meat (1976)
Welfare (1975)
Primate (1974)
Juvenile Court (1973)
Essene (1972)
Basic Training (1971)
I Miss Sonia Henie (1971)
Hospital (1970)
Law and Order (1969)
High School (1968)
Titicut Follies (1967)

FILMOGRAFIA DOS CINEASTAS DA DREW ASSOCIATES *

ROBERT DREW

From Two Men and a War (2005)
On the Road with Duke Ellington (1974)
Storm Signal (1966)
Crisis: Behind a Presidential Commitment
(1963)

The Chair (1963)
Yanki No! (1960)
Primary (1960)

RICHARD LEACOCK

A Musical Adventure in Siberia (2000)
A Hole in the Sea (1994)
A Celebration of Saint Silas (1993)
Félix et Josephine (1993)
Gott sei Dank - Ein Besuch bei Helga
Feddersen (1993)
Rehearsal: The Killings of Cariola (1992)
Vacances de Monsieur Leacock, Les
(1992)
Oeufs à la coque, Les (1991)

Lulu in Berlin (1984)
Community of Praise (1982)
Tread (1972)
Queen of Apollo (1970)
Chiefs (1968)
A Stravinsky Portrait (1966)
Lambert, Hendricks & Co. (1964)
A Happy Mother's Day (1963)
Brussels Loops (1957)
Canary Island Bananas (1935)

DON ALAN PENNEBAKER

Assume the Position with Mr. Wuhl (2006)
National Anthem: Inside the Vote for
Change Concert Tour (2004)
Elaine Stritch at Liberty (2004)
Best of Bowie (2002)
Elaine Stritch: At Liberty (2002)
Only the Strong Survive (2002)
Down from the Mountain (2000)
Depeche Mode: The Videos 86>98 (1999)
Searching for Jimi Hendrix (1999)
Moon Over Broadway (1997)
Keine Zeit (1996)
Woodstock Diary (1994)
The War Room (1993)
The Music Tells You (1992)
Jerry Lee Lewis: The Story of Rock & Roll
(1991)
Jimi Hendrix Live (1989)

101 (1989)
Sweet Toronto (1988)
Shake!: Otis at Monterey (1987)
Jimi Plays Monterey (1986)
Rockaby (1983)
DeLorean (1981)
Town Bloody Hall (1979)
Energy War (1977)
Ziggy Stardust and the Spiders from Mars
(1973)
One P.M. (1972)
Original Cast Album-Company (1970)
Keep on 'Rockin (1969)
Monterey Pop (1968)
Dont Look Back (1967)
Hier Strauss (1965)
Lambert, Hendricks & Co. (1964)
Brussels Loops (1957)

Daybreak Express (1953)

AL MAYSLES

The Gates (2005)
Time Piece (2006)
This Is an Adventure (2005)
"With the Filmmaker: Portraits by Albert Maysles" (2001) TV Series
LaLee's Kin: The Legacy of Cotton (2001)
Concert of Wills: Making the Getty Center (1997)
Letting Go: A Hospice Journey (1996)
Umbrellas (1994)
The Beatles: The First U.S. Visit (1994)
"America Undercover" (1993)
Abortion: Desperate Choices (1992)
Baroque Duet (1992)
Sports Illustrated: Swimsuit '92 (1992)
Soldiers of Music (1991)
Christo in Paris (1990)
Jessye Norman Sings Carmen (1988)

Islands (1987)
Horowitz Plays Mozart (1987)
Vladimir Horowitz: The Last Romantic (1986)
Ozawa (1985)
Muhammad and Larry (1980)
Running Fence (1978)
Grey Gardens (1975)
Christo's Valley Curtain (1974)
Gimme Shelter (1970)
Salesman (1969)
Meet Marlon Brando (1966)
A Visit with Truman Capote (1966)
What's Happening! The Beatles in the U.S.A. (1964)
Showman (1963)
Youth in Poland (1957)
Psychiatry in Russia (1955)

DAVID MAYSLES

Christo in Paris (1990)
Islands (1987)
Vladimir Horowitz: The Last Romantic (1986)
Ozawa (1985)
Muhammad and Larry (1980)
Running Fence (1978)
Grey Gardens (1975)
Christo's Valley Curtain (1974)

Gimme Shelter (1970)
Salesman (1969)
A Journey to Jerusalem (1968)
Meet Marlon Brando (1966)
A Visit with Truman Capote (1966)
What's Happening! The Beatles in the U.S.A. (1964)
Showman (1963)

* Fonte: www.imdb.com

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)