

“Eis o filme” - O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno

Fernando Weller

Resumo

O presente artigo analisa as transformações tecnológicas e discursivas ocorridas no domínio do cinema documentário desde a Escola Britânica ao chamado documentário moderno. Abordamos, particularmente, as diferentes significações que a tecnologia do formato 16mm assume dos anos 1930 aos anos 1960 até tornar-se um elemento fundamental para legitimação do discurso intimista documental defendido pelos cineastas do chamado Cinema Direto. Nossa hipótese central é a de que os limites entre os universos amador e profissional e, por conseguinte, entre as instâncias pública e privada, tornaram-se cada vez mais tênues com a profissionalização dos equipamentos amadores, sobretudo após o surgimento da TV nos anos 1950, e compuseram um dos elementos decisivos da revolução estética que inaugurou o chamado documentário moderno.

Palavras-Chave

Documentário. Cinema Direto. Intimidade.

“No cinema, atualmente, a câmera tornou-se uma espécie de deus. Você tem a câmera, fixa no tripé ou na grua, o que é bem parecido com um altar pagão. Em volta da câmera estão os altos sacerdotes – o diretor, o operador de câmera e assistentes – que trazem a vítima para diante da câmera, como holocaustos, e então os lança para dentro das chamas. E a câmera está lá, imóvel – ou quase isso – e quando ela se move, ela segue os preceitos ordenados pelos altos sacerdotes e não pelas vítimas”.

Jean Renoir¹

“Eu me considero como um amador e eu gostaria de permanecer sempre assim. Como dizia Flaherty, as grandes mudanças no cinema serão provocadas por amadores e não por profissionais. Ele entendia por amadores aqueles que amam o que fazem e não aqueles que fazem pelo que ganham.”

Jean Rouch.²

1 Guerra e a generalização da cultura amadorística

Nos anos 1960, o domínio cinematográfico viveu grandes transformações após o surgimento de uma série de novos cinemas que buscavam romper com as limitações econômicas, políticas

¹ Em RENOIR, 2005, p. 75.

² Transcrito do documentário televisivo *La nouvelle vague par elle-même* (1964), de André Labarthe (tradução nossa).

e autorais do modelo industrial hollywoodiano. Tais movimentos surgem em diálogo com um campo heterogêneo e marginal de possibilidades chamado, por vezes, como não ficcional e ao qual se vinculava o documentário, junto a diversas outras práticas de uso das imagens como os filmes domésticos, experimentais, de viagens, científicos ou jornalísticos. O que marcava a diferença de tais práticas em relação ao modelo hegemônico, para além da tecitura fílmica, era, muitas vezes, o estatuto amador ao qual eles se vinculavam. Eram filmes realizados por autodenominados amadores, com equipamentos amadores. Os limites entre os universos amador e profissional e, por conseguinte, entre a imagem pública e a privada, tornaram-se cada vez mais tênues com a profissionalização dos equipamentos portáteis, sobretudo após o surgimento da TV nos anos 1950, e assumiram um papel decisivo na revolução estética que inaugurou o documentário moderno.

No presente artigo, discutiremos o papel decisivo que a estética amadora assumiu no pós-guerra para o surgimento dos chamados Cinema Direto ou Verdade, sobretudo nos EUA. Nossa hipótese é que a virada documental que inaugurou o documentário moderno não foi um evento tecnológico apenas, como sugerem os documentaristas da época imersos nos acontecimentos, mas o encontro de tal tecnologia, existente desde os anos 1930, com um novo discurso que situa o documentarista em um lugar limítrofe, entre o amador e o profissional da imagem. Trata-se de uma nova estratégia

de legitimação do discurso documental, não mais baseada na autoridade institucional do modelo clássico, mas no papel testemunhal do observador-participante da cena filmada.

As diferenças entre o documentário e as outras práticas não ficcionais nem sempre foram fáceis de se estabelecer e a menção acima de Flaherty a Rouch é emblemática. *Nanook do Norte* (1922) é um filme de viagem, um registro etnográfico, um *newsreel*, uma experimentação formal no uso da fotografia e da montagem e, ainda, um filme amador de um cartógrafo e explorador do extremo norte que decide registrar o modo de vida dos *inuits*. A evolução das tecnologias cinematográficas, com o desenvolvimento de equipamentos leves de captação de imagem e som fez do discurso amador (ou apaixonado, no sentido posto por Rouch) o motor das mudanças dos anos 1960 e, paradoxalmente, trouxe aos cineastas a promessa de um retorno às origens idealizadas do gênero, a uma espontaneidade supostamente natural com frequência identificada na obra de Flaherty.

O 16mm começou a ser produzido pela Kodak em 1923, mas seu uso foi limitado ao universo amador, ao cinema experimental e ao filme científico ou etnográfico. O emprego das câmeras nesse formato não estava na agenda nem da indústria cinematográfica *mainstream*, nem do projeto institucional do documentário britânico liderado por John Grierson nos anos 1930, que considerava o meio amador e vislumbrava um espaço para o

documentário nas salas de cinema comerciais. Segundo Brian Winston, o papel marginal que o 16mm ocupou no universo cinematográfico na década de 1930 não pode ser creditado apenas pelos aspectos tecnológicos (WINSTON, 1996, p. 66). O autor acredita que o formato viveu em uma espécie de limbo devido, principalmente, ao fraco mercado de consumo amador nos anos 1930 – que não se comparava ao mercado que a Kodak havia criado para a fotografia fixa com as câmeras portáteis – e, principalmente, uma forte rejeição ao estigma amadorístico por parte dos chamados profissionais, no caso, os documentaristas britânicos vinculados a Grierson. Winston (1966) menciona, ainda, outros fatores como:

a) As dificuldades de exibição dos filmes, posto que o mercado padronizado de exibição era o 35mm. Se um documentário fosse filmado em 16mm, era preciso transferir o material para uma cópia em 35mm para permitir a sua exibição numa sala de cinema. Esse processo, na época, era ainda precário e o resultado da ampliação para a grande sala era uma imagem extremamente granulada e de baixa qualidade;

b) A falta de portabilidade das câmeras cinematográficas compradas à câmera fotográfica para os usos amadores. As câmeras 16mm eram três a quatro vezes mais pesadas que as câmeras fotográficas e o seu manuseio exigia um certo nível técnico mais complexo do que o célebre clique que deu origem ao nome “kodak” e cujo slogan, emblemático, era “você

aperta o botão e nós fazemos o resto” (“*you press the button, we do the rest*”);

c) A questão envolvendo a grande volatilidade da película de nitrocelulose, que impunha nos anos 1920 e 1930 a presença da figura de um profissional no manuseio do filme, considerada, ainda, perigoso nas mãos de amadores.

Até a Segunda Guerra Mundial o *newsreel* e, particularmente, o movimento documentarista inglês liderado por Grierson evitaram o formato 16mm, apesar das facilidades de manuseio e custo supostamente mais adequadas ao projeto documental. Embora o grupo de Grierson tenha demonstrado interesse em meios alternativos de exibição e distribuição dos filmes e reconhecido o potencial do 16mm para promover “valores sociais e cívicos” (WRIGHT apud WINSTON, 1996, p. 67), tal reconhecimento não se traduziu em um programa ou movimento na direção do uso sistemático de tal formato. Enfim, o documentário dispunha da tecnologia amadora na época, mas não de um discurso que a valorizasse enquanto meio de expressão ou de alcance de público.

A recusa ao 16mm pela escola britânica pode ser entendida como uma questão de legitimidade do movimento documentarista inglês em meio à cultura cinematográfica. Estava em jogo a posição de poder do documentário no interior das instituições do Estado a partir da suposta excelência técnica, da aura profissional investida no formato 35mm. O uso do 16mm teria, segundo

Winston, “simplesmente diminuído a estatura dos documentaristas como profissionais” (WINSTON, 1996, p. 66).

Ele [o 16mm] teria feito deles amadores, automaticamente. Esse perigo era o suficiente para superar qualquer necessidade que eles poderiam ter por equipamentos mais adequados do que os equipamentos de estúdio em 35mm que eles eram forçados a usar para levar a cabo o alegado princípio de ‘sair por aí... observando e selecionando da própria vida’(WINSTON, 1996, p. 66)

A oposição entre amadorismo e profissionalismo reflete uma oposição mais ampla entre as dimensões da vida privada e pública. Ao compreender o documentário como um “lugar do púlpito”, Grierson (1971) situou o movimento britânico ao lado do Estado e tornou o gênero um auxiliar do governo tanto nas reformas para a implementação de uma política de bem estar social, quanto nos esforços bélicos e de propaganda comercial do Império britânico em suas colônias. A abordagem da vida doméstica, familiar ou individual atendia, quase sempre, a esse apelo público ou à noção de um interesse geral e exigiam, com isso, uma abordagem considerada profissional, representada, entre outros aspectos técnicos, pelo uso do equipamento 35mm. O indivíduo-personagem nos filmes britânicos era um tipo sociológico, aquele que do ponto de vista estatístico representava um conjunto maior de pessoas e ilustrava uma temática, supostamente, de interesse coletivo: a indústria, a habitação, a saúde, as comunicações, os transportes, a pesca, a guerra. Pouco a pouco,

a visão tipificada do sujeito no documentário transmuta-se em uma caracterização singular do personagem, que porta um relato íntimo, mudança que coincide com a popularização do 16mm em uma nova cultura intimista no pós-guerra.

Com a guerra, a posição do 16mm no cenário audiovisual modificou-se de maneira decisiva. Os governos passaram a investir massivamente na compra e no desenvolvimento de equipamentos mais leves para uso científico, jornalístico e de propaganda, promovendo uma semiprofissionalização do 16mm e conferindo um estatuto de cientificidade ao formato. Do ponto de vista da exibição, a indústria de equipamentos promoveu um grande investimento em projetores 16mm para circuitos não comerciais, especialmente em instituições educativas e criou um canal de escoamento para a produção dos filmes que, aos poucos, se expandiu para salas alternativas de exibição e espaços domésticos. Nos anos 1950, os cineclubes e toda uma cultura da cinefilia encontrou no 16mm e na rede exibidora marginal um importante veículo de difusão dos chamados filmes de arte ou filmes que não se enquadram no *mainstream* da sala comercial de cinema, que incluíam desde filmes *undergrounds*, filmes experimentais, a pornografia e os chamados, hoje, filmes B norte-americanos.

Durante a Segunda Guerra Mundial cineastas tanto do campo da ficção quanto do campo do documentário foram convocados para os esforços de propaganda. *O General Post Office*

(GPO) *Film Unit* de Grierson tornou-se *Empire Movie Board (EMB)*. Nos EUA, a produção ficou a cargo da *War Department* e no Canadá, do *National Film Board (NFB)*. O foco de atuação dos documentaristas mudou da promoção de interesses comerciais ou educativos do Estado para a propaganda de guerra.

A questão em torno da noção de moral, tanto do soldado quanto das populações civis, tornou-se crucial para os governos engajados na guerra e os filmes se alinharam a uma ideologia de propaganda promovida pelo Estado, que demandava das ciências sociais, sobretudo da psicologia, um novo instrumental teórico acerca da subjetividade (ROSE, 1989). Os interesses na interioridade do sujeito, nos mecanismos psicológicos que supostamente determinam a sua adesão aos projetos de propaganda e, em seguida, na cura dos traumas da guerra, movem o documentário e o Estado, novamente, em um projeto comum. A ênfase de Grierson na humanização da figura do trabalhador, mais do que uma defesa ética de um artista supostamente de esquerda, atende, sobretudo, ao movimento discursivo do Estado e uma percepção do papel do documentário na gestão das subjetividades acelerada pela experiência da guerra.

Durante a Segunda Guerra, batalhões de jornalistas foram formados. Estima-se que um sexto dos trabalhadores da indústria audiovisual norte-americana na época da Segunda Guerra Mundial estava envolvido em serviços militares,

o que significa um número absoluto de 40 mil pessoas em um universo, na época, de 240 mil trabalhadores (ZIMMERMANN, 1995). O número de trabalhadores, os investimentos tecnológicos em equipamentos cinematográficos e na distribuição de filmes indica a importância estratégica do cinema e, particularmente, do cinema documentário, para a guerra e os esforços de adesão e elevação da moral das populações.

Patrícia Zimmermann, em *Reel Families*, investiga a história do filme amador e o seu diálogo com o universo profissional representado pelo cinema de ficção. Para a autora, a guerra impõe um desvio importante na história do filme amador que, antes, tinha como foco principal a vida familiar burguesa do início do século XX e, em seguida, passa a abordar temas patrióticos e bélicos. A autora relata que, durante a Segunda Guerra Mundial, a produção de filmes amadores praticamente não existiu devido ao racionamento de películas 16mm para uso militar. Revistas especializadas como a *American Cinematographer* passam a considerar o 16mm para fins profissionais e a abordar formas de explorar a sua “flexibilidade e luminosidade no documentário” (ZIMMERMANN, 1995, p. 91). A autora identifica uma contradição entre o impulso cientificista no uso das câmeras 16mm e as consequências estéticas de tal uso no cinema do pós-guerra.

[...] A influência da tecnologia amadora na construção do realismo foi enorme. Ironicamente, uma invocação dos padrões científicos da indústria capitalista gerou, em uma era, um estilo

de filmagem menos controlado e mais espontâneo. A tecnologia do 16mm foi para guerra junto com os aviões B-17s. Como uma ferramenta científica, ela foi usada para fins experimentais, para treinamento e reconhecimento. Tão necessária quanto o radar, essas pequenas e portáteis câmeras analisaram os equipamentos dos inimigos e registraram as batalhas. Esses procedimentos científicos anexaram um discurso de realismo à tecnologia da câmera 16mm (ZIMMERMANN, 1995, p. 96)

Com o fim da guerra, os EUA vivem um *boom* econômico cujas consequências se fizeram sentir no universo da vida privada, com o aumento do consumo relacionado a atividades de lazer ou entretenimento e o investimento pesado das indústrias de equipamentos audiovisuais em câmeras e formatos caseiros. Zimmermann destaca mudanças como a diminuição da jornada de trabalho, a generalização das férias, o crescente automatismo do trabalho e da vida cotidiana norte-americana como fatores que favorecem a expansão do mercado amador e fornecem as condições sociais para uma estética amadora no âmbito cultural norte-americano, sobretudo no cinema. Muitas companhias de câmeras no período do pós-guerra adaptaram o 16mm como um equipamento semiprofissional para filmes educacionais e industriais, enquanto o 8mm foi criado para uso exclusivamente amador. Em 1955, o formato 16mm chega a ocupar 61% das vendas da companhia Bell and Howell que, junto com a Kodak, dominavam na época as vendas de equipamento amador (ZIMMERMANN, 1995). Esse processo de profissionalização e massificação do 16mm

confere à produção nessa bitola uma posição fluida, na qual ela é utilizada tanto para filmes educativos e científicos quanto pela vanguardado experimentalismo cinematográfico.

A guerra potencializou a influência do universo amador na cultura cinematográfica, permitindo a assimilação das práticas e usos das tecnologias audiovisuais em contextos não artísticos e por pessoas não autorizadas pelas tradicionais instâncias legitimadoras da arte, como a crítica de Cinema. Ela deslocou para o campo de batalha os agentes do filme caseiro ou familiar, dos filmes de viagem e de outros gêneros que tem em comum a posição participante do operador da câmera no contexto da filmagem e não distanciada como no *newsreel* ou mesmo investida do discurso artístico ou formalista. Os novos equipamentos aproximaram o documentário de um regime de intimidade próprio do regime amador, investido de um ideal de transparência da imagem e, ao mesmo tempo, marcado pela posição participante daquele que opera a câmera.

A demanda por mão de obra audiovisual nos campos de batalha levou muitas pessoas com perfil de formação técnico, e não artístico, a envolver-se na indústria do cinema e da fotografia. É possível enumerar vários exemplos de cineastas que lutaram nos campos de batalha e cuja formação não se vinculava ao campo das artes: Jean Rouch era engenheiro civil de formação e servira o exército na África. Richard Leacock era físico e fez parte do exército

britânico durante a guerra na Ásia, Robert Drew, antes de ser fotógrafo, era piloto de aviões de guerra, Don Allan Pennebaker serviu na marinha norte-americana e formou-se em engenharia elétrica. Esse intercâmbio entre ciência e arte não é exatamente inaugurado pela Segunda Guerra, posto que desde a invenção da fotografia a chamada arte moderna esteve marcada pela tensão e sobreposição entre os dois campos. A guerra, nesse sentido, é apenas uma etapa de aprofundamento dessas tensões, que no documentário assume uma dimensão central. O caráter, aparentemente, não artístico na formação dos cineastas que promovem a virada documental dos anos 1960, embora por si só não seja um fator determinante, fortaleceu certo discurso pragmático no emprego dos equipamentos audiovisuais e uma crença no real espontâneo e na capacidade científica da câmera para captá-lo.

A estética dos filmes de guerra e a estética dos filmes amadores são como memórias agregadas à tecnologia do 16mm. Na prática, isso significa dizer que as formas de uso das câmeras (dispensa do tripé, a agilidade de enquadramento, a claridade das lentes), os modos de exibição (os projetores portáteis que dispensam salas profissionais de exibição, o afastamento da imagem perfeita nos moldes hollywoodianos) que atendiam às demandas da guerra e do universo amador continuam a sugerir formas de uso no momento em que esse equipamento é posto a serviço de novos projetos cinematográficos.

Nesse sentido, o chamado Cinema Direto surgido no final dos anos 1950 pode ser caracterizado como um modo de documentário investido por um duplo impulso, de um lado um ideal objetivista de captação da imagem da realidade tal como ela é, herança da autoridade consolidada nos filmes de guerra e pelas marcas de autenticidade de tais filmes; por outro lado, o Cinema Direto possui uma obsessão pelo universo da vida privada, pela revelação da face íntima do personagem ou do evento filmado. Como exemplos, podemos citar o fascínio pela vida familiar dos Kennedy presente nos primeiros filmes da Drew Associates (*Primary, Crisis, Faces of November, Jingle Bells*), na revelação de tensões entre a intimidade e a vida pública de personagens célebres (*Don't look back, Meet Marlon Brando, Jane, A Visit with Truman Capote, Grey Gardens, Lonely Boy*, entre outros), a abordagem do cotidiano de pessoas comuns em conflito com coletivos ou instituições (*Salesman, High School, Hospital, Titicut Follies, An American Family, A Married Couple, Warrendale*). Autenticidade e intimidade são dois conceitos chave acionados pelas novas tecnologias do pós-guerra empregadas tanto pelo cinema quanto pela nascente televisão que, não por acaso, foi o veículo principal de exibição de tais filmes.

2 A recepção da tecnologia intimista no campo cinematográfico

Ian Cameron, crítico da revista *Movie*, no calor das discussões sobre os novos documentários baseados em equipamentos leves e som

sincrônico em 1963, resumiu, com um exemplo, o grau de transformações ocorridas no cinema em um curto período de tempo após o emprego da tecnologia 16mm:

Na sua primeira tentativa de fazer um filme, Antonioni tentou filmar um documentário em um hospital psiquiátrico. Ele posicionou sua câmera em um tripé para a primeira tomada e, então, ligou a luz, produzindo pânico e terror em meio aos pacientes. Em 1961, Mario Ruspoli, usando uma câmera Coutant e nenhuma luz foi capaz de filmar *Regards sur la folie*, um documentário de 50 minutos dentro e sobre um hospital psiquiátrico baseado largamente em entrevistas com os próprios pacientes (CAMERON, 1963, p. 13).

O documentário, até então, confinado à fixidez do tripé e aos constrangimentos causados pelo pesado equipamento cinematográfico parecia investido de novas e ilimitadas possibilidades. Os constrangimentos se resumiam a uma impossibilidade do cineasta estabelecer uma relação de intimidade com os personagens, ou seja, de estabelecer um diálogo supostamente (ou aparentemente) de iguais com as pessoas e os eventos filmados. A tecnologia cinematográfica sempre reapresentou, paradoxalmente, um estorvo para os cineastas, especialmente quando se comparava a prática do cinema com a das outras artes, como a música, a pintura, o teatro e a literatura, muito mais imediata e acessível. Uma relação mais próxima do aparelho cinematográfico com o corpo e a experiência vivida do operador da câmera foi, por muito tempo, uma demanda recorrente dos cineastas.

No filme de Ruspoli, citado por Cameron, já nos seus créditos iniciais, há uma indicação clara da importância da câmera 16mm no filme e do *status* que tal equipamento assumiu para os cineastas da época. O crédito da equipe de fotografia do filme em *Regards sur la folie* surge como: “à la camera Coutant (utilizando a câmera Coutant) / Michel Brault/ Roger Morinelle”.

A apresentação do nome do fabricante da câmera ao lado dos fotógrafos do filme aponta para a centralidade que a câmera assumiu no imaginário dos cineastas da época e do seu público. André Coutant foi um engenheiro francês que adaptara um sistema de telemetria desenvolvido para mísseis a uma câmera cinematográfica, o que a liberou do sistema de gravação sonora, tornando-a mais leve e portátil. A câmera Coutant foi inicialmente utilizada por etnógrafos que necessitavam de meios ágeis para o registro da pesquisa de campo e um protótipo foi usado por Rouch e o fotógrafo Michel Brault em *Crônica de um Verão* (1960). Sua grande vantagem era a possibilidade de apoiá-la sobre os ombros, o que fez da câmera um prolongamento do corpo do operador.

A câmera Coutant foi também a grande vedete dos documentaristas do Direto nos anos 1960, sendo exibida nos lançamentos dos filmes e nos encontros ocorridos entre os cineastas. Ian Cameron (1963, p. 12) nos relata, ainda, uma fala de apresentação feita por André Coutant com seu equipamento no encontro ocorrido em Lyon, em

1963: “No primeiro dia de conferência o senhor Coutant, mostrando sua câmera, retirou uma caneta do bolso e disse: ‘a câmera ainda não é tão simples de usar como isso, mas nós estamos trabalhando nesse sentido”.

A brincadeira de Coutant a respeito da câmera e da caneta não era inocente e sim carregada de um enorme simbolismo. Quinze anos antes, um texto célebre de Alexandre Astruc (1948) alimentara o imaginário dos cineastas e fortalecera um discurso autoral no cinema fundado em metáforas literárias. No manifesto chamado “O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta (*camera-stylo*)”, Astruc (1948) previu um futuro da arte cinematográfica no qual o diretor assumiria a mesma posição do autor literário podendo “escrever” em imagens o filme, tal como o romancista faz com as palavras. Desde o cinema silencioso, uma questão que mobilizou cineastas e teóricos foi a dificuldade do cinema em dar conta de conceitos abstratos, algo próprio da linguagem escrita ou falada. Com o uso do 16mm, Astruc (1948) acreditava que o cinema caminhava para se tornar, finalmente, uma “linguagem”, ou um “meio de expressão”, como a pintura ou o romance, no qual o artista poderia expressar livremente seus pensamentos “o quanto abstratos eles forem, ou traduzir as suas obsessões exatamente como ele faz no ensaio ou no romance”. Astruc (1948) pensava não apenas nas transformações no âmbito da produção dos filmes, como também no contexto da exibição:

Deve ficar claro que o cinema, até hoje, não foi nada mais do que um show. Isso se deve ao fato de que todos os filmes são projetados em um auditório. Mas, com o desenvolvimento do 16mm e da televisão, não tardará o dia em que cada pessoa vai possuir um projetor e alugar um filme escrito sobre qualquer assunto, em qualquer forma, de crítica literária e romances à matemática, história ou ciências. A partir desse momento, não será mais possível falar *do* cinema. Haverá muitos cinemas, assim como hoje há muitas literaturas.

Essa passagem do texto de Astruc é especialmente profética se pensarmos no desenvolvimento da tecnologia audiovisual, sobretudo após o surgimento do vídeo, passando pelo digital, até os contemporâneos *tablets* que são a culminância de um processo cada vez mais intenso de individualização da experiência espectral. Assim como “o cineasta escreve com a sua câmera, tal como o escritor escreve com sua caneta” (ASTRUC, 1948), o espectador contemporâneo frui as imagens da mesma forma que o leitor dos livros, de maneira individual e solitária. O que está por trás desse processo é um desejo de apagamento da técnica em favor de um ideal imediatista entre o produtor da imagem e o espectador, que é a base de uma relação de intimidade na tela. No documentário, esse desejo se expressa no acesso supostamente imediato que os equipamentos em 16mm com som sincrônico dão à realidade filmada e que surgem nas mais diferentes e, por vezes, antagônicas, propostas políticas e estéticas.

Na época em que escreve Astruc, é o surgimento da televisão que permite antever tal futuro

da arte cinematográfica e toda uma gama de cineastas, em diversas partes do mundo, começa a procurar significações nas mudanças tecnológicas na direção de um novo cinema. A nova vanguarda cinematográfica que surgia no pós-guerra vinculava-se, então, a um processo de miniaturização dos meios de produção e exibição do filme que, necessariamente, deveria ocorrer à margem do modelo industrial hollywoodiano. Tal modelo era fundado na rigidez formal, na excelência da qualidade dos equipamentos em 35mm, no organograma das equipes especializadas avessas à liberdade autoral e, sobretudo, na experiência da sala de cinema, do filme projetado para largas audiências com qualidade de imagem e som não comparáveis a da TV. As apostas sobre o futuro da arte cinematográfica com o emprego do 16mm eram uma constante nos anos 1940 e 1950, o que contrasta com os falas dos anos 1960, deslocadas das projeções de futuro para o presente da arte cinematográfica. Tal mudança de perspectiva demonstra que a tão sonhada tecnologia havia, enfim, chegado.

O roteirista e cineasta italiano Cesare Zavattini, ainda nos anos 1950, publicou um texto chamado “Algumas ideias sobre o cinema” que, entre outras questões, sugeria que o neorealismo italiano era apenas o começo de um processo maior, que extrapolava os limites do cinema, na direção de um novo realismo.

Nós não alcançamos o centro do neo realismo. Neo realismo é hoje um exército pronto para começar e existem os soldados atrás de Ros-

selini, de Sica e Visconti. Os soldados tem que ir para o ataque e vencer a batalha. Nós temos que reconhecer que todos nós estamos apenas começando, alguns mais adiante e outros mais atrás (ZAVATTINI, 1966, p. 221).

Zavattini renunciou o surgimento de um cinema “direto”, fundado sobre uma atitude não mais de apresentação das imagens mas de “revelação” da realidade. Trata-se de uma visão moral do cinema, que ganhou corpo para uma geração que viveu as atrocidades da Segunda Guerra Mundial e que se baseia na crença no caráter indicial das imagens e no seu valor de testemunho dos acontecimentos políticos e humanitários ocorridos nos campos de batalha. Tal posicionamento moral, compartilhado por toda a primeira geração de cineastas neorealistas, vincula-se a evolução da técnica cinematográfica. Em uma anotação escrita em seus diários, de 1958, Zavattini falava, ainda, sobre o papel do 16mm no novo cinema que se afigura e aposta nas vantagens de distribuição do formato diante dos empecilhos do cinema industrial em 35mm.

O ano de 1958 deve ainda ser o ano do 16mm. Não deixemos esse humilde tipo de filme apenas para os amadores. Nós, as velhas mãos da profissão, podemos ousar e empregá-lo, graças às muitas servidões das quais ele é livre a às diferentes práticas internas e externas que o envolvem. [...] Com o 16mm, com o 8mm, você não pode fazer filmes para os circuitos normais de exibição, mas para cineclubes, para a exibição nas ruas, nas casas, desde que haja uma ideia. Nossos inimigos estão certos, porque nós abrandamos o passo de nossas ideias até o ponto em que alguém poderá suspeitar [...] que o cinema é uma linguagem morta, que não faz mais parte da dialética do nosso tempo (ZAVATTINI, 1970, p. 120).

Ainda em 1958, outro cineasta percebeu a potência do surgimento dos novos equipamentos e novas formas de distribuição das imagens representada pela televisão. Em uma célebre entrevista concedida a André Bazin, Jean Renoir defendeu uma nova forma de filmagem para a TV, que libertaria o cinema de sua pesada bagagem tecnológica, considerada um empecilho à criação. Renoir estava realizando um filme para a TV, *Le testament du docteur Cordelier* (1959), no qual utilizou 12 câmeras e apostou no improvisado e no estilo ao vivo televisivo.

Se eu estou me voltando para a televisão agora, é porque a televisão no seu estado primitivo da técnica pode restaurar para os artistas um pouco do espírito de luta dos primeiros cinemas, quando tudo o que era feito era bom (CARDULLO, 2005, p. 73).

Renoir faz uma defesa do emprego de técnicas do documentário no cinema. Ele ressignifica o papel da montagem no filme e afirma que, ao invés de falar em montagem, o diretor deveria falar em “escolha”, “como Cartier-Bresson escolhendo três fotografias em meio à centena que ele tirou de algum incidente” (CARDULLO, 2005, p. 73). As ideias de Renoir acerca da montagem seguem a visão do entrevistador, André Bazin (1991), defensor da ideia de que, após a emergência do som no cinema, a montagem perdera o seu papel central na arte cinematográfica. A entrevista é reveladora na medida em que Renoir apresenta muitos dos pressupostos que guiarão os cineastas do Direto nos anos 1960, o que demonstra que as ideias para um novo cinema documentário

estavam postas no debate cinematográfico anos antes. Afirmou Renoir:

Agora eu estou tentando expandir minhas velhas ideias e estabelecer que a câmera finalmente tem apenas um direito – o de registrar o que se passa. Isso é tudo. Eu não quero que os movimentos dos atores sejam determinados pela câmera, mas os movimentos da câmera sejam determinados pelo ator. Isso significa trabalhar, por vezes, como um operador de câmera de *newsreels*. Quando um operador de câmera de documentário filma uma corrida, por exemplo, ele não pede para os corredores começarem do ponto exato que lhe convém (CARDULLO, 2005, p. ??).

O surgimento da TV e a massificação do uso das câmeras 16mm impactaram os cineastas-autores nos anos 1950, que lançaram sobre as novas tecnologias expectativas de libertação dos entraves econômicos, técnicos e estéticos do cinema produzido em 35mm. A aposta de Astruc, Zavattini e Renoir é semelhante a dos cineastas do Direto anuncia a euforia diante das tecnologias de vídeo décadas depois e, mais recentemente, diante do digital. Trata-se de uma expectativa, enfim, paradoxal, na qual a nova tecnologia irá promover a libertação das prisões impostas, afinal, por ela mesma.

3 Uma Kodak através de dois tempos e duas estéticas

Há um relato do documentarista Don Allan Pennebaker sobre o seu primeiro curta-metragem, *Baby* (1954) que ilustra as questões postas no presente texto. *Baby* possui não mais do que seis

minutos de duração. Trata-se de um registro (o primeiro de Pennebaker e um dos primeiros do Cinema Direto) que acompanha os passos da filha de três anos pelo zoológico de Nova Iorque. A menina carrega um balão de gás que funciona como uma espécie de guia para os movimentos da câmera no parque. O texto que compõe a contracapa do DVD distribuído pela *Pennebaker Hegedus Films* discorre sobre a origem amadora do cineasta e aponta para uma estética da espontaneidade encontrada na filmagem, intimamente vinculada a esse caráter amador. Algo que está presente em toda a sua obra.

Eu comprei uma câmera – uma Kodak *Cine Special*. Ela era usada, mas tão brilhante no seu estojo aveludado que parecia pra mim novinha em folha, com as lentes e o tripé. Ela custou 300 dólares e, apesar de ser de segunda mão, ela era tão linda que eu me apaixonei imediatamente. No dia seguinte, comprei uma película *surplus* da guerra de origem incerta na *Canal Street* e levei Stacy, minha filha de três anos, para o zoológico do Central Park. Eu planejei um roteiro no qual ela corria descuidadamente pelas jaulas dos animais, dando pouca atenção a eles, enquanto os animais apareceriam como animados observadores da Stacy. Eu ainda não dominava o tripé e, de repente, no meio de uma brusca panorâmica de uma fonte o tripé foi para o espaço e nunca mais reapareceu (na verdade, até hoje não foi encontrado). Stacy, entediada com os animais, saiu para explorar alguns barulhos que ela ouvia e acabou encontrando um carrossel. Quando eu finalmente a peguei e a coloquei em um daqueles cavalos grandes pela primeira vez, eu vi seu olhar na sua face e me dei conta: Eis o filme. Eu deveria estar observando e não dirigindo. O não planejado parece-me mais interessante sempre ou, pelo menos, mais possível, do que o planejado. Aí está realmente o filme que eu vim tentando fazer desde então.

O relato de Pennebaker exemplifica, em um primeiro momento, o tipo de fascínio próprio do universo amador pelo equipamento, pela câmera, como um objeto fetichizado, e o aproxima da temática familiar, igualmente apaixonada, dos filmes caseiros. Ele articula, em seguida, camadas temporais superpostas: a câmera 16mm, o película de guerra, o tempo presente registrado por um pai que filma sua filha. Um paradoxo em torno da captura do instante através de uma tecnologia já saturada de memórias.

O relato evidencia, principalmente, na descoberta de Pennebaker, a descoberta de toda uma geração de cineastas forjada no pós-guerra, que libertou as câmeras dos tripés em nome de um ideal de espontaneidade. Se, no período de Grierson, havia a tecnologia amadora disponível para o documentário sem um discurso que justificasse o seu uso, na geração de Pennebaker tal tecnologia, enfim, encontrou um contexto cultural no qual a produção amadora elevou-se ao patamar de uma estética. Uma estética da vida privada, supostamente mais autêntica do que os registros investidos do profissionalismo de outrora.

Pennebaker é, no relato, o pai que filma e não o cinegrafista que recolhe imagens para compor seu discurso público, o roteiro que paira acima dos acontecimentos. A ideia de um cinema “direto” diz respeito a esse desejo de imediaticidade entre a experiência vivida e a filmagem, uma partilha contraditoriamente pública da intimidade. A denúncia do objetivismo exacerbado dos cineastas

do Direto dominante nos debates subsequentes no campo do documentário acabou por eclipsar a centralidade que tal desejo de partilha da intimidade assumiu no documentário até as produções contemporâneas.

É possível acessar no *site youtube.com* um filme promocional silencioso produzido pela Kodak da câmera mencionada por Pennebaker, cuja data atribuída é 1933³, ou seja, antes da guerra. Com aproximadamente nove minutos de duração, a peça apresenta as qualidades da câmera e seus usos. A propaganda não menciona em suas cartelas o emprego artístico do formato, apenas elenca o uso técnico por parte de engenheiros, médicos e cirurgiões, cientistas, viajantes e palestrantes, organizações industriais, biólogos. “Para uma avançada tecnologia, conveniência e nova economia. De longe, a mais versátil câmera 16mm”, diz a cartela de abertura.

Ao mesmo tempo em que indica a câmera para o uso técnico ou científico, os primeiros exemplos mostrados no filme pertencem, justamente, ao âmbito da vida privada. Seguem demonstrações com a câmera sobre um tripé em estúdio dos recursos técnicos: *fades*, *dissolves*, *masks*, múltiplas exposições, múltiplas velocidades, alterações de foco, intercâmbio de objetivas, filmagem em quadro a quadro para animações e *time lapses*. A propaganda associa esses recursos a exemplos de filmagens que se tornaram motivos

clássicos do filme amador: a casa, o lazer, as viagens, a infância e a mulher. A primeira imagem é, curiosamente, a de um urso em uma jaula de zoológico. Em seguida, vemos pescadores fritando sua pesca à beira de um lago, um plano cartão postal das Cataratas do Niagara, um homem ouvindo rádio em sua casa, uma criança brincando em uma mesa de chá infantil, uma rua movimentada de uma cidade, uma luta de boxe com bonecos em *stop motion*, uma mulher sorrindo para a câmera e um jogo de golfe.

A câmera *Cine-kodak Special*, comprada em segunda mão mais de 20 anos depois por Pennebaker, já possuía no anúncio de 1933, latente, as tensões entre o emprego objetivo e científico e o caráter afetivo e doméstico. A apropriação de uma câmera de segunda mão por Pennebaker acompanhou, enfim, a apropriação que os documentaristas dos anos 1950 e 1960 fizeram das tecnologias não profissionais. Ao examinarmos o filme de Pennebaker e a propaganda da câmera veiculada nos anos 1930, percebemos o quanto um equipamento forjado para os usos científicos e caseiros tornou-se peça fundamental da nova estética alardeada pelos cineastas do Cinema Direto e suas variantes em outras partes do mundo. Tal fenômeno apresenta uma contradição que é constitutiva do filme documentário. Trata-se de um discurso que se baseia ora na autoridade objetivista da câmera, supostamente capaz de registrar fielmente o

Figura 1: A Câmera Kodak Cine Special e seus usos em 1933



Figura 2: Imagens do curta-metragem *Baby*



real tal como ele se apresenta, ora na autoridade revelatória de universos íntimos, em imagens cuja significação só pode ser completada por um discurso exterior; cúmplice, daquele que porta a câmera. Eis o filme de Pennebaker: um registro afetivo capturado com a precisão científica da câmera. Eis o paradoxo que irá perdurar no documentário dito moderno.

Referências

BAZIN, A. A evolução da linguagem cinematográfica. In: **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991. p. 66-81.

CAMERON, I.; SHIVAS, M. Cinéma-Vérité. **Movie**, n. 8, p. 12-26, 1963.

CARDULLO, B. (Org.). **Jean Renoir interviews**. Jackson: University of Mississippi Press, 2005. p. 73-120.

ASTRUC, A. **The birth of a new Avant-Garde: La Camera-Stylo**. Tradução em língua inglesa de Du

stylo à la câmera et de la camera au stylo. **L'Écran Française**, mars, 1948.

GRIERSON, J. In: HARDY, F. (Org.). **Grierson on documentary**. New York: Praeger Publishers, 1971.

ROSE, N. **Governing the soul, the shaping of the private self**. London: Routledge, 1989.

WINSTON, B. **Technologies of seeing. Photography, Cinematography and Television**. Londres: BFI, 1996.

ZAVATTINI, C. **Sequences from a cinematic life**. Prentice-Hall international, 1970.

ZAVATTINI, C. Some ideas on the cinema. In: DYER, Richard. **Film: A Montage of Theories**. Nova Iorque: Ed. MacCann, 1966. p. 216-228.

ZIMMERMANN, P. R. **Reel families: A social history of amateur film**. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

There's the film" - The 16mm and the influence of amateur aesthetic in modern documentary

Abstract

The present article analyzes the technological and discursive changes that took place in the realm of documentary filmmaking from the British documentary school to the modern documentary. In particular, it focuses on the different significations that the 16mm technology takes on from the 1930s to the 1960s, when it becomes a key element in legitimating the intimacy discourse advocated by the documentary filmmakers of the so-called Direct Cinema. I hypothesize that the boundaries between the amateur and professional universes, and therefore, between the public and private spheres, have increasingly become blurred -- particularly after the appearance of TV in the 1950s -- with the professionalization of amateur equipment, the cornerstone of the aesthetic revolution that ushered in the modern documentary.

Keywords

Documentary. Direct Cinema. Intimacy.

Ahí está la película" - El formato 16mm y la influencia de la estética amateur en el documental moderno.

Resumen

El presente artículo analiza los cambios tecnológicos y discursivos que tuvieron lugar en el campo del cine documental desde la escuela Británica hasta el documental moderno. Abordamos, en particular, las distintas significaciones que asume la tecnología del formato 16mm de los años 30 a los años 60, hasta convertirse en un elemento clave para la legitimación del discurso intimista documental defendido por los cineastas del llamado Cine Directo. Nuestra hipótesis central es la de que los límites entre los universos amateur y profesional y, por consiguiente, entre las esferas pública y privada, se han vuelto cada vez más tenues -- sobre todo a partir del surgimiento de la TV en los años 50 -- con la profesionalización de los equipos amateurs, piedra angular de la revolución estética que inauguró el documental moderno.

Palabras-Clave

Documental. Cine Directo. Intimidad.

Recebido em:
03 de fevereiro de 2014

Aceito em:
02 de novembro de 2014

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014.

A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Albuquerque, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Alberto Carlos Augusto Klein, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Alex Fernando Teixeira Primo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Gruszynski, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Sílvia Lopes Davi Médola, Universidade Estadual Paulista, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Antônio Fausto Neto, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Antonio Roberto Chiachiri Filho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Arlindo Ribeiro Machado, Universidade de São Paulo, Brasil
Arthur Autran Franco de Sá Neto, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Denilson Lopes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Edilson Cazeloto, Universidade Paulista, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Eneus Trindade, Universidade de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Florence Dravet, Universidade Católica de Brasília, Brasil
Gelson Santana, Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil
Gilson Vieira Monteiro, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Gislene da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Guillermo Orozco Gómez, Universidad de Guadalajara
Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Hector Ospina, Universidad de Manizales, Colômbia
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Ieda Tucherman, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Inês Vitorino, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jay David Bolter, Georgia Institute of Technology
Jeder Silveira Janotti Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
João Freire Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
John DH Downing, University of Texas at Austin, Estados Unidos

José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Carlos Rodrigues, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
José Luiz Aídar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
José Luiz Warren Jardim Gomes Braga, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Juremir Machado da Silva, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Laan Mendes Barros, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Lance Strate, Fordham University, USA, Estados Unidos
Lorraine Leu, University of Bristol, Grã-Bretanha
Lucia Leão, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Luciana Panke, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Luiz Claudio Martino, Universidade de Brasília, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Márcio de Vasconcellos Serelle, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Maria Aparecida Baccaga, Universidade de São Paulo e Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Luiza Martins de Mendonça, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Mauro Pereira Porto, Tulane University, Estados Unidos
Nilda Aparecida Jacks, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Paulo Roberto Gibaldi Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Renato Cordeiro Gomes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Robert K Logan, University of Toronto, Canadá
Ronaldo George Helal, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rossana Reguillo, Instituto de Estudios Superiores del Occidente, Mexico
Rousiley Celi Moreira Maia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Sebastião Carlos de Moraes Squirra, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Sebastião Guilherme Albano da Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tiago Quiroga Fausto Neto, Universidade de Brasília, Brasil
Suzete Venturelli, Universidade de Brasília, Brasil
Valerio Fuenzalida Fernández, Puc-Chile, Chile
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Vera Regina Veiga França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Cristiane Freitas Gutfreind | Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Irene Machado | Universidade de São Paulo, Brasil
Jorge Cardoso Filho | Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil / Universidade Federal da Bahia, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Adriana Amaral, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Bruno Souza Leal, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Elizabeth Bastos Duarte, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Francisco Paulo Jamil Marques, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Maurício Lissovsky, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Suzana Kilpp, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Vander Casaqui, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

EDIÇÃO DE TEXTO E RESUMOS | Susane Barros

SECRETÁRIA EXECUTIVA | Helena Stigger

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Eduardo Morettin

Universidade de São Paulo, Brasil

eduardomorettin@usp.br

Vice-presidente

Inês Vitorino

Universidade Federal do Ceará, Brasil

ines@ufc.br

Secretária-Geral

Gislene da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

gislenedasilva@gmail.com