



**Vladimir Carvalho**

Cineasta, documentarista, autor, entre outros títulos, dos filmes *O país de São Saruê*, *Conterrâneos velhos de guerra* e, mais recentemente, *Barra 68 – sem perder a ternura*.

# Do Cinematógrafo a um Cinema Cidadão

Meu rapaz – disse o velho com calculada ternura – não se zangue... Um dia você me agradecerá! O nosso invento não está à venda, mas se estivesse seria sua ruína. Pouco renderá e poderá ser explorado, durante algum tempo, como uma curiosidade científica, mas não tem o menor futuro comercial...



por a compra do aparelho ao patriarca dos Lumières. Ele era um mágico, empresário teatral, dramaturgo, ator e cenógrafo, chamava-se Georges Méliès. Sacou na hora toda a potencialidade do invento e estava, naquele momento, entrando para a história como o homem que inventaria o espetáculo cinematográfico, o grande divertimento das massas, na contramão do ingênuo prognóstico do velho Lumière. Obstinado, Méliès não ligou para a recusa, foi buscar na Inglaterra uma versão da engenhoca francesa e instalou-a pouco depois no seu Teatro Robert Houdin, dando início a uma carreira que o imortalizou como o grande primeiro autor-criador da posteriormente chamada Sétima

O velho era Antoine Lumière, pai de Louis e Auguste, inventores do cinematógrafo, e o moço acabara de assistir à primeira sessão de cinema no Grand Café, no Boulevard des Capucines, em Paris, e de cara fora pro-

Arte. Os Lumière, com suas tomadas de vistas “naturais” (entre elas as célebres imagens do trem chegando na estação e os operários na saída da fábrica) e seus “filmes de viagens”, ficaram para trás em termos de negócios, e muito se surpreenderiam se deixassem a tumba para uma *tomada* do panorama atual.

Não obstante, na visão antropológica de Edgar Morin, um dos mais interessantes e comedidos estudiosos do fenômeno do

cinema, “o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída duma fábrica, ou o comboio a entrar numa estação (bastaria ir até à estação ou até a fábrica), mas uma imagem do comboio, uma imagem da saída da fábrica”. Não era pelo real, mas pela *imagem* do real que a multidão se comprimia às portas do *Salon Indien*. E já no primeiro impacto das exposições de 1895-96, Marcel L’Herbier fez notar que, como o espetáculo mambembe da mulher com barba



**Louis e Auguste, os irmão Lumière, não acreditavam no futuro do cinematógrafo como negócio. Fundação Cinememória.**

ou da vaca com duas cabeças, o cinematógrafo tinha algo de prodigioso justamente porque mostrava a vaca com sua única cabeça e a mulher sem barba. Estava descoberta a fotogenia dos seres e das coisas, a poesia da imagem pura.

Assim, o cinema funcionou durante algum tempo simplesmente como uma atração deslumbrante de feiras e exposições internacionais, levada pela mão de seu principal inventor. Do tempo do seu surgimento, numa assombrosa fidelidade a si mesmo, guardou para sempre o caráter documental que aparece em quase todas as etapas que atravessará até a sua maturidade como linguagem e expressão definitivas da cultura humana. Do *documento* puro e simples, dos irmãos Lumière, o cinema, trilhando a própria vida, salta para o registro do cômico de situações que – fora do cinematógrafo – só provocavam um riso trivial, mas que nos *sketches* de dois, três minutos se tornavam hilariantes. Mas era ainda um “maravilhoso instrumento de novo lirismo que então não existia mais que em potência”. Lumière envia seus cinegrafistas pelo mundo afora, na ânsia mercantil de colocar a novidade, de aumentar suas vendas como fabricante de filmes fotográficos também. De passagem, vão documentando tudo, fazendo os primeiros *jornais naturais*, como deliciosamente chamavam os seus registros. E nessas investidas, nem mesmo a coroação do último *czar* da Rússia deixou de ser fixada para a pos-

teridade, com toda a pompa da Moscou da época.

Antecipando-se, entretanto, ao raiar do século passado, o cinema dá os primeiros passos em busca da verossimilhança, da ficção, do folhetim literário, afastando-se, conseqüentemente, do ingênuo e inesquecível realismo dos primeiros dias.

As primeiras idéias da comédia e dos filmes fantásticos de Georges Méliès são lançadas e cedo ele parte para uma certa elaboração “poética”, uma ação preconcebida à atuação da câmara, uma vez que o velho prestidigitador trata de adaptar, quase sempre com muita felicidade, os recursos dos espetáculos teatrais às possibilidades do cinematógrafo. Com o tempo, o cinema vai conhecendo o caminho dos dramas e a adaptação de obras literárias conhecidas, seguindo por muitos anos um estilo “teatral” incomodativo.

Sem passado nem tradição, mas na contingência de avançar e alimentar a fome de novidade das massas (a massificação era ainda latente), o cinema assume as estruturas narrativas da literatura, ficando bem próximo do estilo do romance e da peça de teatro. Ainda não nascera uma linguagem cinematográfica, embora os primeiros truques da câmara e da montagem já estivessem nos planos de espíritos inquietos como o de Edwin S. Porter e o do genial David Wark Griffith. Aliás, é sintomática a ligação que se faz do nome deste último com o de Charles



Dickens, o romancista célebre, apontado como modelo para a narrativa cinematográfica, uma alusão obrigatória, durante uma época, em quase todo ensaio sobre a arte do filme.

Quer dizer, o fascínio que a coisa filmada, não a natureza, não a coisa real, apresentara no início do cinema – como se este emprestasse uma aura absolutamente insólita ao mais trivial dos acontecimentos, indicando que um tema deixa de pertencer à natureza quando a arte

lança mão dele, como queria Goethe – cedeu lugar a esquemas tomados de empréstimo à novela e ao romance. Foram estas muletas que afastaram durante décadas o cinema de sua pureza, de sua alma, de sua ontologia, enfim de sua verdade.

O estilo *cinematográfico* permanecia no limbo, intocado, e foi à custa de esforços de pesquisa, e também do acaso (com nítida vantagem deste último), que se forjou o arcabouço de sua feição mais



**Sergei Eisenstein, que a partir de Griffith chegou a uma dialética da narrativa cinematográfica. Fundação Cinememória.**

característica. O fato simples de emendar os diversos trechos de película filmada buscando dar sentido a uma sequência ou a uma situação, sem o que não haveria a comodidade e a compreensão do espectador, deu margem à arte da montagem, à diversidade de *planos*, à separação de cenas por planos-imagem intermediários. Aquilo que parecia limitação do filme em face da peça de teatro, por exemplo, evoluía para conferir ao cinema uma fisionomia própria. A ação contínua do teatro transforma-se, no cinema, numa *descontinuidade* igualmente poética.

Talvez tenha sido essa mágica visão que levou o irrequieto Zecca, nos primórdios, a pensar que poderia “copidescar” Shakespeare com a câmara. Mas o fato é que se descobria o *close* como pontuação, o plano geral como seu extremo, articulando-se assim e aos poucos uma sintaxe; Griffith por sua vez descobria a ação paralela; cria-se pouco a pouco o sentido da comparação, da oposição de planos, que no fundo é a essência da montagem, o sentido orquestral e conflitante de que se valeu Eisenstein para armar as suas teorias da montagem. Com infalibilidade, o cinema começa a dirigir o olho do espectador para aquilo que ele quer que seja visto. Torna-se compulsivo, irresistível, contundente. Com o diretor russo, vira definitivamente um instrumento de projeção do sistema que encobre a dialética das coisas, do universo, e reflete o pensamento,

pois restabelece, no plano da criação, a ordem complexa do mundo. Eisenstein acredita na tensão e no conflito como categorias insuperáveis, como fontes impulsionadoras de toda arte. A harmonia absoluta nada cria. Da oposição dos planos forma-se a idéia cinematográfica, pois para o autor do *Encouraçado Potenkin*, o que se monta são idéias e não estritamente imagens, porque se o cinema fosse tão-somente o encadeamento lógico e não dialético de quadros, de cenas, continuaria para todo o sempre como mera ilustração do teatro, do romance, do relato literário, numa linguagem subalterna.

É bem verdade que o cinema, ainda hoje – quando passamos muito da fase da conquista de uma linguagem diferenciada das demais, tendo já ultrapassado a vigência do filme de *autor*, do realizador cinematográfico, não do contador de história –, veicula, e de forma pesada, o cinema ilustrativo, aquele de que não se pode retirar a estrutura romanesca porque perde todo o sentido. E não se sustenta como específico, como um *fiat* de idéias, justamente porque foi buscar o seu arcabouço fora de sua potencialidade, conformou-se com o discursivo. Noutro rumo, por uma estrada por vezes marginal, porque nem sempre compreendida, o cinema renegou sabiamente a estória como gênero literário, a legenda fácil perseguida pela indústria, para erguer sua estrutura própria como intérprete da realidade, como



comentador que configura ao mesmo tempo a situação comentada através da projeção de seus recursos, do seu *meio*, enfim. Nessa vertente, caminhou sozinho sem o amparo de Dickens ou de quem mais seja no montante de todo o seu débito para com a literatura, longe também do maniqueísmo que esquematiza e castra a ordem natural da verdadeira criação.

Este é um cinema que reencontra as suas raízes, que nasceu do evento industrial, mas que trazia no seu bojo uma beleza inerente. Nas suas onze décadas de atividade no mundo, não só purgou seus deslizos, mas seguiu esmerilhando o seu estilo. Libertou-se do realismo da primeira hora, quando o simples movimento de um trem de ferro serviu para deslumbrar e conquistar as atenções das platéias. Começou a “ensinar a ver”, como era do agrado de Griffith. E mais: desde o evento do som evoluiu soberbamente para ser “uma arte que ouve e vê as circunstâncias envolventes ou causadoras do acontecimento particular”, no dizer de John Howard Lawson.

Esse tropismo para o real, essa irrefreável vocação para o concreto, ocorreu sempre que o cinema saturou-se da verossimilhança, atitude algo platônica, no sentido da existência de dois mundos distintos, vendo a vida fabricada nos *sets*, nas filmagens realizadas dentro das quatro paredes do estúdio, onde o ar tornara-se irrespirável, não só pela onda de fumaça dos cigarros, mas por

faltar o fôlego da autenticidade, da coisa simples e sem retoques. Para chegar a Godard e Bergman, a Antonioni, Rossellini, Glauber Rocha e Francesco Rosi, expoentes de um cinema-cinema, cinema de autor, cinema com estilo de cinema, a arte do filme perdeu várias batalhas; saiu pobre e vencida pelo *star-system* hollywoodiano na fase do neo-realismo; foi exilada com Robert Flaherty para longe da civilização; pregaram-lhe o rótulo de maldita na primeira *avant-garde*. Enquanto isso a caravana de bravos do Oeste carregava para as burras de Wall Street todo o ouro das bilheterias. Era o chamado “cinema americano por excelência”, uma gazua ideológica, súpula espiritual e filosófica do gigante do Norte, “mural quanto à forma e moral quanto ao conteúdo”. Com efeito, no faroeste, o cinema encontra uma faceta que também lhe atribuiu grandiosidade. Nenhuma outra arte é capaz de fixar tão bem a beleza dos largos espaços abertos, as cavalgadas nas pradarias, o trem desabalado na planície, as legendas dos supremos heroísmos de pioneiros e xerifes, de matanças de índios e conquistas de novos territórios. Mas, por outro lado, nenhuma corrente do cinema foi mais maniqueísta, erguida sobre o esquemático, e mais deformante pelo endeusamento da violência, da impunidade, que no fundo sempre foi subjacente a uma certa mentalidade americana.

Esse tipo romanesco ou épico de cine-



ma, e mais o período de ouro dos filmes de *gangsters*, juntamente com o musical dos anos de 1940-50, embora testemunhos de uma época e, eventualmente, trazendo uma contribuição aleatória para a linguagem do filme, serviam enormemente à ação avassaladora da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. Essa indústria afastou qualquer possibilidade de um Orson Welles, por exemplo, prosseguir livremente em sua pesquisa-linguagem de *Cidadão Kane*, *A dama de Shangai* e *Grilhões do passado*, para citar só as obras de choque do certamente mais rebelde dos diretores americanos. Ao contrário, Hollywood, não satisfeita de manietar a prata da casa, ainda importou e trouxe atados ao seu convencionalismo os franceses, suecos e ingleses que se haviam destacado como grandes criadores.

Contudo, o tropismo para o real – entendido este como oposição ao convencional – e mais ainda a tendência natural para uma auto-identificação sempre do-

minaram certas forças recônditas do cinema, levando-o a se libertar de estruturas anticinematográficas, porque se era uma arte nova, portanto um conteúdo novo da cultura humana, obviamente tenderia para se projetar numa forma nova. Aliás, para não faltarmos à verdade histórica, este estado de espírito não é, em suma, uma exclusividade da arte cinematográfica, mas pertence à recusa geral das tendências artísticas do século XIX, como nos demonstra Arnold Hauser.

Já hoje em dia – se descartarmos a herança romanesca do cinema, em que se inventava tudo a partir de um esquema de estória – chegamos à conclusão de que não foram em vão os trabalhos de homens como Robert Flaherty, Dziga Vertov ou John Grierson. Os seus esforços às vezes desarticulados no espaço, mas muito bem combinados no tempo, constituíram uma cartada feliz contra o cinema anedótico, de começo-meio-e-fim, de tipos, de cenários, de estúdio,



Antigos cinegrafistas posam para a posteridade, nos bons tempos das câmeras de manivela. Fundação Cinememória.

de falas teatrais, num *realismo* que copiava de modo obtuso a vida nos moldes do romance *fin-de-siècle*, reproduzindo-a artificialmente, portanto convencionalmente. Fora chegada a hora do antiesteticismo, a outra face da lua se avizinhava. A fotografia, as *atualidades*, a crônica e o romance jornalísticos são exercitados em larga escala; o *filme de viagem* se transforma em testemunho vivo do homem em qualquer parte da terra: Flaherty capta toda a idílica poesia da vida dos esquimós no Ártico e dos naturais das ilhas dos mares do Sul. John Grierson, sociólogo, não *artista*, lança as bases do filme social, cunha definitivamente o termo *documentary* (dizia ele que todo governo conservador era inclinado a deixar um documento para posteridade e assim logo teriam de financiar filmes com o registro de suas obras), e realiza com uma equipe de mestres e aprendizes um levantamento cinematográfico exaustivo de problemas cruciantes para a vida social, política e econômica da Inglaterra, dando origem à notável “escola documentarista inglesa”, como ficou conhecida. Nesse clima favorável e com recursos mínimos é que o brasileiro Alberto Cavalcanti perpetua experiências inéditas com o som, que então se incorpora ao cinema como elemento vivo – daí por diante inseparável do filme – e não como uma peça radiofônica, meramente ilustrativa da imagem.

Por seu lado, os russos experimentavam

e lançavam as bases de seu realismo; Dziga Vertov transformou reportagens cotidianas do jornal cinematográfico *Kino-Pravda* em verdadeiros painéis humanos e poéticos no seu método do *kino-glass*, inspirado em Maiakovsky e dirigindo o olho do espectador mesmo antes de Eisenstein. Avançando no tempo, e já depois da Segunda Grande Guerra, os italianos, na ânsia de fixarem as cicatrizes do conflito e oferecerem uma visão otimista em face da vida, saíram às ruas com suas câmaras, misturados às gentes simples, e de certa maneira jamais voltaram aos estúdios ou pelo menos ao seu artificialismo. Nos anos de 1950 e 1960 assistimos à eclosão benéfica do *cinema verdade* dos franceses, que em alguns casos incorreu em extremismos técnico-estéticos, para depois oferecer um saldo positivo, sobretudo na faixa da antropologia e do cinema político, à frente Jean Rouch e Chris Marker.

Assim, embora escudado numa exposição quase sempre narrativa, o filme documentário é dos mais autênticos gêneros do cinema, se considerarmos a sua aproximação íntima com as origens desta arte. A pureza do tratamento do real faz com que o documentário se confunda com a própria natureza da arte do filme. Observe-se o despojamento de hoje, quando o cinema reencontra o documentário com a sobrecarga de estilo que o cinema já ostentou no passado. Talvez uma contingência política e cultural do nosso

tempo conturbado tenha uma parcela de responsabilidade: toda a realidade humana de agora tornou-se inelutavelmente *dramática*, no sentido grego do termo, no sentido de *ação*, embora fosse melhor denominá-la de trágica para sermos mais precisos. E o cinema é quase todo ele *documental*, ainda que nas obras mais pessoais ou mais transfiguradoras do mundo, e até nas mais extravagantes. Aí, como nos advertia Almeida Salles, em artigo sobre a verdade do cinema, “a verdade do real não é atingida apenas pelos que preferem o documento à ficção, embora superando o documento”. Aliás, documental tornou-se quase que o caráter geral de todas as artes, incluindo-se aqueles gêneros que, na maior parte das vezes, encobrem o desespero ou o horror da realidade em formas surrealistas, expressionistas, neobarrocas e neo-realistas, ao sabor das épocas e das modas e, às vezes, submissas às ideologias.

Para abreviar uma visão geral mais sucinta do cinema, e fugindo ao metafisicismo das correntes mais complicadas da semiologia, defrontamo-nos com duas tendências dominantes, mas interdependentes, da arte cinematográfica da atualidade. Uma, estética, com todo o desgaste semântico que o termo comporta, que é o conjunto lingüístico de que se serve o cinema e que, na obra de seus criadores mais felizes, liberou-o dos conteúdos antigos, acessórios, temporários, que foi buscar nas outras ar-

tes. O seu código e o seu estilo se estabeleceram encampando toda a complexidade de uma arte-síntese, embora o debate ainda esteja acirrado quando muitos afirmam, na vaga ensurdecadora dos estruturalistas, que a linguagem do cinema não se escraviza a código nenhum, pois o seu procedimento é o da reinvenção permanente. O cinema é recriado a cada novo filme; é uma *língua*, não uma linguagem. O que ressalta de toda a sua história é que se trata de um universo expressivo, e o seu processo de desenvolvimento é realmente intrínseco e dialético como fenômeno-reflexo da cultura humana.

Igualmente histórica, a outra tendência marcante do cinema, inseparável de sua estética, diz respeito ao caráter “participante” que aflora violentamente na sua maturidade – é a sua vocação ética, para não dizer política ou ideológica. O cinema como testemunha de seu tempo, a bem dizer transformador de seu tempo, um tempo de verdade, não mais de puro *realismo* como nos seus primórdios. Esse cinema que assumiu formas desesperadas mas belas, em face da indústria, lutando no mesmo campo que ela, lançando o seu apelo ao mesmo homem saturado das injunções cinema-comércio. Em algumas ocasiões, assumiu firme e conscientemente o espetáculo sem vilipendiar a arte, como o meio mais direto de atingir, de transmitir idéias, de transformar. E isso sem esquecer a tarefa mais árdua e subentendida a realizar



que é a desalienação e conscientização do público. E estamos no estrito terreno do cinema comum, acessível em qualquer sala, a qualquer hora, em qualquer cidade do mundo, na faixa do *divertissement*; nas entranhas do sistema, mas até onde o cinema ousadamente levou o seu compromisso com o homem e no mesmo espaço em que enfrentou as crises em vista da televisão.

De outra parte, o cinema trava uma batalha no plano humanístico, em que sua ética se comporta quase que didaticamente, como um instrumento claro de conhecimento da realidade, em todas as esferas de atividade do homem. É de novo o documentário, primeira luz a brilhar ainda como simples documento na galáxia de Lumière, que não conhece campo inatingível, que tem olho para o fenômeno da tecnologia, da ciência, da antropologia, seguindo também pelos meandros mais íntimos da arte em geral, e que acompanharia todos os avanços e conquistas contemporâneos. No mesmo instante, amplia possibilidades de aproximação entre os povos, captando ambientes, interpretando gentes, cambiando experiências, numa curiosidade inesgotável e numa ânsia de apreensão do mundo e, sobretudo, da presença do homem em todos os quadrantes do planeta. A história do documentário é uma súpula de humanismo e, em muitas nações, obteve os mais variados patrocinadores, to-

dos cômicos de sua eficácia, desde instituições alheias ao cinema (os exércitos da I Guerra Mundial tinham seus pelotões de cinegrafistas e o conflito foi amplamente documentado). O Estado e o privatismo pagaram as contas. Robert Flaherty realizou *Lousiana story* para uma companhia de petróleo e o filme transformou-se num clássico do documentário. Nas nações que atingiram um desenvolvimento completo dos meios de produção, o documentarismo logo definiu seu papel social e é resguardado como patrimônio vivo, e mais do que isto, como ferramenta para transformar o mundo.

Depois de muitas explosões no horizonte da cultura, com a tecnologia dos meios de comunicação cada vez mais demoníaca, a galáxia do cinema tem mais um claro a ocupar: a adoção do instrumental cinematográfico por parte das nações que estão despertando para assumir sua total emancipação dentro da História. Para diminuir essa defasagem, a tarefa será grandemente facilitada pela experiência social acumulada neste campo noutros países. Ali a crença que o filme documental é matéria de interesse público foi sedimentada pelos objetivos desses filmes que se confundem facilmente com a função criadora das democracias, instigando o senso crítico das coletividades, ao enfrentar e apresentar problemas para o debate das comunidades.

Uma inclinação natural nos países em



ascensão poderá levar o cinema-documentário para o seio das universidades na fase em que estas, vencendo um danoso academicismo, se estruturarem para municiar com *know-how* próprio as soluções que se buscam desesperadamente nos diversos campos da vida nacional. A integração dos vários institutos e centros de estudos universitários com os cursos de cinema e escolas de comunicação desses países só poderá ser benéfica. E urge que seja promovida sem mais tardança. Aplicado à educação, às campanhas públicas de melhoria social, como meio de pesquisa ou como motivação para o desenvolvimento (porque ninguém desenvolve o

que não conhece), o *interest film* se expandirá numa versatilidade ilimitada.

No Brasil, por exemplo, já se verificou um estimulante espontaneísmo, bastando se observar o sucesso dos curtas-metragens e a sua presença no mercado na década de 80 do século XX; os festivais, mostras e a atividade dos cineclubes que promoviam a exibição do filme cultural. Mesmo assim, o movimento do documentário, iniciado por volta de 1960, ainda não encontrou o seu espaço definitivo até o grande público, embargado que é por interesses mercantis os mais absurdos. Sem se falar na sua escandalosa ausência nos horários de



**Eduardo Coutinho e dona Elisabete Teixeira debatem na Universidade de Brasília o documentário *Cabra marcado pra morrer*, marco de um cinema voltado para as causas sociais. 1984. Foto de José Claro.**

nossas emissoras de televisão. Decisiva para uma mudança significativa nessa área é a extraordinária força que vem do surto recente do documentário brasileiro com os filmes já clássicos de Eduardo Coutinho, Sílvio Tendler e João Moreira Salles, sem falar nos que vão chegando, como José Padilha (*Ônibus 174*), Marcelo Marsagão (*Nós que aqui estamos por vós esperamos*) e Paulo Sacramento (*O prisioneiro da grade de ferro*). Todos com amplas possibilidades de ocupar espaços *vis-à-vis* com os filmes de ficção.

O que se chamou de filme cultural brasileiro ostenta qualidades técnicas, artísticas e de conteúdo que não desmerecem os inúmeros prêmios conquistados em festivais internacionais. Há muito tempo venceu-se uma etapa do cinema brasileiro de longa-metragem destinado apenas a configurar uma falsa impressão de grande indústria estribada em reles comédias pornográficas e chulos dramas passionais. Nessa época, que coincidiu com a vigência deletéria da ditadura militar, alguns pensaram – não desprovidos de razão – se não seria melhor instituímos, como fez em certa época o Canadá, o filme de curta e média duração e de sentido social e cultural como único produto de nossa cinematografia. Teria sido um exemplo para o mundo, talvez uma mera utopia ou mais uma explosão dentro da galáxia, um surpreendente fato novo, enfim.

Ainda hoje perdura antiga *meta* dos anos

de 1960-70. Não seria o caso de – para além das possibilidades televisivas sempre adiadas de acolhimento da produção de nosso filme documental e do sonho de voltarmos a empolgar o mercado como complemento dos filmes longos – nos arregimentarmos junto às instituições de ensino público e privado, ao MEC em especial, às TVs educativas e também ao Ministério da Cultura, para a instauração de um sistema de amplo espectro de produção e distribuição do filme cultural e educativo?

O organismo encarregado de ministrar conhecimentos científicos, técnicos e profissionais através de prática e pesquisa é a universidade; por isso, quando vários cineastas se transferiram das lides cinematográficas para viverem uma experiência como docentes nos cursos ou disciplinas de cinema nas escolas de comunicação das universidades de Brasília, Niterói, Belo Horizonte e São Paulo, foi objetivando exatamente prosseguir com o legado humanista do cinema. Em Brasília, pensou-se em dar seqüência às pesquisas no campo do documentário antropológico simultaneamente com a estruturação de uma escola *documentária* para aprofundar as possibilidades do cinema em interpretar e difundir qualquer tipo de experiência levada a efeito no âmbito da universidade. E em que a linguagem não se restringisse unicamente à documentação pura e simples, mas fosse uma descoberta, uma forma nova de ver os fenô-



menos, um *interligere*, uma busca do *moment revelateur* de que, noutro sentido, nos falaram os franceses. Esta dualidade pode ser a preocupação maior do trabalho universitário com cinema, o qual, é preciso dizer, não tem vinculações só internas, porque assim perde-se o sentido de escola, de formação e diversificação de mão-de-obra de que a sociedade necessita e espera da universidade.

Na década de 1970, na Universidade de Brasília numa experiência infelizmente breve, mas inspirada nas idéias de Darcy Ribeiro e Paulo Emílio Salles Gomes, propugnou-se pelo documentário no curso de cinema como método de ensino, de trabalho e pesquisa. Como o meio capaz de, no caso particular da capital, como cidade-estado e centro universitário, juntar num mesmo desígnio dados civilizatórios que dizem respeito a um



**A etnografia brasileira muito ficou a dever a Heinz Forthman, pelos preciosos registros da vida e costumes de nossos índios, em colaboração com Darcy Ribeiro. Foto atribuída a Darcy Ribeiro.**

processo de séculos de História, captando e fixando costumes e rituais indígenas nas terras do Planalto, o medievalismo de autos populares nas velhas cidades de Goiás e Mato Grosso, as conseqüências sociais e humanas da implantação de Brasília na região; a vida e as possíveis deformações da metrópole brasiliense, os problemas de moradia, migração, do abastecimento, do trânsito ou do lazer – um amplo painel de facetas inumeráveis. Igualmente, este cinema seria capaz de trazer à luz, acopladas as câmaras aos microscópios, as recônditas substâncias dos seres nas experiências de laboratório, ou de promover a democratização do conhecimen-

to, como um meio auxiliar do ensino, na função didática mais comum, há muito posta em prática em larga escala nos mais diversos países do mundo: o cinema como professor.

Esta é a profissão de fé que deveria nortear os que militam nos cursos de cinema no Brasil. A linha que só precariamente foi confirmada até o momento, em vista da ausência de meios, da indiferença e miopia dos organismos responsáveis pela educação e a cultura, mesmo assim faculta pensarmos numa forma de produção de um cinema cidadão, compatível com as necessidades e o sentido da vida num país como o nosso.

## R E S U M O

Nascido no contexto da evolução das ciências e da revolução industrial, no final do século XIX, o cinema realizou vertiginosa trajetória, assumindo junto às massas o destino de ser o seu espetáculo preferido. Sobrou-lhe, porém, uma característica do nascedouro: a vocação para o documental, que agora parece afirmar-se com foros de um novo humanismo nesse conturbado limiar do século XXI.

## A B S T R A C T

Emerged in the context of the scientific evolution and of the Industrial Revolution, at the end of the 19th century, the motion-picture accomplished a vertiginous trajectory, turning into the most preferred entertainment of our society. It remained, however, an early characteristic: its vocation to document things, which now seems to reaffirm itself as a new humanism in this disturbed threshold of the 21st century.