

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

OLHAR, ENCANTAMENTO E A ESTÉTICA INTIMISTA NO CINEMA DIRETO NORTE-AMERICANO DOS ANOS 1960

GAZE, ENCHANTMENT AND THE NEW INTIMATE AESTHETIC IN THE AMERICAN DIRECT CINEMA OF THE 1960S

FERNANDO WELLER

Professor Adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Brasil.
ferwel@yahoo.com.br

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

WELLER, Fernando. Olhar, encantamento e a estética intimista no cinema direto norte-americano dos anos 1960. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 164-179, abr./jul., 2016.

Enviado em: 7 de setembro de 2015 / Aceito em: 13 de março de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.789>

Resumo

O artigo apresenta uma análise parcial dos filmes documentários produzidos pelos cineastas vinculados ao chamado Cinema Direto norte-americano, particularmente nos anos 1960. Nossa hipótese central é a de que a cinematografia do Direto representa um momento de inflexão decisivo na história do campo documental em direção ao que chamamos de estética da intimidade. Analisamos os agenciamentos técnicos cinematográficos que deslocaram os documentaristas da posição objetivista do modelo clássico em direção a uma estética participativa, fundada nas relações de confiança e afeto. Tal hipótese confronta a visão senso-comum acerca da história do documentário que tende a opor o Direto às experiências subjetivistas do chamado documentário moderno.

Palavras-chave

Documentário. Cinema Direto. Intimidade.

Abstract

The article presents a partial analysis of documentary films produced by filmmakers entailed to the American Direct Movie, especially during the 60s. Our main hypothesis is that the cinematography of the Direct represents a decisive inflexion moment in the documentary history towards what we call intimacy aesthetics. We analyzed the cinematographic technical agencements which has dislocated documentaries from the objectivist position of the classical model towards a participative aesthetic, based on the relations of confidence and affection. Such hypothesis confronts the common understanding about the documentary history and tends to counter the Direct to subjectivist experiences of the so called modern documentary.

Key-words

Documentary. Direct Cinema. Intimacy.

A *Drew Associates* e a escolha por personagens públicos.

Em 1954, o então cinegrafista Richard Leacock foi convidado por um diretor chamado Roger Tilton para filmar um curta-metragem sobre o *jazz* em casas noturnas de Nova Iorque. A proposta era ousada do ponto de vista técnico. Em meados da década de 50, a filmagem em locações, especialmente noturnas, sem os recursos técnicos de som e iluminação dos estúdios, era algo extremamente desafiador. Leacock havia trabalhado para o já reconhecido documentarista Robert Flaherty em *Lousiana Story* (1948) e assimilara as lições do diretor a respeito de um modo de filmagem espontâneo, desejo que se situava no cerne do imaginário documentarista nos anos 1950, quando o sincronismo entre som e imagem era precário e limitador.

Jazz Dance (1954), o breve filme de Tilton, tem uma construção mais musical do que narrativa ou argumentativa, sem a tradicional narração dos documentários clássicos. Apenas uma grande sequência acompanha músicos e dançarinos em imagens que se aceleram à medida que a noite esquentava. O clímax é dado pela montagem ágil que acompanha o ritmo frenético da música e, sobretudo, pela performance da câmera que se desprende do tripé e torna-se afetada pela dança, ocupando uma posição participante do evento e não a de mera observadora. “Uma câmera que dança” poderia ser o *slogan* inaugural de um modo cinematográfico até hoje percebido pela historiografia do cinema documentário como a expressão de um objetivismo inocente, cristalizada na imagem senso comum da “mosca na parede”.¹

Talvez *Jazz Dance* acabasse por ser esquecido pela tradição documental se não fosse o relato de Leacock e, posteriormente, o de Robert Drew, um fotoperiodista que trabalhava para a revista *Life* e desenvolvia planos ambiciosos para, simplesmente, refundar o jornalismo televisivo no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 (DREW e LEACOCK, 1963). O alcance das ideias de Drew foi limitado no campo da televisão, entretanto, elas inspiraram uma geração de documentaristas cuja denominação mais comum foi a de Cinema Direto.²

Drew assistiu ao filme de Tilton na TV e o que lhe chamou atenção foi, justamente, a câmera e a intimidade com que ela participa do evento filmado.

1 Dialogamos aqui, sobretudo, com as leituras de Barnouw (1983), Barsam (1992), Ellis e Maclane (2005), Rothman (1997); No Brasil, destacamos a leitura de Darin (2004).

2 A controvérsia em torno dos termos Cinema Direto e Cinema Verdade é ainda presente nos debates do campo documental e nossa intenção não é retomá-la no presente artigo. Embora o termo “*Cinéma Vérité in America*” (por exemplo, em MAMBER, 1974) seja utilizado frequentemente por autores e cineastas para se referir à geração dos anos 1960 e 1970, preferimos a expressão Cinema Direto pela sua associação mais imediata com a cinematografia norte-americana e seguimos, ainda, a escolha do cineasta Albert Mayses por um termo que não sugerisse uma pretensão de verdade nos filmes (MAYSLES, 2010).

Jazz Dance uniu Richard Leacock a Robert Drew. Juntos, eles fundaram a *Drew Associates* em 1960 e, financiados pelo grupo *Time*, começaram a trabalhar em uma série de documentários para TV que visava transpor para um modelo cinematográfico a experiência do fotojornalismo da revista *Life* em sua cobertura supostamente espontânea e intimista dos temas e personagens públicos. Nos anos 60, outros diretores como Albert Maysles, David Maysles e Don Allan Pennebaker se unem a produtora participando das filmagens do documentário *Primárias* (1960) e, logo em seguida, desenvolvem seus próprios projetos e próprias produtoras, mantendo em comum, no entanto, alguns pressupostos estéticos que se tornaram a identidade do Direto. No presente artigo, traçaremos uma breve análise da produção dos cineastas oriundos da *Drew Associates*, buscando compreender as implicações de tal cinematografia em um contexto mais amplo vinculado ao que chamaremos aqui de estética da intimidade no documentário moderno.³

Nos primeiros filmes da *Drew Associates*, a construção do efeito de intimidade se dá através de um investimento de pessoalidade na figura de um personagem público. Tal abordagem se inicia na escolha prévia dos protagonistas, com frequência, figuras famosas como políticos e artistas, vivendo um momento de crise. Trata-se de uma fórmula elaborada por Robert Drew, definida por ele como “estrutura da crise” (*crisis structure*) (MAMBER, 1974, p. 115), que implica na filmagem intensiva de um personagem e um jogo de ações que, tal como o cânone dramático narrativo, avança em direção a um clímax (o momento agudo da crise) e um desfecho. Parte-se de uma situação na qual o personagem estaria, segundo Drew, tão imerso na tomada de decisões durante a crise que ignoraria a presença da câmera nas filmagens ou atuaria do modo mais natural possível.

Dois exemplos de filmes produzidos pela *Drew Associates* e que se enquadram claramente no modelo de Drew são *Jane* (1962), filme que acompanha os ensaios da peça de estreia da atriz Jane Fonda nos palcos do teatro e *Crisis: behind a presidential commitment* (1964), um documentário sobre uma crise política no governo Kennedy envolvendo a reivindicação de dois alunos negros no Estado do Alabama para ingressarem na Universidade e os enfrentamentos entre o presidente, seu irmão Robert Kennedy e o

³ Embora figure nos textos canônicos da história do cinema documentário, a produção dos cineastas do Direto é, em geral, pouco abordada pelos autores, com exceção do filme *Primárias* (1960), de Drew e Leacock, referenciado como um marco do sincronismo do som direto no cinema. A ausência de análises se justifica, em parte, pelo difícil acesso aos filmes, muitos deles produzidos para canais de TV e que tiveram pouca repercussão nos anos 60. No presente artigo, abordamos um conjunto de filmes pouco analisados, sobretudo no Brasil, que exemplificam as questões a serem pontuadas em torno de uma postura intimista no documentário moderno. Nossa intenção não é abarcar a totalidade dos filmes do Direto em uma análise exaustiva, posto que tal objetivo transcenderia os limites do presente texto.

governador racista do Estado de Alabama, George Wallace, que se recusava a aceitar a matrícula dos alunos.

Ambos os filmes procuram capturar uma suposta intimidade dos personagens que, envolvidos na tensão dos eventos, não seriam capazes de atuar para as câmeras. Evidentemente, trata-se de uma aposta de Drew (ou de uma crença) em um estado ideal de espontaneidade, mas que produz o que podemos chamar de efeito de intimidade nos filmes porque, aparentemente, os personagens se comportam ou performam suas ações indiferentes à câmera. A escolha por figuras públicas, intensamente filmadas por câmeras em seu cotidiano, favorece a abordagem de Drew e sua equipe. O que se pretende é provocar no espectador um envolvimento na crise narrada pelo documentário tal como em um filme dramático e, assim, elevar o jornalismo a uma dimensão cinematográfica, não mais escrava da palavra, do factual e da condução didática e argumentativa. Richard Leacock afirmou nos anos 60:

Nós começamos a perceber [...] que, assim como o sentido de drama deriva da realidade, as pessoas em situações reais irão produzir drama se nós formos espertos o suficiente para capturar isso. Se formos espertos e sensíveis e nos atermos a nossa disciplina de filmagem e não pedirmos nunca a alguém fazer alguma coisa. [...] é a nossa convicção de que todos os aspectos da vida contém o seu próprio drama (LEACOCK, 1963, p. 17)

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”. Trata-se de um desvio do jornalismo em direção ao cânone cinematográfico e não o contrário, como afirmam os críticos do Direto: uma tendência jornalística no campo do cinema, um discurso meramente factual. O debate jornalístico dos anos 60 foi, inclusive, dominado nos EUA pelo chamado *new journalism* e pela emergência de figuras como Truman Capote (personagem de um dos filmes dos irmãos Maysles) e Tom Wolfe que influenciaram os cineastas do Direto em suas abordagens ficcionalizantes de eventos factuais. Assim, a ênfase na ação dos personagens e a sua caracterização como pessoas cotidianas, verossímeis e identificáveis com o público são elementos centrais neste novo regime documental que dialoga com o modelo clássico narrativo. Afirma Rothman, por exemplo, que o cinema proposto por Drew, “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 (idem)

Os protagonistas dos filmes da Drew Associates são, em sua maioria, políticos (A família Kennedy, explorada pela Drew Associates entre 1960 e 1963, ou Fidel Castro em *Yanki No!*); esportistas (*Mooney vs Fowle*) ou astros do mundo do cinema e da música (Jane Fonda, Marlon Brando, Stravinsky). Eles são pessoas públicas e, ao definirmos a prioridade da intimidade na abordagem de tais filmes, não estamos nos referindo aqui ao fato de que tais personagens públicos, simplesmente, estariam dispendo suas vidas pessoais, sexuais ou detalhes de seus gostos íntimos, tal como o senso-comum compreende o termo intimidade nos meios de comunicação. Antes, a ideia de um acesso íntimo a esses personagens se vincula a uma oposição que os cineastas estabelecem entre a abordagem tradicional da imprensa (pública no sentido estrito) e uma outra abordagem presente nesses filmes, a dos bastidores e das ações que ocorrem eclipsadas pela apresentação pública.

Os princípios de um cinema documentário intimista

Na virada dos anos 1950 para os anos 1960 o acesso que se tinha à vida privada dos homens públicos era restrito se comparado à exposição intermitente contemporânea, embora o interesse na imprensa (como revelam, por exemplo, as capas da revista *Life* com o casal Kennedy) tenha sido, desde sempre, elevado. A Drew Associates encarrega-se de transpor para um modelo audiovisual a abordagem intimista, antes, impressa e fotográfica, antecipando, de certa forma, o caráter da nascente televisão. Assim, poder ver o então candidato Kennedy de costas, ter acesso ao interior do seu veículo, observá-lo sentado à mesa na Casa Branca travando um diálogo com uma terceira pessoa e não com o público são imagens de caráter inédito (e assim foram anunciadas pela narração de abertura de boa parte dos filmes exibidos em canais de TV) para as audiências televisivas da época. A intimidade aqui se refere a uma relação que a câmera estabelece com os personagens, ofertando um lugar para a público na cena, que julga ter acesso a uma imagem privilegiada.

O que Drew chamava de "cinematográfico" poderia mais propriamente ser chamado hoje de televisivo, posto que aderente a uma vocação do meio à perscruta e à exposição da intimidade. No entanto, para Drew, o conceito

de televisivo era vinculado a um tipo de jornalismo tedioso e baseado na palavra que deveria ser superado por uma abordagem imagética (DREW, 1963). Curiosamente, a historiografia do documentário não dá destaque decisivo para a nascente televisão dos anos 1950 e 1960 e o novo regime espectral inaugurado pela TV neste momento de virada do gênero em direção a sua fase moderna. Os autores optam por enfatizar as relações do documentário com os discursos formalistas cinematográficos dos anos 1930, a *Nouvelle Vague* ou o Neorealismo italiano, em uma lógica restrita ao campo do cinema que acaba por legitimar o documentário enquanto arte.

Apesar dos desejos grandiosos de Drew em fundar uma espécie de forma híbrida entre documentário e ficção, entre jornalismo e cinema, os filmes realizados pela Drew Associates nos primeiros anos não atendem completamente a essas expectativas, pois as crises escolhidas para as filmagens não possuem a força dramática esperada: a peça de Jane é um fracasso ao final do filme e a crise de Kennedy termina de uma forma consensual, fora das câmeras, sem o conflito anunciado ao longo do filme entre as forças nacionais e o governador de Alabama. No entanto, a concepção de um documentário intimista, afinada com a cultura televisiva e as transformações nas esferas públicas e privadas dos anos 1960, vigorou no campo do documentário dito moderno.

Drew e Leacock estabeleceram uma série de regras de abordagem nos filmes, algumas explícitas, mencionadas em entrevistas, e outras inferidas pela análise dos filmes. Essas regras, ou princípios, são a expressão de uma estética da intimidade no documentário. Elas pretendiam criar as condições para que o drama dos eventos filmados acontecesse no filme de uma forma espontânea e conferiam aos personagens documentais, antes tipificados pelo modelo clássico nas figuras do trabalhador, do camponês, da dona de casa ou do soldado, por exemplo, uma espécie de profundidade dramática, a chave para o engajamento do novo espectador da cultura intimista. Alguns princípios que movem os filmes e que elegemos como fundamentais são:

1. Princípio da não-intervenção: "jamais perguntar a alguém alguma coisa e jamais pedir a alguém que faça alguma coisa para a câmera", dizia Leacock.⁴ Toda intervenção explícita no evento filmado era entendida como um artificialismo, algo que rompia com a suposta naturalidade da cena. Assim, as entrevistas diretas entre cineasta e personagem são substituídas por imagens dos personagens sendo entrevistados por jornalistas, por médicos, por policiais, enfim, por outros personagens. Os planos encenados, um recurso habitual no

4 No filme *Cinéma Vérité, defining the moment*. Direção: Peter Wintonick, 1999.

documentário clássico e que visavam, entre outras coisas, superar as limitações de mobilidade da câmera e de registro do som, são abolidos. Agora, a câmera e o equipamento sonoro devem se adaptar à prioridade do personagem em seu jogo de ações. Ou seja, não se pode pedir a Jacqueline Kennedy em *Primárias* (1960) que cumprimente as eleitoras para a câmera e sim a câmera deve estar pronta para perseguir os gestos e movimentos da personagem em campanha. A recusa ou economia no uso das luzes artificiais, o uso predominante do som diegético e a pouca importância da narração em *off* fazem parte do mesmo princípio. Essa é a interdição mais sólida entre os cineastas do Direto e, mesmo depois do fim da Drew Associates, todos eles a seguem rigorosamente em suas obras, ora defendendo-a como um princípio ético (não se deve prejudicar o seu personagem), ora como um princípio narrativo (deve-se manter a ilusão da espontaneidade da cena para engajar o espectador);

2. Princípio da mobilidade: derivado da não-intervenção, o princípio da mobilidade supõe que a câmera é um corpo que participa da cena filmada e que ocupa um lugar privilegiado em relação aos outros personagens, capaz de observar aspectos do personagem principal escondidos da esfera pública. A mobilidade da câmera não é apenas um princípio, como também é subtema nos filmes. Em certas cenas, há uma afirmação ostensiva da mobilidade da câmera que procura, justamente, acentuar a sua presença no evento filmado, conferindo autenticidade e um caráter testemunhal à imagem. Essa afirmação derivou em clichês contemporâneos audiovisuais que muitas vezes exploram gratuitamente a mobilidade da câmera e ainda em peças publicitárias como índice de certa espontaneidade. A câmera tornou-se capaz de entrar em um carro e sair do mesmo em um mesmo plano sequência, sem cortes, ajustes de luz e, principalmente, sem a necessidade de pedir que o personagem espere no carro enquanto a equipe se posiciona do lado de fora para filmar a sua saída. Perguntado sobre o porquê dos filmes do Direto filmarem, com tanta frequência, pessoas dentro de seus carros, Maysles responde: "Isso acontece porque muito tempo da nossa vida moderna se passa dentro de um automóvel".⁵ A mobilidade da câmera vincula-se, assim, a uma característica marcante do cotidiano do pós-guerra marcado pelo "*american dream*", o que justifica, em certa medida, a recorrência e valorização excessiva

⁵ Entrevista em programa televisivo de 1968, extras do DVD do filme *o Caixeiro Viajante*, Videofilmes.

das cenas no interior de automóveis, algo comum no documentário moderno.

3. Princípio da temporalidade cronológica naturalista: o respeito à unidade espaço-temporal da narrativa se dá nos filmes através do uso intensivo de planos-sequência nas cenas em que a câmera se posiciona como coparticipante e na filmagem de diálogos e de situações recorrendo aos contraplanos, tal como no modelo canônico ficcional. O efeito de intimidade nas cenas é acentuado, ora com recursos ilusionistas na montagem, que nos fazem sentir que estamos acompanhando o evento em tempo presente, ora com a incorporação de longos tempos mortos nas cenas, que surgem como marcas de autenticidade da filmagem. A montagem dos filmes procura reconstituir a cronologia dos eventos filmados, subvertendo a lógica documental clássica, na qual as cenas atendiam a um princípio atemporal, fundado no argumento a ser desenvolvido e não na construção de um mundo diegético.
4. Princípio da criação de espaços íntimos em oposição a espaços públicos: quase todos os filmes trabalham com uma dicotomia na construção das locações e diferem acentuadamente os espaços públicos dos espaços íntimos. O espaço íntimo com frequência, é o lugar reflexivo, onde o personagem está só ou se confessando para a câmera. Assim, em *Jane*, por exemplo, o camarim da atriz é explorado como lugar de intimidade da personagem, local onde ela aparece, quase sempre, solitária, se olhando no espelho. Em *A Visit With Truman Capote* (1964), somos levados pelo filme para o estúdio de trabalho de escritor, em uma casa de campo. Em *Gimme Shelter* (1970), o espaço íntimo é a sala de montagem do próprio filme, momento reflexivo no qual Mick Jagger assiste e comenta as cenas do show. Em *Caixeiro Viajante* (1967), o espaço íntimo é construído no hotel onde se reúnem os vendedores de bíblia após o dia de trabalho ou no carro dirigido pelo personagem principal, onde ele canta músicas que ironizam a sua condição trágica e literalmente pensa em voz alta (na verdade, para Maysles que opera a câmera). Em *Grey Gardens* (1976), Maysles constrói um espaço íntimo, ironicamente, no exterior da casa, na varanda na qual Edith Bouvier, a filha, volta-se para a câmera para criticar a mãe ou refletir sobre o seu passado. Nos espaços íntimos, a ação dos filmes cessa em favor de um tom reflexivo do personagem em momentos nos quais se estabelecem relações de cumplicidade entre público, câmera e personagem.

A esses princípios soma-se o que podemos chamar de posição ou *olhar* da câmera nos filmes, que difere de maneira decisiva em relação ao chamado documentário clássico. A câmera do Direto estabelece uma relação participativa na cena e não mais como o olhar institucional, exterior, sob os eventos. Ela não filma o personagem do lugar do olhar público tradicional (como fixa em um tripé, enquadrando um comício na perspectiva de um suposto e abstrato público) mas sim como coparticipante do evento filmado no papel de testemunha íntima da cena. Por exemplo, em *Housing Problems (1934)*, um dos filmes emblemáticos da escola britânica dirigido por Edgar Anstey e Arthur Elton, câmera e personagem se apresentam em espaços opostos na cena no ato da entrevista, marcando uma espacialidade que persiste sólida no gênero documental até os dias de hoje. Na estética surgida no fim dos anos 1950, com frequência, a câmera e o personagem caminham juntos e olham para a mesma direção. A busca pela mobilidade dos equipamentos e pelo sincronismo teve como resultado o reposicionamento da câmera na coreografia da filmagem. De um lugar físico recuado, no modelo anterior, a câmera passa a narrar sob uma outra perspectiva na qual personagem e operador de câmera caminham juntos na mesma direção.

Albert Maysles define de um modo intensamente afetivo o ato de filmar com os novos equipamentos leves e rejeita radicalmente (assim como os outros cineastas) a pecha de objetivismo contida no termo “mosca na parede”. Em uma entrevista para o cineasta João Moreira Sales em 2006, o documentarista afirma:

Não há jeito de você se esconder. Você está lá. Então, você faz uso de sua presença para instilar, sem palavras necessariamente, uma relação de afinidade, conquistando a simpatia e a confiança dos personagens de modo que eles sintam: ‘ok, vou continuar do jeito que eu estava, não tem importância a presença desses caras aqui’. (...) Muitas pessoas já me cumprimentaram dizendo que eu era uma ‘mosca na parede’. Ora, a mosca na parede é algo sem coração ou alma e, logo, não é nada parecido com o que nós fazemos. O coração e a alma que nós temos têm que atingir a pessoa que estamos filmado, e têm que atingir a imagem, da forma como você seleciona de acordo com o que está sentindo. Então, essa ideia da mosca na parede pra mim seria um desastre. Embora as pessoas digam: ‘não é maravilhoso vocês filmarem sem que as pessoas percebam a câmera?’ (...) há uma pequena consciência de que ela está sendo registrada. Essa pequena consciência é a relação entre o operador e a pessoa que está sendo filmada. (MAYSALES em entrevista a SALES, 2006)

Maysles fundamenta o seu trabalho como cinematografista e documentarista numa relação de empatia do sujeito da câmera com o

personagem filmado, empatia essa que se dá, não através de um conhecimento prévio ou um de contrato verbal entre as partes, mas através do olhar (em inglês, *gaze*). Empatia e confiança são elementos de uma relação de intimidade. Fundar um modo de filmagem a partir desses elementos difere completamente de um acordo entre personagem e documentarista baseado em questões de ordem impessoal ou pública. Assim, importa menos o que pensa o cineasta a respeito, por exemplo, das condições de moradia precárias que necessitariam urgentemente de reformas (como em *Housing Problems*) e, mais, em que medida o cineasta é capaz de mostrar-se o depositário da confiança do personagem para que ele próprio formule a sua perspectiva acerca de suas condições de vida. A sinceridade do personagem diante do documentarista resultará no efeito de intimidade sobre o público, na crença fundamental em um acesso privado e, sobretudo, autorizado, ao evento filmado.

Ora, se essa relação de empatia não se estabelece de fato, o resultado pode ser o desconforto ou a culpa do espectador que crê estar assistindo algo para o qual não foi autorizado. Nesse sentido, a câmera na parede seria uma câmera que filma sem o consentimento do personagem e o seu efeito não é o de troca íntima, mas o de acesso indevido a uma intimidade violada.

O olhar é o elemento de união entre o operador e o personagem, bem como entre o público e o filme. O olhar é, necessariamente, um gesto afetivo, de aceitação mútua baseada na intuição e não no convencimento da palavra. Maysles exemplifica na entrevista a Salles anteriormente citada o papel do olhar na constituição de uma relação de confiança e intimidade em uma cena do filme *Yankee No!* na qual ele filmava um discurso de Fidel Castro, em Cuba:

Em 1960 eu fui para Cuba. Eu sabia tanto sobre Cuba quanto qualquer outra pessoa. Entrei em um táxi e perguntei ao motorista: onde está Fidel Castro? Ele me respondeu: ele está em um auditório falando para um grupo de mulheres. Então eu fui lá e me aproximei o máximo que podia dele, isto é, uns 6 ou 9 metros. Coloquei uma teleobjetiva na câmera e, enquanto eu a levava pros meus ombros, ele, em sua usual eloquência e maneira vigorosa de falar me lançou um olhar. E nossos olhares se cruzaram e eu percebi pela forma como ele me olhou que estava tudo *ok*. Coloquei a câmera nos meus ombros e consegui aquela fantástica imagem dele. A troca de olhares entre os personagens públicos e sua audiência nos filmes, não por acaso, é uma constante nos filmes do Direto. Cientes da importância do vínculo afetivo estabelecido entre os olhares e da sua função dramática, muitas vezes, mais intensa nos filmes do que os diálogos entre os personagens, os cineastas do Direto exploram recorrentemente a dimensão do olhar, numa relação de encantamento que se repete com frequência. Nos filmes centrados em

figuras públicas, a troca de olhares que se estabelece entre os personagens é assimétrica, sendo o personagem principal investido de uma aura carismática diante de seu público, diferentemente do que prega Maysles acerca de uma suposta equidade de olhares.

Quando Fidel Castro é filmado em *Yanki No!* (1960), Maysles, Drew e Leacock registram o seu discurso seguindo um roteiro que se tornará frequente nos filmes do Direto. Eles não tinham o acesso próximo ao cubano da mesma forma que Kennedy em *Primárias* (1960) e o filme possui uma abordagem jornalística mais tradicional, com entrevistas, uso constante da narração em *off* e um argumento claro vinculado a política de Kennedy estratégica de combate ao comunismo na América Latina, a chamada Aliança para o Progresso. O filme é um alerta a respeito da forma hostil como os latino-americanos viam os EUA e de como essa hostilidade seria perigosa para os interesses geopolíticos estadunidenses. Uma clara defesa da intervenção política, militar e financeira dos EUA a fim de afastar o perigoso símbolo da Revolução Cubana de outros países latino-americanos.

Na cena do discurso de Fidel, citada por Maysles, os documentaristas da Drew Associates contrapõem o público feminino em estado de encantamento ao personagem carismático executando uma performance. Fidel é o personagem carismático e importa menos o conteúdo político de seu discurso, mas o fascínio de sua apresentação pública captado pela câmera. Maysles o enquadra em plano médio, alternando *closes* de seu rosto. As mulheres acompanham o discurso sob um encantamento quase sensual pelo personagem de Fidel. O conteúdo do discurso de Fidel Castro é apagado frente ao jogo de imagens que são a reafirmação de seu carisma e poder de encantamento sobre o público. É, de fato, uma construção despolitizante que define *Yanki no!*. Há uma aposta maior em construções dramáticas, na *persona* carismática do personagem que, no fundo, legitima o discurso oficial do governo e da imprensa norte-americana acerca da ameaça comunista no continente. A ambiguidade dessa construção mistificadora (como um líder *pop*) de Fidel e a vinculação claramente anticomunista do filme se dilui no conjunto dos filmes do Direto não mais vinculados diretamente a temas políticos. A técnica propagada pelos cineastas ao longo dos 1960 vai encontrar no rock um campo fértil.

Figura1.1 - Em *Yanki no!*, Fidel discursa e a montagem enfatiza os olhares femininos em contraplano.



Uma cena parecida com a cena de Fidel em *Yanki no!* ocorre em *Monterrey Pop* (1967), filme de Pennebaker sobre o festival de rock ocorrido em 1967. Nele, vemos Janis Joplin cantando a música *Ball and Chain* no palco do festival contorcendo as pernas e movendo todo o seu corpo. A câmera de Pennebaker pinça o olhar fascinado de Cass Elliot (vocalista do *The Mamas and the Papas*) como espectadora em meio à multidão. Vemos a sua expressão de fascínio com a performance de Joplin e, com a boca entreaberta, ela diz "wow!". O corpo de Joplin é tão expressivo quanto a sua voz e a performance no palco, ilustrando a integração entre imagem e música como uma das características da cultura *pop* a partir dos anos 1960. Pennebaker está sobre o palco, ou seja, do lado oposto ao público, alternando *closes* muito próximos do rosto de Joplin, revelando seus olhos fechados como num transe. Alternamos o seu rosto em transe com os seus pés que se contorcem vigorosamente. É como se Pennebaker acentuasse a ideia de que todo o corpo de Joplin encontra-se acionado pela música, em uma simetria performática. Cass Eliot é a espectadora privilegiada, com a qual o espectador se identifica e para a qual unicamente a performance de Joplin se dirige dentro da construção intimista da cena.

Figura 1.2 - Em *Monterey Pop*, Pennebaker filma a reação de Cass Elliot na plateia e focaliza os pés de Joplin



O jogo de câmera e olhares se repete em *Gimme Shelter* (1970), mas em uma variação metalinguística no filme dos irmãos Maysles. Eles apresentam na sala de montagem para Mick Jagger a imagem captada de Tina Turner abrindo o show dos Rolling Stones. A cantora performa um sexo

oral com o microfone. Na sequência, quem faz o papel do público encantado é o próprio Jagger. A luz vermelha do palco dá uma dimensão mais irreal à imagem de Turner e, ao mesmo tempo, sensual. Com o término da música, Jagger se volta para a equipe do filme e diz, irônico: “é sempre bom ter uma garota (*chick*) no palco”, simulando um desprezo pela performance e, ao mesmo tempo, confirmando o efeito erótico da cena.

Figura 13 - Em *Gimme Shelter*, Maysles estabelece o mesmo jogo entre personagem e público, explorando a reação de Mick Jagger à performance de Tina Turner na sala de montagem.



As cenas citadas, curiosamente, possuem a mesma orientação: personagem carismático à direita, público à esquerda, planos próximos dos rostos dos intérpretes e do público. Trata-se de um jogo entre o olhar do personagem e encantamento do indivíduo em meio ao público que reforça a aura carismática do personagem e estabelece um vínculo afetivo entre ele e, em última instância, a audiência do filme. Ao selecionar pessoas em meio à plateia, os filmes acentuam uma característica fundamental desses novos personagens carismáticos que é a capacidade deles se endereçarem diretamente ao indivíduo e não ao público em geral. Assim, o carisma e aura que envolve tais personagens advém, principalmente, de seu apelo íntimo em suas performances, um elemento central na cultura de massas dos anos 1960 e seus mitos sensuais.

Considerações finais

O presente artigo procurou delinear de modo ainda panorâmico os aspectos mais significativos do que chamamos de estética da intimidade no documentário moderno a partir da análise de um conjunto parcial de filmes produzidos pelos cineastas norte-americanos vinculados ao chamado Cinema Direto. Vimos como os princípios estéticos dos cineastas do Direto visam aproximar os documentários do regime ficcional dramático, o que implica em deslocamentos discursivos com consequências políticas e reconfigurações do lugar do documentarista e de sua relação com o personagem.

Recusamos, assim, a pecha objetivista que envolve essa cinematografia, reconhecendo, entretanto, o comprometimento de tais filmes (como em *Yanki no!*) com os discursos de autoridade, seja do Estado, seja do jornalismo tradicional (algo, aliás, recorrente na história do documentário). Destacamos, no entanto a influência da chamada estética intimista na produção de documentários na virada os anos 1950 para os anos 1960 em diversos países do mundo e, inclusive, no Brasil, que apresentam, obviamente, suas particularidades. O debate no âmbito dos estudos históricos do documentário entre os chamados Cinema Direto e Cinema Verdade, entre uma perspectiva americana supostamente objetivista e uma francesa subjetivista, apresenta-se como uma grande simplificação que obscurece o contexto muito mais rico e complexo com o qual a cinematografia documental dos anos 1960 dialoga.

Contrariamente ao que o senso comum passou a chamar de “mosca na parede”, para definir a relação que a câmera no Direto estabelece com os eventos filmados, o que a análise dos filmes somada aos discursos dos cineastas revela é um desejo de participação e estabelecimento de um elo de confiança entre operador e personagem, o que se traduz em um efeito maior de intimidade para o espectador. Os cineastas tributam a confiança que recebem de seus personagens, que se permitem filmar em situações, muitas vezes embaraçosas, ao fato de que não estabelecem prejulgamentos ou assumem a postura invasiva do jornalismo tradicional e dos documentaristas clássicos. Ser invasivo significa para eles, ao mesmo tempo, assombrar o personagem com o equipamento pesado cinematográfico, como também pretender dirigir-lhe a fim de obter um resultado preconcebido da cena ou entrevista.

Assim, ressaltamos a necessidade de aprofundarmos as análises em direção a uma nova perspectiva acerca da cinematografia documental dos anos 1960, sobretudo aquela identificada pelo cânone historiográfico do documentário como jornalística (de forma pejorativa) ou objetivista. O que chamamos no presente artigo de estética da intimidade diz respeito a um complexo de filmes, discursos de cineastas e críticas cinematográficas que emergiram nos anos 1960 e modificaram decisivamente o percurso do gênero documentário. As conexões de tal complexo com o contexto cultural dos anos 60 e com as modificações mais amplas do cinema, inclusive ficcional, são questões que merecem desenvolvimento em outros textos.

Referências

BARNOUW, Erik. **Documentary**: a history of non-fiction film. Oxford University Press, 1983.

BARSAM, Richard. **Non-fiction film – a critical history**. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1992.

BLUE, James. One Man's Truth: An interview with Richard Leacock. In: JACOBS, Lewis. **The documentary tradition**. Nova Iorque: Hopkinson and Blake, 1971, pp. 406-419.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido** – tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DREW, Robert e LEACOCK, Richard. Entrevista por André S. Labarthe e Louis Marcorelles. In: **Cahiers du Cinéma**, no. 140, fev 1963, pp 18-27.

ELLIS, J. C. e MCLANE, B. A. **A new history of documentary film**. Nova Iorque: Continuum, 2005.

LEACOCK, Richard. For an uncontrolled cinema. In: revista **Film Culture**, n. 22-23, 1961. pp 23-25.

_____, Entrevista com Mark Shivas. In: Revista *Movie*, n. 8, 1963.

MAMBER, Stephen. **Cinema Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary**, Cambridge: MIT Press, 1974.

MARSOLAIS, Gilles. **L'Aventure du cinéma direct revisitée**. Quebec: Ed. Les 400 coups, 1997.

MAYSLES, Albert. **Interviews**. Editado por BEATTIE, Keith. University Press of Mississippi, 2010.

ROTHMAN, William. **Documentary film classics**. Cambridge University Press, 1997.