

CINEMA DIRETO

Geraldo Sarno

On pourra dire que l'avenir du cinéma brésilien en général, et de cinéma *novo* tant célèbre, dépend en grande partie du succès de ces expériences de direct. Pour Glauber Rocha et ses amis à Rio, comme pour le groupe documentariste à São Paulo, faire du cinéma d'est d'abord parler du Brésil et aider à la connaissance et à la transformation de leur gigantesque pays.

Louis Marcorelles. (1)

Cette simple énumération, il me semble, fait apparaître facilement les principes directeurs de l'attitude documentaire brésilienne. Sur un cinéma de constat national, le folklore est non seulement transcendé, mais mis en cause, les mythes sont disséqués et la volonté didactique tendue vers l'action s'enrichit par un balancement subtil entre les points de vue confrontés. Ces moyens métrages sont le réservoir du réel, dans un cinéma qui se veut authentique.

Robert Benayoun. (2)

Atualmente, estamos tentando sistematizar as experiências que tivemos, seja do ponto de vista do método, seja do público, seja da produção.

Sérgio Muniz e Vlademir Herzog. (3)

O Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros propõe-se a inaugurar, de maneira sistemática, a cooperação entre cientistas pesquisadores da realidade brasileira e cineastas documentaristas, na realização de documentários culturais. A própria evolução do documentário cultural brasileiro, sobretudo após a aplicação das técnicas de cinema direto nos últimos anos, estava a indicar que este encontro forçosamente se daria.

(1) «Experiences comparées de cinéma direct au Brésil, Canada et en Hongrie» — informe apresentado pelo crítico francês Louis Marcorelles no XII Colloquio Internazionale sul Film Etnografico e Sociologico, realizado em Florença, 10/12 de fevereiro de 1966, e patrocinado pelo Festival dei Popoli e pelo Instituto di Etnologia e Antropologia Culturale della Università degli Studi di Perugia.

(2) «Cangaço 65: Cris du Brésil», artigo sobre o Cinema-Novo brasileiro, em «Positifs», n.º 73.

(3) «O Documentário Social Brasileiro» — informe apresentado por Sérgio Muniz e Vlademir Herzog no XII Colloquio Internazionale sul Film Etnografico e Sociologico, precedido pela exibição de quatro documentários de cinema direto produzidos por Thomaz Parkas: Nossa Escola de Samba, Viramundo, Memória do Cangaço e Subterrâneos do Futebol.

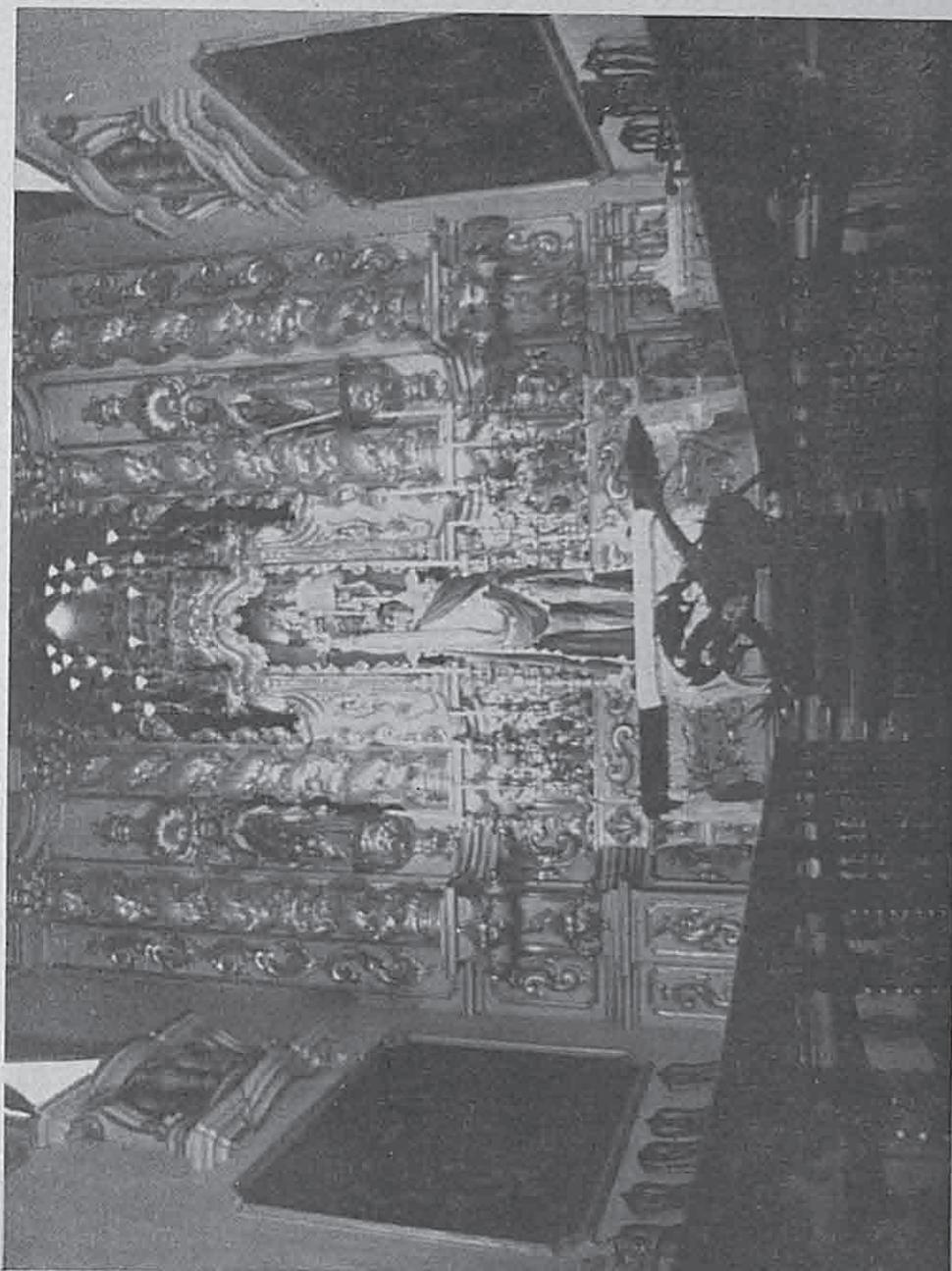
De fato, desde "Marimbás" (documentário sobre marginais que vivem em torno da atividade de pesca em Copacabana, de Vlademir Herzog) e "Garrincha, Alegria do Povo" (longa metragem de cinema direto sobre o conhecido futebolista, de Joaquim Pedro de Andrade) podemos distinguir duas tendências preponderantes no cinema direto brasileiro. Uma, mais preocupada com o conteúdo informativo a transmitir, vai tomar, sobretudo das ciências sociais, métodos adequados para fingir uma compreensão correta da realidade; a forma pela qual comunica essa informação encontra-se nos limites da potencialidade expressiva desse mesmo conteúdo informativo. Nessa tendência encontram-se, a nosso ver, *Marimbás*, de Vlademir Herzog, *Majoria Absoluta*, de Léon Hízman, *Subterrâneos do Futebol*, de Maurício Capovilla, *Memória do Cangaco*, de Paulo Gil Soares, *Viramundo*, de Geraldo Sarno. A outra tendência torna a informação apenas um elemento para a elaboração de uma linguagem-espetáculo. Esta, começando com *Garrincha*... prosseguiria com *Integração Racial*, de Paulo César Sarraceni, *O Circo*, de Arnaldo Jabór, *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Gimenez.

Ainda em termos de tendência predominante, pode-se afirmar que a primeira utiliza o instrumental de cinema direto enquanto possibilidade de pesquisa do real; a segunda utiliza esse mesmo instrumental enquanto possibilidade de renovação da linguagem cinematográfica tradicional. Elas se complementam. Nelas o cinema direto brasileiro encontra a dialética de seu desenvolvimento.

Preliminarmente, o cinema direto é uma vitória da técnica. O etnólogo Jean Rouch, o sociólogo Edgar Morin puderam lançar-se à documentação cinematográfica porque a técnica solucionou os problemas de construção de uma câmara leve e insonora e de gravadores portáteis que permitiram a sincronização do som. Este fato tornou realizável a ambição de cineastas que desde Dziga Vertov ansiavam pela possibilidade de surpreender o real, colhê-lo em sua integridade e no momento irrecuperável em que ele se dava. A renovação geral do cinema (produção e realização) que esta nova técnica vem impondo e a ampliação do campo tradicional reservado ao cinema foram conseqüências necessárias e previsíveis. Uma nova imagem informativa, íntegra (imagem-som), arrancada da própria realidade, é o que se transmite ao público em substituição à imagem composta nos estúdios; uma nova dimensão se estabelece entre realizadores e imagem a ser captada: em vez de elementos dóceis (iluminação, cenografia, atôres) às mãos dos realizadores — a caótica agressividade do próprio real. E esta nova dimensão impõe uma nova atitude, uma estética do real como quer Louis Marcorelles.

A polarização das tendências em torno da informação e da comunicação, que parece caracterizar a evolução do cinema direto brasileiro a partir de suas primeiras realizações, e que vem se acentuando no decorrer dessa evolução, é fecunda. Quanto mais se aprofundarem as duas tendências, impulsionando o cinema direto aos dois limites fundamentais de sua possibilidade de concretização (informação e comunicação), com mais segurança podemos esperar atingir uma síntese globalizadora, em que os métodos aplicados na pesquisa da informação correta possam determinar a forma adequada de comunicação.

A cooperação entre estudiosos da realidade brasileira, cientistas sociais e documentaristas, com a exercitação continuada de documentário, como promete o Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros, permite programar um cinema de pesquisa, científico e correto enquanto informação sobre a realidade brasileira, e de auto-reconhecimento quando projetado sobre essa mesma realidade social.



Cena do "Auto de Vitória", apresentando como cenografia o interior da Igreja Matriz de Itu.



Cena do "Auto de Vitória", tendo como cenografia a imagem moderna de S. Paulo.

"AUTO DE VITÓRIA"

Iniciando suas atividades cinematográficas, o Departamento de Produção de Filmes Documentários do Instituto de Estudos Brasileiros, em coprodução com a Fundação Cinemateca Brasileira, realizou o documentário *AUTO DE VITÓRIA*, adaptação da peça teatral original de José de Anchieta, encenada pela Escola de Arte Dramática. O filme, feito sob o patrocínio da Comissão Nacional para as Comemorações do "Dia de Anchieta", inicia-se com uma reportagem cinema-direto sobre a chegada em São Paulo de uma relíquia do Pe. José de Anchieta e prossegue com a apresentação de 10 minutos da peça teatral. A peça foi filmada em igrejas e locais históricos, que se vinculam com a passagem dos primeiros jesuítas catequizadores por São Paulo, além de ter a própria imagem moderna de São Paulo como cenografia.

Ficha Técnica

PRODUZIDO pelo Instituto de Estudos Brasileiros e Fundação Cinemateca Brasileira, sob o
 PATROCÍNIO da Comissão para as Comemorações do "Dia de Anchieta".
 PEÇA ENCENADA pela Escola de Arte Dramática, sob a direção de Alfredo Mesquita com a participação de Neusa Chantal, Celso Nunes, Jesus Padilha, Araci de Sousa, Luís Carlos Arotini, Dionísio Amadi, Francisco Solano Neto e alunos da Escola de Arte Dramática.
 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA e PESQUISAS de Ilka Brunilde, Lucila Bernardet e Geraldo Sarno.
 CONTINUIDADE — Lucila Bernardet.
 COORDENAÇÃO MUSICAL — Rogério Duprat.
 SOM DIRETO — Sérgio Muniz.
 LETREIROS — José Carvalho.
 ELETRICISTA — Miro Reis.
 ASSISTENTE de PRODUÇÃO — Sidnei Paiva Lopes.
 DIRETOR DE PRODUÇÃO — Francisco Ramalho.
 FOTOGRAFIA — Afonso Beato.
 MONTAGEM — Sylvio Renoldi.
 DIREÇÃO — Geraldo Sarno.
 DURAÇÃO — 15 minutos. CÔR — preto e branco.
 Laboratório Cinematográfico Bandeirantes. Som — Odil Fono Brasil.
 Colaboração técnica da Jota Filmes e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
 Março de 1966.

UM SISTEMA NUMERAL DOS ÍNDIOS KAIOVA*

J. Philipson

A contagem geralmente conhecida, em guarani, vai até cinco, estando o último termo baseado em po "mão", embora se conheça também um sistema com base de quatro (1), no qual cinco e os números seguintes são formados mediante adição a esta base.

(*) Este trabalho foi apresentado na VI Reunião Brasileira de Antropologia (São Paulo, 1963). O nome tribal e os vocábulos kaiova aqui mencionados pronunciam-se com acento na última sílaba. A ortografia de vocábulos tirados das obras citadas foi adaptada.

(1) V. Guasch, S. I. (P. Antonio), *El idioma guarani*, segunda edición, (Buenos Aires, 1948), p. 68.