

CINEMA DIRETO E AUTOBIOGRAFIA NOS ANOS 1970:

A PRODUÇÃO DO MIT FILM SECTION

Gabriel Kitofi Tonelo¹

Resumo: Proponho um exame das atividades práticas e teóricas que foram desenvolvidas no MIT Film Section, na década de 1970. O MIT Film Section foi o departamento de pesquisa, produção e inovação cinematográficas do Massachusetts Institute of Technology. Fundado em 1967, foi liderado por Richard Leacock e Ed Pincus. As atividades realizadas no departamento sugerem um ambiente vibrante concernindo avanços na área do cinema documentário. Advindos da tradição do cinema direto americano, tais estudantes / cineastas buscaram atualizá-la aos contextos dos anos 1970. O departamento foi responsável pela miniaturização do aparato cinematográfico em direção à possibilidade de um registro fílmico feito por uma equipe de uma pessoa só – o(a) próprio(a) cineasta. Essa inovação tecnológica serviu a um novo contexto ideológico e estilístico. A postura ‘mosca-na-parede’ deu lugar à ênfase na interação do realizador com os indivíduos filmados: especialmente pessoas com as quais mantinha-se vínculos afetivos. Influenciada por fenômenos como o feminismo dos anos 1970, a autobiografia tornou-se uma demanda urgente para o cinema documentário. Tais tópicos foram apresentados em artigos acadêmicos escritos naquela época pelos professores e ex-alunos do departamento. Pretendemos retratar a história do MIT Film Section e suas principais preocupações conceituais através de um exame de fontes primárias de informação, destacando suas contribuições para a cultura mais ampla do documentário.

Palavras-chave: Cinema Documentário; Documentário Autobiográfico; MIT Film Section; Ed Pincus; Cinema Direto.

Contacto: gtonelo@gmail.com

Introdução

O MIT Film Section foi o departamento de pesquisa, docência, produção e inovação cinematográficos do Massachusetts Institute of Technology (MIT). Fundado em 1967, o departamento foi liderado por Richard Leacock e Ed Pincus, ambos cineastas-chave do desenvolvimento do cinema direto estadunidense e responsáveis pelas principais atividades de docência e orientação do departamento. O período mais importante das atividades do MIT Film Section – no que concernem desenvolvimentos

¹ Gabriel Kitofi Tonelo é pesquisador em cinema documentário. Doutor (2017) e Mestre (2012) pela UNICAMP. Entre 2015 e 2016 foi pesquisador visitante do departamento Visual and Environmental Studies (VES) da Harvard University. Atualmente realiza estágio de pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP (Bolsa FAPESP 2018/12740-2).

Tonelo, Gabriel Kitofi. 2020. “Cinema Direto e autobiografia nos anos 1970: A produção do MIT Film Section”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 144-151. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

acerca da noção de cinema documentário – acontece a partir de 1974, com o estabelecimento de um programa de mestrado com um foco predominantemente prático.

Em tal programa, os estudantes deveriam dominar as funções que fazem parte do núcleo duro de um discurso cinematográfico (registro de imagem e do som direto, como também da montagem), para que pudessem desempenhar uma ou todas as funções na construção de uma narrativa documentária. Para o recebimento do título, os estudantes deviam entregar um ou mais filmes feitos durante o curso, juntamente com uma ‘dissertação’ no qual justificavam as escolhas artísticas e metodológicas feitas nas obras.

Nessa nova configuração do cinema direto, na década de 1970, havia menos interesse em construir e oferecer conhecimento filmico sobre a história de indivíduos públicos ou personalidades proeminentes. Diferentemente, os filmes realizados no MIT Film Section evidenciam o interesse dos cineastas do departamento (tanto professores quanto alunos) em retratar situações intimamente ligadas às suas figuras individuais e privadas. A circunstância ideológica que dominava o momento fomentava a exploração de temas ligados ao desenvolvimento das liberdades individuais. Em particular o feminismo estadunidense da década de 1970, em continuação ao movimento pelos direitos civis, colocou em voga a noção de que o endereçamento de questões ligadas ao escopo privado poderia também referir-se ao escopo coletivo e político. Metodologicamente, o posicionamento da ‘mosca-na-parede’, assim como a subtração de elementos narrativos que revelassem a presença do cineasta na tomada filmica – ambos axiomas da noção clássica de Cinema Direto – deu lugar à ênfase da participação de um cineasta na tomada, bem como à sua interação com as pessoas filmadas.

Buscava-se, portanto, construir e entregar conhecimento a partir da vida privada do(a) realizador(a) e do que a interação com as pessoas mais próximas a ele / ela poderia oferecer, frequentemente na esfera familiar. David Parry, um dos alunos / cineastas formados no MIT Film Section, aponta em sua dissertação final que se o cinema direto da década de 1960 poderia ser entendido pela metáfora da ‘mosca-na-parede’, a produção da década de 1970 seria metaforizada pela ‘mosca no espelho’. Parry aponta que, naquele momento, a “verdade subjetiva tornou-se o espécime mais nobre para análise, e a autobiografia torna-se quase que um ‘cartão de visitas’” (Parry 1979, 6, tradução do autor). A relação entre o (a) cineasta e o ‘Outro’ familiar, dessa forma, torna-se o alicerce da produção de conhecimento em narrativas documentárias.

Confirmando o vínculo com a tradição do cinema direto estadunidense, o som sincrônico (*sync-sound*) era uma condição irrevogável para os filmes realizados no

MIT Film Section. Entretanto, novas tecnologias foram desenvolvidas no departamento, que engajaram a possibilidade de um registro imagético-sonoro sincrônico realizado por uma equipe de uma pessoa só. A experiência de filmar *solo*, incorporada pela maior parte dos professores e alunos do MIT Film Section, implicava uma imersão em potencial dos laços afetivos íntimos entre o(a) cineasta e as pessoas que faziam parte de seu universo cotidiano, no momento da tomada.

Essas abordagens podem ser vistas em diversos dos filmes feitos no departamento, como *Premature* (1979), de David Parry, sobre o nascimento prematuro da primeira filha do cineasta, e a influência dessa situação em sua vida familiar e doméstica. Em *Mom* (1976), de Mark Rance, no qual o cineasta tematiza a mudança na sua estrutura doméstica, com a saída de sua mãe do ambiente familiar, em uma busca por ambições profissionais deixadas de lado. Há, também, o caso de Ross McElwee, o mais conhecido cineasta que passou pelo MIT Film Section. McElwee filma o material para seu primeiro documentário autobiográfico, *Backyard*, quando era estudante no departamento, e completa o filme alguns anos depois, em 1984. E, sobretudo, *Diaries (1971 – 1976)* (1980), de Ed Pincus, um diário fílmico realizado ao longo de cinco anos, e que retrata um período marcado por experimentações na atmosfera doméstica, familiar e social do cineasta. *Diaries* pode ser encarado como o marco do MIT Film Section, no que diz respeito à metodologia fílmica que estava sendo desenvolvida no departamento, e também na relação entre Cinema Direto e Autobiografia dessa mesma circunstância.

Ed Pincus e a defesa do alicerce conceitual do cinema direto

Algumas fontes bibliográficas publicadas na década de 1970 podem trazer mais clareza à maneira através da qual a produção do MIT Film Section se insere em um ‘estado-da-arte’ mais amplo da noção de Cinema Documentário naquele momento. Pode-se questionar, então: se a noção clássica de Cinema Direto estadunidense sugere uma postura observacional ou não-interventiva da parte de um(a) cineasta em relação às pessoas filmadas, como então as proposições autobiográficas do MIT Film Section poderiam se relacionar conceitualmente a esse fenômeno? Ademais, como poderiam essas proposições se aproximar ou se distanciar de outras propostas de reflexividade que existiam naquele período?

Os escritos e as entrevistas de Ed Pincus podem ser vistos como algumas das referências mais importantes para o entendimento dessas questões. Uma dessas fontes surge em um debate indireto travado entre Pincus e o cineasta francês Jean Rouch na

compilação de entrevistas *Documentary Explorations*, realizadas pelo autor estadunidense G. Roy Levin (1971). O livro de Levin foi publicado em 1971, oito anos após o congresso organizado em 1963 pela ORTF, o Ofício de Radiodifusão Televisão Francesa, em Lyon, que reuniu os principais representantes do documentário moderno francês e estadunidense naquele momento. A compilação de Levin se revela uma interessante peça de documentação histórica pois sugere a existência de uma disparidade epistemológica – ainda bastante tensa – entre ambos os grupos, mesmo no cenário da década de 1970.

O conflito ideológico entre Jean Rouch e Ed Pincus emerge da apreciação do documentário *Titicut Follies*, de Frederick Wiseman, realizado alguns anos antes, em 1967. Em sua entrevista, o autor pergunta a Jean Rouch a respeito do filme de Wiseman, a que o diretor francês diz ter reagido com ‘horror’:

“Aquilo significa que temos de suprimir este sistema policial? Ou que se deve permanecer em um hospital psiquiátrico? Significa que aquele hospital, em particular, é uma desgraça? Não é óbvio. Talvez seja óbvio para os americanos, mas não para estrangeiros. (...) É um pouco como se você fosse a um hospital para crianças retardadas e não mostrasse nada além disso. Há uma fascinação com o horror aqui. Por exemplo, um filme sombrio como *Noite e Neblina* é um filme profundamente humano precisamente porque existe a narração, porque há uma mão que guia. Em *Titicut Follies* não existe nenhuma, é um relato certificado, que poderia talvez ser interpretado como um relato cínico e sadomasoquista” (Levin 1971, 141-142, tradução do autor).

A crítica de Rouch a *Titicut Follies* é endereçada a Ed Pincus na entrevista realizada com o cineasta para o mesmo livro. Pincus rejeita fortemente as observações do cineasta francês:

“Em primeiro lugar, acho que Jean Rouch tem mais expectativas em relação aos cineastas do que eu tenho. Olhe, Wiseman estava preocupado o suficiente em ir lá e passar alguns meses em Bridgewater. Não sei quanto a você, mas eu não

conseguiria passar três meses lá (...) Eu não estou interessado na solução de Frederick Wiseman para o problema, porque acho que ele não é capaz de dá-la. Não acho que seja problema dele. No nível mais primário, temos primeiro de *ver* as coisas – este é um exemplo de como fazer calúnia (em relação ao filme), quando ninguém nem ao menos tinha visto aquilo antes. A outra coisa é que eu acho que Rouch... eu vi apenas um de seus filmes, *Chronique d'un été*, e achei simplesmente horrível. Eu achei o nível de envolvimento dele pretensioso e risível. Eu achei aquele andar pelo corredor, conversando com seu assistente e discutindo um sistema de arte, realidade e atuação, obnoxioso. Toda a sua noção de cinema é uma realidade totalmente criada para a câmera, criada pelo cineasta. A realidade tem o menor dos papéis em seu filme” (Levin 1971, 367, tradução do autor).

Nos anos 1970, a crença na possibilidade de uma ‘objetividade fílmica’ dava sinais de desgaste, mesmo entre diversos cineastas do cinema direto estadunidense, como os próprios Ed Pincus e Frederick Wiseman. Por causa disso, é possível lançar o questionamento: se Pincus revela um interesse nos desdobramentos do Cinema Direto na década de 1970, em direção à desconstrução do mito da objetividade, assim como mostra-se propenso a uma postura mais participativa do cineasta na narrativa documentária, bem como em uma possível exploração de seu universo privado como matéria-prima temática para os filmes, por que ele teria realizado uma crítica tão vigorosa de *Crônica de um Verão*? Por que, para Pincus, o envolvimento de Jean Rouch no filme soaria “pretensioso e risível”? Por que a realidade teria “o menor dos papéis” no filme de Rouch?

É interessante pensar que a crítica de Pincus reflete sua posição dentro da tradição do cinema direto estadunidense, refletindo valores que são pouco ou não-negociáveis ao se considerar suas origens cinematográficas. Como mencionado, mesmo que Pincus e outros cineastas, naquele momento, tivessem um ponto-de-vista crítico sobre a consideração do cinema direto como sendo apto a representar a realidade ‘objetivamente’, ainda há um apreço pelo registro de eventos e de pessoas a partir de uma observação paciente, assim como também há um desgosto por situações deliberadamente provocadas para a câmera.

Parece haver uma reverência em considerar que o mundo executa complexas operações, independentemente da presença da câmera. Para cineastas do cinema direto, como Pincus, há um grande desafio em registrar a realidade em seu funcionamento, respeitando o *ballet* das interações naturais entre os seres e a realidade material ao redor deles. É por isso que, para Pincus, a narrativa de Frederick Wiseman sobre Bridgewater não é um fato dado – como Jean Rouch parece reivindicar. Pincus parece enfatizar que o trabalho do cineasta reside em entender, capturar e reconstruir uma espécie de *fluxo* da realidade ao qual ele teria sido exposto por um longo período. Tendo sucesso nessa empreitada, um cineasta seria capaz de criar uma narrativa que tenta reconstruir uma experiência vivida, uma espécie de “sensação de estar lá” – expressão frequentemente utilizada por Richard Leacock e que dá título à sua autobiografia – oferecida como liberdade interpretativa para os espectadores.

A crítica de Pincus ao documentário moderno francês reaparece alguns anos depois, em um artigo publicado em 1977, “New Possibilities in Film and the University” (Pincus 1977), no qual o cineasta discute as atividades que estavam acontecendo no MIT Film Section. Nas palavras de Pincus:

“Os cineastas franceses nunca experimentaram de verdade com a possibilidade de filmar o mundo independentemente da presença da câmera. Desde o início, o cinema deles reconhecia a câmera como uma ruptura do fluxo da realidade. (...) Pode-se indagar o que teria acontecido se a busca (deles) pela autenticidade no documentário tivesse sido inspirada pelo Cinema Direto estadunidense, com sua tradição de espontaneidade e do mundo independente à presença da câmera. Quando mais tarde os cineastas estadunidenses tentaram examinar a influência da câmera no mundo, eles portavam uma tradição que tinha, em certa medida, testado as possibilidades da câmera tentando não provocar uma ruptura nele (no mundo)” (Pincus 1977, 177-178, tradução do autor).

As palavras de Pincus nos provém meios para o entendimento sobre o ‘Cinema Direto Autobiográfico’ que estava sendo desenvolvido no MIT Film Section. No momento desses escritos, Pincus tinha acabado de filmar *Diaries* e se encontrava no hiato de cinco anos entre o final das filmagens e o processo de edição do filme. Suas

reivindicações apontam para o tipo de preocupação artística e metodológica que é revelado em sua obra.

Diaries apresenta uma qualidade distinta da relação autorreflexiva entre cineasta e câmera que, no seu caso, culmina em uma abordagem autobiográfica. Ao contrário do que fora apontado em relação ao documentário francês – especialmente, nesse caso, a *Crônica de um Verão* – Pincus entende que no caso do Cinema Direto autobiográfico, a presença, ou a ênfase, da câmera e da figura do cineasta na tomada fílmica não se traduz em uma ruptura total do fluxo da realidade. Em *Diaries*, Pincus buscava explorar a adição do elemento ‘câmera’ à sua atmosfera doméstica, social e familiar. O desafio, nesse caso, seria o de engajar a intenção de realizar um diário fílmico às nuances de sua vida individual pelo período de cinco anos. Há, portanto, um ‘caldeirão pré-fílmico’ que compõe a circunstância à qual sua abordagem metodológica se engaja.

A autora Susanna Egan, em artigo publicado em 1994, “Autobiography as Interaction” (Egan 1994), toca essa questão ao analisar documentários autobiográficos que, como procedimento metodológico, “posicionam a vida pré-textual como controladora do texto e utilizam o meio fílmico bastante explicitamente como maneira de registrar as surpresas da contingência” (Egan 1994, 611, tradução do autor). Pode-se sustentar que a abordagem de Cinema Direto autobiográfico de *Diaries* é uma das principais pioneiras no teste dessa possibilidade, também experienciada por outros filmes feitos no MIT Film Section.

No filme de Pincus, o cineasta e sua esposa Jane vivem uma circunstância ideológica particular, criando dois filhos pequenos em meio aos movimentos pelas liberdades individuais e às experimentações nos âmbitos familiares, matrimoniais e laborais. A esse cenário potencialmente instável por si só, adiciona-se o fator ‘Ed Pincus e sua câmera’, que interage e entra em vibração com os outros elementos que fazem parte dessa circunstância doméstica particular. Ao longo dos cinco anos de sua empreitada, Pincus sublinha narrativamente as diferentes maneiras nas quais a presença da câmera e de sua ‘intenção fílmica’ relaciona-se com e afeta o curso de sua vida privada.

Em conclusão, a empreitada de Pincus em *Diaries* busca evidenciar, dessa forma, uma abordagem metodológica na qual a câmera não seria responsável pela criação de uma situação totalmente nova mas, sim, por uma flexão do comportamento entre cineasta e pessoas filmadas que, narrativamente, pode adquirir contornos

complexos. A relação cineasta-câmera-mundo testada por *Diaries* seguiria o mesmo ‘respeito’ pela tradição do Cinema Direto estadunidense, no que concerne à intenção de preservar as operações do mundo em funcionamento, porém flexionada pela presença da câmera e da intenção autobiográfica.

Em termos gerais, essas são as diretrizes seguidas pelos documentários autobiográficos e cineastas-autobiógrafos relacionados à região de Boston / Cambridge. Essa abordagem tem sua gênese na experiência do MIT Film Section e ainda é preservada por diversos cineastas baseados na região e em suas universidades.

BIBLIOGRAFIA

- Egan, S. 1994. *Encounters in Camera: Autobiography as Interaction*. Modern Fiction Studies 40. 3.
- Levin, G. 1971. *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-makers*. Garden City: Doubleday.
- Parry, D. 1979. *Personal Cinema in Family Crisis Situations*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Pincus, E. 1977. *New Possibilities in Film and the University*. Quarterly Review of Film Studies 2. 2.