

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Renan Paiva Chaves

A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador

Campinas
2022

Renan Paiva Chaves

A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Multimeios.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO RENAN PAIVA CHAVES, E ORIENTADO PELO PROF. DR. CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

Campinas
2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Chaves, Renan Paiva, 1988-
C398f A formação do som do documentário : do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador / Renan Paiva Chaves. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Documentário (Cinema). 2. Som no cinema. 3. Música de cinema. 4. Trilha sonora. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The formation of sound in documentary film : from silent cinema to the flourishing of first-person filmmaking
Palavras-chave em inglês:
Documentary films
Sound in motion pictures
Film music
Soundtrack
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Doutor em Multimeios
Banca examinadora:
Claudiney Rodrigues Carrasco [Orientador]
Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Eduardo Simões dos Santos Mendes
Fernando Morais da Costa
Virginia Osorio Flores
Data de defesa: 10-03-2022
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0003-4863-386
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/6402361140132539

Comissão examinadora da defesa de doutorado

Renan Paiva Chaves

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco

Membros:

1. Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
2. Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
3. Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes
4. Prof. Dr. Fernando Morais da Costa
5. Prof.ª Dra. Virginia Osorio Flores

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Data de defesa: 10.03.2022

A minha mãe, Angélica,

e meu pai, Bené.

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelas bolsas 2016/09111-8 (Bolsa de Doutorado), 2017/03799-0 (Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior) e 2018/26819-0 (Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior), sem as quais a pesquisa da tese seria inviável.

Sou grato a Ney Carrasco pela impactante presença em minha vida acadêmica, desde a minha graduação em música: sob sua orientação fiz minha iniciação científica, TCC, mestrado e, agora, o doutorado, numa parceria que passa de 10 anos.

Em 2010, fiz despretensiosamente uma disciplina (para mim eletiva) sobre Teoria do Documentário com Fernão Ramos. Seu entusiasmo em ensinar teoria e história do documentário me contagiaram. A partir desse momento comecei a juntar o campo de estudos de som/música no audiovisual apresentado por Ney com o campo do documentário que passei a conhecer por Fernão. Desde então, a intersecção dos dois campos passou a ser minha área de pesquisa. Por essa mais de uma década, sou enormemente grato a Fernão por toda disponibilidade em me ajudar e por todo incentivo.

Agradeço Deane Williams – quem eu conheci através de Fernão Ramos – por me receber de braços abertos na Monash University. Minha pesquisa de campo na Austrália foi fundamental para a tese e Deane me apresentou todos os atalhos e contatos necessários para o trabalho de pesquisa de arquivo que lá desenvolvi em 2017/2018.

Igualmente agradeço a Joshua Malitsky, por me receber na Indiana University e no Center for Documentary Research and Practice nos Estados Unidos em 2019.

Agradeço enormemente a Darlene Sadlier pela carinhosa acolhida nos Estados Unidos. Com toda paciência do mundo ela me apresentou cada canto da universidade, as bibliotecas, os gestores dos diversos arquivos da Indiana University. Seus conselhos e as conversas sobre documentário que tive com ela – e James Naremore – têm valor inestimável. Para além disso, ela me acolheu como amigo, tornando minha vida pessoal em Bloomington tranquila, abrindo espaço para que o trabalho de campo fruísse em paz. Seu carinho e entusiasmo me atingem ainda profundamente.

Eduardo de Lima Visconti, além de ser meu professor de guitarra na Unicamp, foi uma figura essencial nos meus primeiros anos de universidade. Ele foi o primeiro a me dizer para seguir firme na área da pesquisa. Sou grato a sua presença em minha vida. José Roberto Zan, no mesmo período, foi também uma referência fundamental. Sou grato por ter sua presença como professor nesses anos de Unicamp.

Agradeço a Gilberto Sobrinho pelas aulas e por me acolher e ajudar em diversos momentos dos meus anos de pós-graduação na Unicamp. Agradeço também a Marcius Freire, Alfredo Suppia e Elinaldo Teixeira por ampliarem meu horizonte de pesquisa dentro da teoria e história do cinema e pela disponibilidade em me ajudar quando foi necessário.

Agradeço ao querido Gabriel Tonelo pelas inumeráveis ajudas e conversas. Contar com sua amizade e com seu talento como pesquisador foi fundamental para minha trajetória na pós-graduação. Agradeço também ao querido Lucas Bonetti por toda ajuda nesses últimos anos. Para além disso, sua trajetória como artista, pesquisador e professor sempre foi fonte de inspiração. Agradeço aos queridos amigos, pesquisadores, artistas e professores Andre Checchia e Nelson Pinton por sempre estarem dispostos a me ajudar com tudo ao longo desses mais de 10 anos de Unicamp. Agradeço também a Carol Leão, Maurício Figueiredo e Kira Pereira pelas conversas sobre som e música no audiovisual. Sou grato também ao demais colegas da pós-graduação em multimeios e em música que tive o privilégio de conviver entre 2013 e 2021.

Agradeço aos membros da banca de defesa Fernão Ramos, Eduardo Mendes – que foram membros das minhas bancas desde a qualificação do mestrado e que sempre contribuíram enormemente com a pesquisa –, Virginia Flores, Fernando Morais, Alfredo Suppia, Nelson Pinton e Gabriel Tonelo.

Agradeço a todos funcionários da Unicamp, em especial aos do Instituto de Artes e aos dos Restaurantes Universitários. É difícil imaginar a possibilidade do desenvolvimento de uma pesquisa sem uma forte estrutura de recursos humanos e serviços.

Aos camaradas do Dona Zica F.S. e Concentração, meu muito obrigado pela amizade. Agradeço também aos amigos Zullo, Chico, Fred, João da Silva, João Cabelo, Marcelinho e Bruno pelo companheirismo ao longo dos últimos anos.

Agradeço a meus pais, Angélica e Bené, e meus irmãos, Thiago e William, pelo apoio fundamental em todas as etapas da minha vida pessoal e acadêmica. Sei que a luta de vocês não foi fácil. Agradeço também a Fabinho e Tais, meus irmãos de coração. Sou enormemente grato a minha madrinha, Dona Lourdes, e meu padrinho, Seo Oswaldo, por todo amor e carinho e por tudo aquilo que eles nem imaginam que me ensinaram.

Meu mais profundo agradecimento a minha esposa, Patrícia Costa, pelo apoio e carinho incondicionais nessa jornada.

Resumo

A tese aborda a teoria e história do som e música na tradição documentária, com foco no período entre a década de 1920 e 1980. Através de *cue sheets*, partituras, roteiros, diários, cartas, textos de realizadores, documentos de produções fílmicas, entrevistas, manuais de equipamentos, materiais de arquivos, textos acadêmicos e dos filmes em si, a pesquisa se debruça sobre a formação dos aspectos éticos e estilísticos que nortearam o fazer sonoro documentário ao longo do século XX. Sob uma perspectiva diacrônica, são discutidas as transformações e os aspectos contingentes dentro de uma filmografia mundial representativa. O primeiro capítulo aborda os primeiros paradigmas sonoros dos filmes não ficcionais do período mudo. O segundo capítulo se debruça sobre a conformação dos aspectos sonoros da produção documentária da década de 1930 a 1950 indicando os elementos herdados do período mudo e aqueles que nascem com a estabilização do formato sonoro-visual do documentário. O terceiro capítulo se dedica ao documentário moderno – abordando uma filmografia dos anos 1950 aos 1990 – apontando para os elementos sonoros das décadas anteriores que são reapropriados e transformados nos novos contextos éticos, estilísticos e tecnológicos que começam a brotar no pós Segunda Guerra. Os resultados apontam para uma história do som no documentário que se caracteriza mais por seus aspectos perenes que por eventuais rupturas: o novo não se sustenta – nem epistemologicamente, nem na práxis – sem aquilo que lhe precedeu. A tese, ao final, busca contribuir com o nascente campo dos estudos do som do documentário, através de um texto que se pretende panorâmico e introdutório.

Palavras-chave: documentário (cinema); som no cinema; música de cinema; trilha sonora

Abstract

The thesis addresses the theory and history of sound and music in the documentary film tradition, focusing on the period between the 1920s and 1980s. Through cue sheets, scores, scripts, diaries, letters, texts by filmmakers, film production documents, interviews, equipment manuals, archival materials, academic texts and the films themselves, the research focuses on the formation of the ethical and stylistic aspects that guided the sound documentary making throughout the 20th century. From a diachronic perspective, transformations and contingent aspects within a representative world filmography are discussed. The first chapter addresses the first sound paradigms of non-fiction films from the silent period. The second chapter focuses on the conformation of the sound aspects of documentary production from the 1930s to the 1950s, indicating the elements inherited from the silent period and those that were born with the stabilization of the sound-visual format of the documentary film. The third chapter is dedicated to modern documentary – covering filmography from the 1950s to the 1990s – pointing to the sound elements of previous decades that are reappropriated and transformed in the new ethical, stylistic and technological contexts that began to emerge after the Second World War. The results point to a history of sound in documentary that is more characterized by its perennial aspects than by eventual ruptures: the new cannot be sustained – neither epistemologically nor in praxis – without what preceded it. The thesis, in the end, seeks to contribute to the emerging field of studies of documentary sound, through a text that intends to be panoramic and introductory.

Keywords: documentary film; film sound; film music; soundtrack

Sumário

Introdução 11

1. O som do filme não ficcional mudo e as bases do documentário sonoro: o paradigma do real, o desenvolvimento sonoro-narrativo e a representação não transparente 17

1.1 Manuais e antologias de acompanhamento: a dimensão "não-autoral" 18

1.2 *Cue sheets*, partituras e indicações sonoras: entre o "não-autoral" e o "autoral" 40

1.3 Os primórdios da prática sonoro-visual: o nascimento do som "autoral" 84

2. O documentário se torna sonoro: narrativo, nem tão transparente, nem tão irreal 109

2.1 Precursores: Dziga Vertov, Walther Ruttmann e as sinfonias metropolitanas 109

2.2 A escola britânica 132

2.3 Para além da Grã-Bretanha 191

3. Contingências e novas tendências: o som do documentário moderno e o afloramento do eu-realizador 259

3.1 Free cinema: "a imagem fala, o som amplifica e comenta" 261

3.2 National Film Board do Canadá: "o momento decisivo" 282

3.3 A verdade francesa 323

3.4 Cinema direto nos Estados Unidos: "antes eram palestras" 367

3.6 O afloramento do eu-realizador 410

Considerações finais sobre um começo 436

Filmografia 467

Referências 481

Introdução

Os estudos do som no cinema documentário são, ao mesmo tempo, como o irmão mais novo e o filho na puberdade dos estudos do som no cinema ficcional. Irmão mais novo porque é apenas na virada dos anos 1980 para os anos 1990 que trabalhos acadêmicos sobre som no documentário começam a emergir, enquanto o irmão mais velho já deixava seus consistentes rastros desde meados dos anos 1970 nas perspectivas acadêmicas de, por exemplo, Claudia Gorbman (1975; 1976; 1978), Roy Prendergast (1977), David Bordwell e Kristin Thompson (2008 [1979]), Martin Marks (1979), Rick Altman (1980[1]; 1985; 1986a; 1986b), Michel Chion (1982; 1985), Elisabeth Weis e John Belton (1985[2]) e da edição especial "On the soundtrack" da revista *Screen* (1984)[3]. Filho na puberdade porque, embora tenha se formado no berço do saber genitor, as questões que lhe perpassam e engendram demandam emancipação teórica e historiográfica.

Antes do nascimento de uma produção acadêmica mais consistente, o que se pode encontrar são pensamentos esparsos sobre o som no documentário (e no filme não ficcional, de maneira mais ampla) em forma de crítica fílmica, manifesto, manual cinematográfico, raros artigos e livros e menções diluídas em jornais e revistas – dos quais, grande maioria não tinha o som cinematográfico como foco. É um panorama análogo àquele que nos referimos como "teoria clássica do cinema" das primeiras décadas do século XX, embora em proporções mais modestas.

---

[1] Edição especial de "Yale French Studies" organizada por Rick Altman, com textos originais e outros artigos que já haviam sido publicados em outros veículos. Escrevem nela Rick Altman, Daniel Percheron, com texto publicado originalmente em 1973, Christian Metz, em uma reunião e seleção de escritos de 1975 a 1977, Mary Ann Doane, Alan Williams, Douglas Gomery, Dudley Andrew, Kristin Thompson, David Bordwell, Philip Rosen, Claudia Gorbman, Annette Insdorf, Michel Marie, com texto original de 1976, Nick Browne e Marie-Claire Ropars-Wuilleumier.

[2] Trate-se do livro "Film Sound: Theory and Practice", uma das mais relevantes coletâneas de textos sobre som no cinema, acompanhada também de textos originais. Escrevem no livro Douglas Gomery, com dois capítulos, um em que reúne ideias de outros artigos publicados entre 1976 e 1980 e outro que é um *work-in-progress*; Barry Salty, que traz um recorte de seu livro "Film style and technology: history and analysis", de 1983; Rick Altman; Mary Ann Doane, com uma reedição de capítulo publicado em 1980; David Bordwell e Kristin Thompson; Noël Burch; John Belton; Arhur Knight; Ron Motrram; Lucy Fischer, com um artigo original e outro publicado em 1977; Noël Carrol; Martin Rubin; Penny Mintz; Elisabeth Weis; Michael Litle; Lindley Hanlon; Alan Williams; Charles Schreger; Frank Paine; Marc Mancini; Fred Camper; Stephen Handzo; e Claudia Gorbman, com uma atualização do "Bibliography on film sound", publicado na referida edição da "Yale French Studies", de 1980, e com a exclusão das referências específicas de música no cinema. O livro conta também com a republicação de alguns textos de autores hoje canônicos: Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov; outro de Pudovkin, René Clair; Basil Wright e Vivian Braun; Alberto Cavalcanti; Rudolf Arnheim; Bela Balazs; Sigfried Kracauer; Jean Epstein; Robert Bresson; Jean-Marie e Danièle Huillet; Christian Metz; e Mary Ann Doane.

[3] Com textos de Norman King, Nancy Wood, Jennifer Batchelor, Mandy Merck, Tom Levin, Robert Lang, Simon Frith, Mark Hustwitt, Garry Whannel e Michael Copeman.

Ainda que as menções ao som cinematográfico já comecem a aparecer junto com o nascimento do cinema, é, sobretudo, a partir dos anos 1910 que uma preocupação mais efetiva com o som do cinema não ficcional começa a se fazer sentir. O som no documentário, mais especificamente, passa a ser pautado mais consistentemente a partir dos anos 1920, junto com sua formação como domínio cinematográfico.

Em relação à produção acadêmica, muito embora já se encontre material nos anos 1980 (e mais raramente em décadas anteriores), é apenas nos anos 1990 que incursões mais consistentes surgem e apenas na segunda década dos anos 2000 que podemos vislumbrar a formação de um campo de estudos[4].

Tais documentos e escritos mostram que as práticas de sonorização no domínio não ficcional e, também, mais especificamente, no campo do documentário, têm uma constituição diferenciável das práticas de outras narrativas sonoro-visuais. E não apenas isso, práticas que cumprem demandas epistemológicas e éticas de outra natureza. Embora essas práticas diferenciáveis (e as estratégias e estilos presentes na produção das narrativas documentárias de forma geral) possam não ser, sozinhas, determinantes para se pensar especificidades do campo documentário – tal como nos mostram, por exemplo, os estudos espectatoriais e de, forma geral, os estudos que se dedicam à definição conceitual do campo –, elas apontam, ao menos, para a necessidade de um pensamento teórico e historiográfico mais específico, não suficientemente esgotado pelo já vasto ferramental advindo dos estudos do som no cinema ficcional.

Evidentemente, são inúmeros os recursos e práticas de sonorização que podem ser encontrados tanto nas narrativas ficcionais quanto nas não ficcionais, sejam elas exibidas no cinema (mudo e sonoro), na televisão, no celular, no computador ou na galeria de arte. Contudo, os indícios do nascimento do documentário sonoro, as práticas presentes nas décadas seguintes de consolidação do cinema sonoro, a virada ética no transcorrer dos anos 1950 e 1960 e as novas configurações que começam a emergir na década de 1970 no campo do documentário indicam que mesmo características coincidentes entre os domínios podem demarcar um território histórico e epistemológico de enunciação e intencionalidade marcadamente distintos, que clama por diferentes necessidades de abordagem. Nesse mesmo sentido, John Corner (2015, p. 135), sobre a música no documentário, argumenta que

> Documentários, mesmo quando completamente dramatizados, não nos convidam, geralmente, a *imergir* nos mundos que eles retratam da mesma maneira que o filme ficcional o faz. Embora o discurso deles possa ser ricamente imaginativo, a dinâmica de *entender* alguma coisa em relação a

[4] Conferir item "Considerações finais de um começo", no qual construo esse panorama sobre a produção acadêmica, elencando e comentando os principais trabalhos desde os anos 1940, numa espécie de estudo do estado da arte

> *realidades* específicas ganha, no final, prioridade, sejam quais forem as complexidades e ambiguidades envolvidas, assim como qual for a profundidade afetiva e cognitiva de nosso engajamento. Nós assistimos documentários a partir de uma posição localizada no mesmo mundo que os eventos, circunstâncias e pessoas exibidas neles, embora possa parecer em certos pontos que se trata de um mundo alienígena. Nossas coordenadas interpretativas geralmente refletem essa estrutura do real, em vez de uma imaginada, conectando-nos àquilo que já experenciamos e educando nosso ponto de vista mesmo nos momentos em que nós estamos mais próximos às nossas formas de envolvimento na ficção. A música desempenha algumas das tarefas formais e referenciais que desempenha nas narrativas ficcionais, mas o seu tocar sobre e sob o registro do real, na função tanto de expansão quanto de enfoque, dá ao seu uso na narrativa documentária um papel diferente. [...] Na maior parte dos casos, seja seu uso evidente ou contido, pensado para ser notado ou para não ser percebido, a música no documentário requer uma apreciação crítica bastante diferente daquela dada aos filmes de ficção. [...] uma diferença que nos leva ao coração das tensões, e à continua atração exercida por aquilo que atualmente se conjuga como uma cultura altamente diversa e internacional do documentário.

Portanto, alinhando-me a essa perspectiva, embora eu me remeta ao longo da tese quase totalmente ao campo do não ficcional, há que se ter em mente que as práticas nos diversos domínios podem coexistir, se cruzar e confluir. E isso não implica em contradição. As considerações que apresentarei adiante buscam argumentar que o som no campo do documentário tem uma história e teoria que podem ser chamadas de próprias, embora não isoladas.

Como parte dessa história e teoria do documentário, apresento no primeiro capítulo uma elaboração sobre o que considero proeminente na formação de um aparato estilístico e ético que conformaria a base dos aspectos sonoros dos filmes documentários a partir dos anos 1930. Nesse esforço, visito, além de filmes dos anos 1920 mais consensualmente entendidos como documentário, aquilo que pode ser chamado de cinejornal e filmes da vanguarda modernista. E o faço porque é a partir de práticas sonoras ligadas a eles que paradigmas e recursos fundamentais para o campo documentário se conformam. Organizo a discussão numa perspectiva historiográfica, tendo no horizonte um processo de consolidação da forma sonoro-visual da não-ficção do ponto de vista da realização e da fruição espectatorial, num percurso de três passos: o som não “autoral”; entre o não “autoral” e o “autoral”; e o som “autoral”. Dentro dessa divisão é fundamental observar três aspectos que guiam o raciocínio:

1) A constituição de uma concepção embrionária sobre a sonorização de imagens do “real”, que se conforma ao longo dos anos 1910 e 1920, especialmente em cinejornais, e que será paradigmática para as dimensões de factualidade e objetividade que a realização documentária, enquanto narrativa artística, encarará a partir dos anos 1930. O que aí está em

jogo, sobretudo, são os meandros de uma noção de representação transparente do real, mais do que uma intenção em si de transparência (se pensada no horizonte da noção ontológica *baziniana*).

2) O avanço das habilidades sonoro-narrativas. Além do desenvolvimento narrativo cinematográfico na dimensão visual – já acentuadamente observável a partir da primeira década do século XX –, nota-se um desenvolvimento articulatório no âmbito sonoro, especialmente nos anos 1920 (tendo em mente o campo do não ficcional). Esse desenvolvimento contribui com a capacidade do cinema de ir para além das construções mais imediatas e conclusivas, presas à duração e à sensação mundana em seu estado mais direto. De certa forma, a partir do desenvolvimento de eixos temporais relacionados a personagens, fatos, eventos etc., a narrativa começa a embutir, de forma mais significante, tanto contextos mais amplos quanto significados sociais e históricos ao que apresenta. O elemento sonoro-narrativo que brota desse contexto é chave para se entender o uso do som nas construções retóricas do documentário a partir da era sonora do cinema.

3) Os elementos relacionados aos processos de fragmentação, desfamiliarização, colagem e anti-ilusionismo que se notam nos atributos sonoros (e também visuais) de filmes que podem ser entendidos dentro das vanguardas modernistas da década de 1920 indicam caminhos distintos daqueles de uma intenção de representação transparente do real, em termos de factualidade e objetividade. Os elementos sonoros que daí emergem adicionam à balança – que já conta com um "paradigma do real" e com atributos narrativos que (re)elaboram o material mundano – o peso da percepção mundana e da interpretação, iluminando a noção de subjetividade e autoria, aspectos fugidios da indexicalidade e da pré-existência do mostrado perante ao momento da tomada. Muito da aura artístico-narrativa – ou, em outros termos, do "tratamento criativo da realidade" *griersoniano* – que o documentário clássico incorpora tem como precedente as práticas sonoras e musicais vanguardistas deste período.

No segundo capítulo, entro mais propriamente no âmbito do documentário que se convenciona como sonoro. Visito as principais escolas e cânones que consolidaram e imprimiram marcas na maneira de o som no documentário se fazer presente na primeira metade do século XX. Organizo o texto segundo as geografias/ escolas de produção – por optar por uma abordagem que ressalta as especificidades de determinados contextos de realização. O que vale observar, contudo, é como esses contextos absorvem e transformam, em termos sonoros, o "paradigma do real", as habilidades sonoro-narrativas e as técnicas e questões modernistas (referentes aos três itens do primeiro capítulo) dentro de um documentarismo que se formava,

de maneira geral, com preocupações referentes à cidadania e estado-nação, inserindo-se na dimensão espectatorial por via da persuasão, conferindo diretrizes morais e políticas.

A partir dos anos 1950 (já no terceiro capítulo), como bem sabido, novos ares começaram a levar as nuvens para outros lados, abrindo espaço para novas formas sonoras serem incorporadas ao fazer documentário. Formas que, não seria desmedido afirmar, estiveram latentes nas décadas anteriores, à espera de uma conjuntura epistemológica, ética e tecnológica que as fizessem desabrochar de maneira proeminente. Refiro-me aqui aos documentários modernos que deslocaram o eixo guiado pela relação cidadão-nação para assumir narrativas mais pontuais e/ou cotidianas, mais presas ao transcorrer dos eventos mundanos, reformulando a maneira (e intencionalidade) de se fixar o som e a imagem nos suportes cinematográficos para a fruição do espectador. Novamente, nesse terceiro capítulo, organizo o texto segundo as geografias de produção, pelo mesmo motivo anterior. Embora seja comum abordar esse contexto sob uma ótica do novo, carregado da noção de ruptura, busco assumir, se não a ideia de transformação, um eixo diacrônico, correndo o risco de soar teleológico. O faço porque considero aquilo exposto nos capítulos 1 e 2 como pesos de uma tradição documentária que se mantiveram subjacentes e resvalaram, como reforços positivos e negativos, nos arcabouços das metodologias e preocupações sonoras (e visuais) que aí emergiram. No último item do capítulo 3, abordo aquilo que considero como o começo de uma última grande transformação pré-era digital a deixar marcas eminentes no fazer sonoro no campo do documentário. Por mais que aparentemente contrariando o que lhe precedeu, o que se nota, sobretudo, é um amadurecimento das concepções sonoras no documentário que encontra em práticas precedentes seu próprio frescor. Trata-se daquele documentário que, de forma genérica, pode ser chamado de "documentário em primeira pessoa". Nele escutamos (e vemos), mais do que um leque de inovações formais, um reaproveitamento de procedimentos advindos da tradição sonora documentária como um todo e, inclusive, do período mudo. Esse reaproveitamento ganha uma nova roupagem estética e ética, que, contudo, reforça a ideia de uma história do som no documentário que se pode vislumbrar, diacronicamente, como tradição. Nesse sentido, meu esforço é apontar os principais aspectos sonoros desse nicho documentário tendo no horizonte a tradição que lhe precedeu.

Por fim, em "Considerações finais sobre um começo", apresento, junto às conclusões, uma espécie de estudo do estado da arte referente ao som no documentário. Traço um panorama e comento os principais textos acadêmicos desde a década de 1940 até os dias atuais.

A hipótese que levei a cabo era a de que procedimentos contemporâneos (especialmente daqueles documentários considerados como em "primeira pessoa"), mesmo quando

considerados como inovadores, encontravam o respaldo de determinadas características relevantes para o campo documentário que se calejaram e se adaptaram desde o período mudo e que esse processo carregava características que poderiam ser chamadas de próprias. Embora a hipótese não carregasse em si uma complexidade, não havia ainda caminho pavimentado que demonstrasse como os elementos sonoros se formaram, comportaram e se transformaram na tradição documentaria. A tese, dessa maneira, se assenta na construção de uma perspectiva que ilumina a formação e desenvolvimento do som no documentário, de seu mais distante existir até o contexto que imprime, nesse mesmo sentido, os últimos paradigmas sonoros salientes de sua tradição pré-era digital. A tese reafirma a hipótese deixando à luz, contudo, os limites implícitos de uma jornada panorâmica. Documentários brasileiros e latino-americanos dos anos 1960 e 1970, por exemplo, são pouco mencionados. Uma escolha que teve que ser feita devido ao eixo diacrônico que busquei estabelecer na tese. Uma segunda razão diz respeito ao fato de que os trabalhos acadêmicos de Fernando Morais da Costa (2008), Clotilde Borges Guimarães (2008) e Cristiane Lima (2015) cobrem a filmografia brasileira que, em forma inacabada, analisei e cortei do texto final. A conexão daquilo que escrevo com a filmografia do documentário brasileiro dos anos 1960 e 1970 pode, contudo, ser, sem entraves, traçada ao se ter no horizonte os textos desses autores. Os limites metodológicos também não ficam às escuras: a escolha por trabalhar, em grande medida, com fontes primárias (e com o condicionamento de seu acesso) impele a construção de trilhos tortuosos que parecem obscurecer ou ressaltar, sobremaneira, determinados contextos, empurrando o texto a percursos que não são exatamente esperados ou equilibrados. Implícito também na tese, desde o princípio e como objetivo, estava o desejo de deixar organizado e reunido um material, tanto primário como acadêmico, que sedimentasse e facilitasse os avanços dos estudos do som no documentário. A organização sobremaneira didática e que segue uma cartilha que aparenta advir de um curso introdutório à história e teoria do documentário reflete essa preocupação. Nesse sentido a noção de abrangência se sobressaltou frente à profundidade mais detida dos meandros teóricos. O que teve, nesse caso, sua serventia: pude navegar e me equilibrar entre o campo dos estudos do som fílmico e dos estudos do cinema. O que era também um dos meus objetivos: apresentar uma escrita que pudesse transitar por ambos os campos. Espero, no fim de tudo, que a tese contribua, no pequeno passo que possilvemente dá, não apenas com ambos os campos, mas, especialmente, com sua intersecção.

1. O som do filme não ficcional mudo e as bases do documentário sonoro: o paradigma do real, o desenvolvimento sonoro-narrativo e a representação não transparente

Durante o período mudo do cinema, especialmente nas décadas de 1910 e 1920, relevantes manuais e antologias de acompanhamento musical dedicaram trechos e seções inteiras ao filme não ficcional. Durante os anos 1920, relevantes *cue sheets*[5], partituras e indicações sonoras compostas para os não ficcionais começaram também a aparecer mais consistentemente. Do ponto de vista da proficuidade, pode-se dizer que esses materiais compõem o grupo de fontes primárias mais reveladoras da história do som do cinema não ficcional do período mudo. Embora não se saiba o que de fato era tocado nas salas de exibição (ou se sequer algo era tocado) a partir dessas fontes, elas nos revelam aspectos-chave da epistemologia que envolvia o acompanhamento sonoro do filme não ficcional mudo e, em última instância, de como era (ou como gostariam que fosse) o som do filme não ficcional do período mudo.

São dois os objetivos dos próximos três subcapítulos. O primeiro é a construção de uma perspectiva histórica sobre o som no cinema não ficcional mudo. Organizo essa perspectiva apontando três fases. Uma no qual a concepção sonora está descolada da realização fílmica em si (a dimensão "não-autoral"). A segunda fase aponta para uma aproximação desses processos (entre o "não-autoral" e o "autoral"): em termos gerais, começam a surgir peças e *scripts* sonoros específicos para certos filmes. A terceira fase diz respeito a um contexto no qual os sons passam a fazer parte, em conjunto, da concepção fílmica (o nascimento do som "autoral").

Essa perspectiva encontra no domínio ficcional uma correlação próxima, embora existam marcantes diferenças temporais, estilísticas e éticas. Assim, se não comento sobre as similitudes e os entrelaçamentos com o campo vizinho, não é por negligência, é por recorte de pesquisa e por entender que, apesar das intersecções, o som do documentário, e do não ficcional, de forma mais ampla, lida com bifurcações que muitas vezes são próprias. O que quero demonstrar com isso é que a hipótese de que as bases daquilo que se constitui como som do documentário foram herdadas diretamente dos desenvolvimentos ficcionais não é, como geralmente circula no senso-comum, comprovável. Nesse mesmo passo, quis demonstrar a hipótese de que o som do documentário tem uma história que pode ser chamada de própria. Em

[5] "Cue sheet", quando se trata de cinema mudo, se refere a uma guia com informações referentes ao acompanhamento sonoro de um filme.

outras palavras, a música, ou o som como um todo, nunca foi estranha ao ficcional nem ao documentário.

O segundo objetivo, de cunho mais teórico, tem relação direta com essa hipótese. Durante o período mudo se constroem três parâmetros essenciais para a prática e pensamento sonoro no documentário a partir da virada dos anos 1920 para os anos 1930. Nessa empreitada escapo daquilo circunscrito mais especificamente como documentário e visito seus vizinhos não ficcionais, em especial os cinejornais e filmes da vanguarda modernista. Contudo não me ausento de falar de filmes que são mais consensualmente entendidos como documentário, mesmo quando referente aos anos 1920, antes da consolidação do campo mais propriamente dita. No primeiro subcapítulo (1.1), aponto para o surgimento dos primeiros paradigmas sobre a relação do som com as imagens do "real". Noções estilísticas e éticas aí debatidas e estabelecidas fornecem os primeiros arcabouços epistemológicos para a sonorização ligada à audiovisibilidade do mundo histórico por meio cinematográfico, formando-se o primeiro "paradigma do real" do fazer sonoro no âmbito das imagens do "real". Nos subcapítulos seguintes (1.2 e 1.3) aponto para os outros dois parâmetros essenciais. Um deles diz respeito ao desenvolvimento das habilidades sonoras relativas às construções narrativas. As imagens do "real" começam a ser acompanhadas por sonorizações que articulam o eixo temporal dos filmes, que selecionam temas, que contribuem com a contextualização de personagens, eventos e lugares. Agarrada a tais desenvolvimentos sonoro-narrativos, está a chegada de uma dimensão que engendra autoria, subjetividade, interpretação e percepção, num processo ligado a técnicas de desfamiliarização e fragmentação que redimensiona o estatuto da imagem e da narrativa do "real" – sem o qual o "tratamento criativo da realidade" *griersoniano*[6] estaria desamparado em termos sonoros (e visuais).

1.1 Manuais e antologias de acompanhamento: a dimensão "não-autoral"

Embora manuais e antologias de acompanhamento musical sejam fontes primárias fundamentais das construções historiográficas sobre o som do período mudo, pouco foi dito sobre sua importância na história do filme não ficcional. Como veremos, esses documentos

[6] John Grierson é uma das figuras centrais da história do documentário, seja como líder da produção britânica nos anos 1930 e canadense nos anos 1930 e 1940, seja como mentor das diretrizes documentárias da Nova Zelândia e Austrália nos anos 1940, seja pela influência na produção documentária que lhe foi contemporânea, seja no impacto que suas produções e escritos tiveram desde os anos 1930 até os anos atuais em toda escrita acadêmica ou não acadêmica sobre documentário.

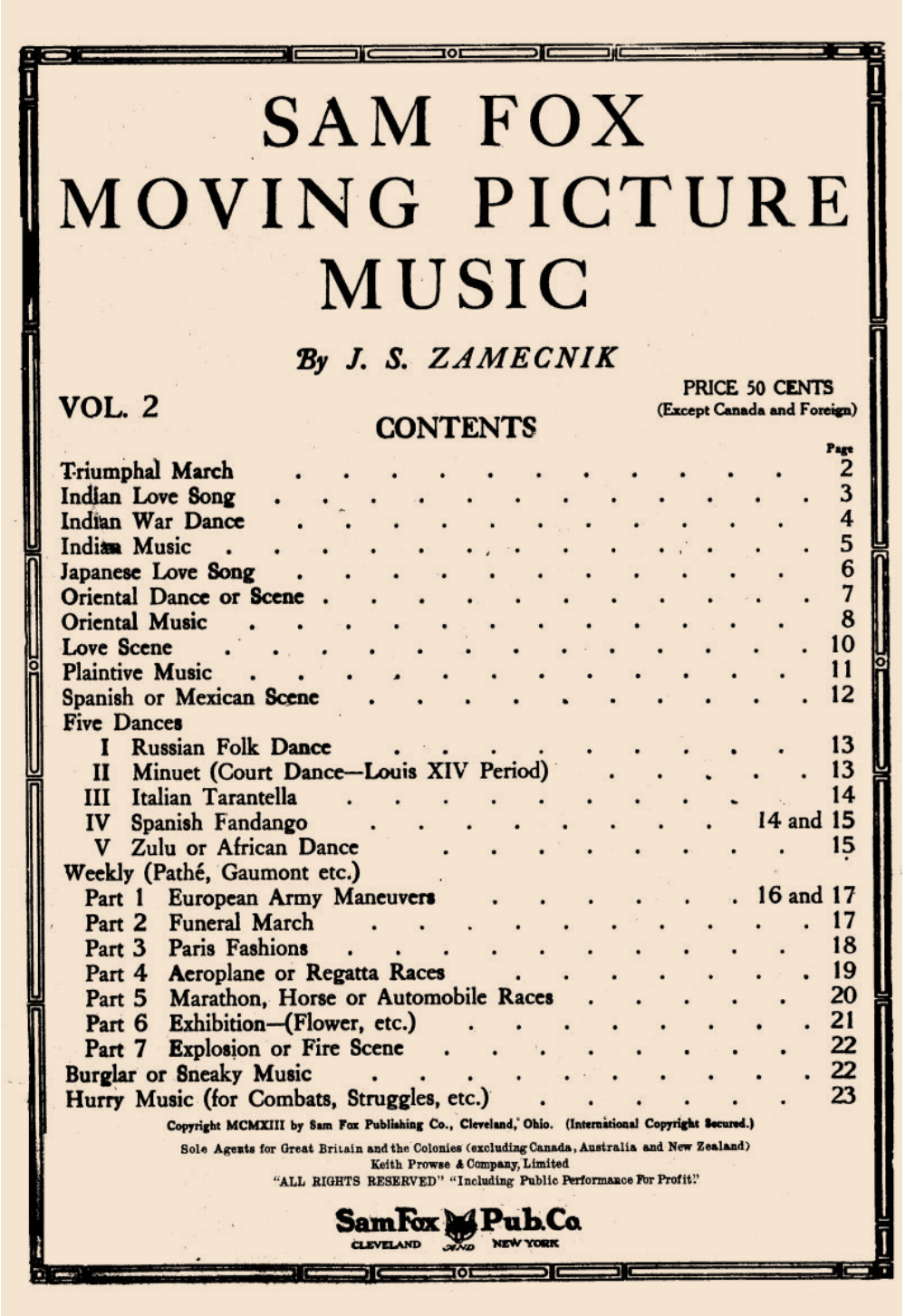
raramente restringiam seu escopo a um tipo específico de filme. Mesmo que existisse um domínio da ficção, raramente o filme não ficcional deixava de ser abordado.

Na década de 1910, podemos citar, por exemplo, a conhecida antologia de acompanhamento musical *Sam Fox moving picture music*, em seu segundo volume, de John Stepan Zamecnik (1913), que dedica uma seção a partituras para cinejornais, chamada de "Weekly (Pathé, Gaumont etc.)" (figura 1).

Cada uma das sete peças teria como fim ser encaixada pelo pianista/organista (ou conjunto ou orquestra) numa das seguintes situações visuais: manobras do exército europeu; marcha funeral; modas de paris; corridas de regata ou de avião; maratona ou corridas de cavalo ou automóvel; exposições (de flor, por exemplo); cena de explosão ou incêndio (ZAMECNIK, 1913, p. 16-22). Tais sugestões de acompanhamento buscavam estabelecer ligação direta entre a música e o conteúdo da imagem de forma metafórica ou simbólica (como veremos adiante, tal perspectiva foi dominante nos manuais dos anos 1910 e 1920). Para manobras do exército, a peça sugerida era uma marcha (figura 2); para procissões funerais, uma peça *andante* em tom menor, ritmicamente, harmonicamente e melodicamente semelhante à "Sonata para Piano Nº. 2 em si menor", de Frédéric Chopin, conhecida popularmente como "marcha fúnebre" (figura 3); para as "modas de Paris", uma valsa, uma dança popular nos salões de festa europeus com profunda ligação histórico-social com a França (KNOWLES, 2009, p. 15-58) (figura 4); para as corridas de regata ou avião, uma peça rápida (*allegro*) com ritmo marcial (figura 5); para as maratonas ou corridas de cavalo ou automóvel, um *galop*, uma dança rápida cujo ritmo faz alusão ao galope do cavalo (figura 6); para exposições e exibições, uma peça com características de polca, e, nesse caso, a relação da música com as imagens não é explícita como nos outros casos, embora, como veremos adiante, a dança de salão, de forma geral, como a polca, fosse usualmente sugerida para "exibições" (figura 7); para explosão ou incêndio, uma peça de andamento rápido, de prolongada tensão harmônica e melódica (figura 8).

No ano seguinte, W. Tyacke George (1914) publicou o manual *Playing to pictures* (figura 9). No Segundo capítulo, "Classifying the pictures", ele dedica breves comentários ao filme não ficcional de uma maneira fracionada, com sugestões do que e como tocar. George (1914, p. 18-26) divide os filmes não ficcionais em educativo, militar, história natural, naval, *scenic* (filmes que exibem paisagens naturais), científico, esportivo, noticiário (*topical*), filme de viagem e zoológico. Embora George (1914, p. 21) não defina muito bem o que ele quer dizer com filmes sobre história natural, fica sugerido no texto que são filmes que exibem amostras, num sentido científico, de animais ou plantas, "vivas ou mortas, pré-históricas ou modernas". Para esse tipo de filme, ele sugere que se use peças musicais que mimetizem animais – seus

sons, movimentos, comportamentos (ou que ao menos o nome da peça os sugira), embora afirme que um bocado de imaginação seja necessário às vezes para se fazer a ligação entre os sons e as imagens: a serenata do macaco (“The monkey’s serenade”), o desfile do mosquito (“The mosquito’s parade”), o passeio da lagosta (The lobster’s promenade), o casamento da abelha (“The bee’s wedding”), o lobo (“The wolf”), a abelha ocupada (The busy bee) e o piquenique do ursinho de pelúcia (“The teddy bear’s picnic”).



SAM FOX
MOVING PICTURE
MUSIC

By J. S. ZAMECNIK

VOL. 2

PRICE 50 CENTS
(Except Canada and Foreign)

CONTENTS

	Page
Triumphal March	2
Indian Love Song	3
Indian War Dance	4
Indian Music	5
Japanese Love Song	6
Oriental Dance or Scene	7
Oriental Music	8
Love Scene	10
Plaintive Music	11
Spanish or Mexican Scene	12
Five Dances	
I Russian Folk Dance	13
II Minuet (Court Dance—Louis XIV Period)	13
III Italian Tarantella	14
IV Spanish Fandango	14 and 15
V Zulu or African Dance	15
Weekly (Pathé, Gaumont etc.)	
Part 1 European Army Maneuvers	16 and 17
Part 2 Funeral March	17
Part 3 Paris Fashions	18
Part 4 Aeroplane or Regatta Races	19
Part 5 Marathon, Horse or Automobile Races	20
Part 6 Exhibition—(Flower, etc.)	21
Part 7 Explosion or Fire Scene	22
Burglar or Sneaky Music	22
Hurry Music (for Combats, Struggles, etc.)	23

Copyright MCMXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, Ohio. (International Copyright Secured.)
Sole Agents for Great Britain and the Colonies (excluding Canada, Australia and New Zealand)
Keith Prowse & Company, Limited
"ALL RIGHTS RESERVED" "Including Public Performance For Profit."

Sam Fox Pub. Co
CLEVELAND AND NEW YORK

Figura 1 - Sumário da antologia *Sam Fox Moving Picture Music* (ZAMECNIK, 1913).
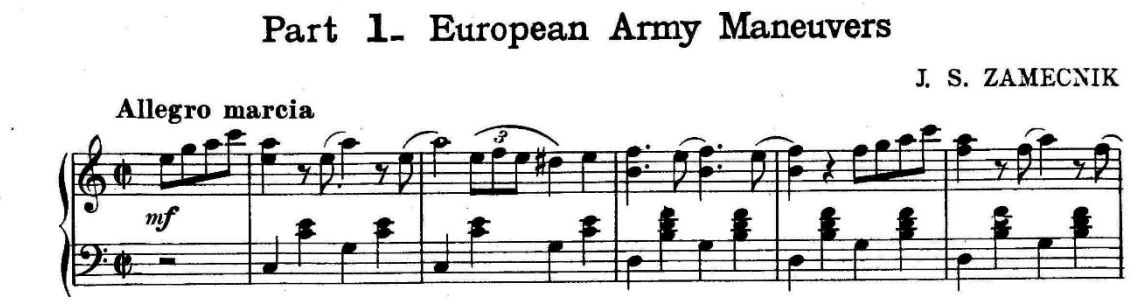


Figura 2 - Trecho da partitura “European Army Maneuvers” (ZAMECNIK, 1913, p. 16).
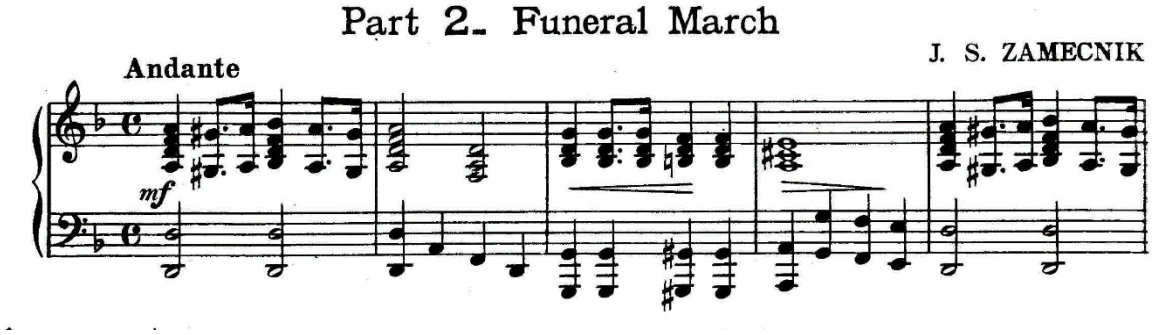


Figura 3 - Trecho da partitura “Funeral March” (ZAMECNIK, 1913, p. 17).
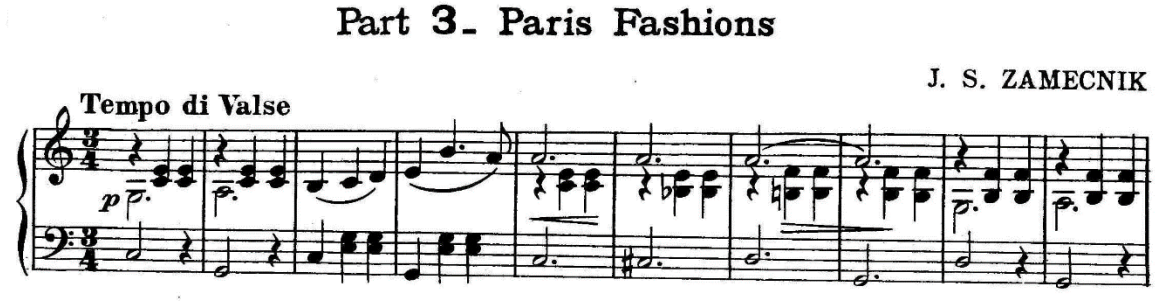


Figura 4 - Trecho da partitura “Paris Fashions” (ZAMECNIK, 1913, p. 18).
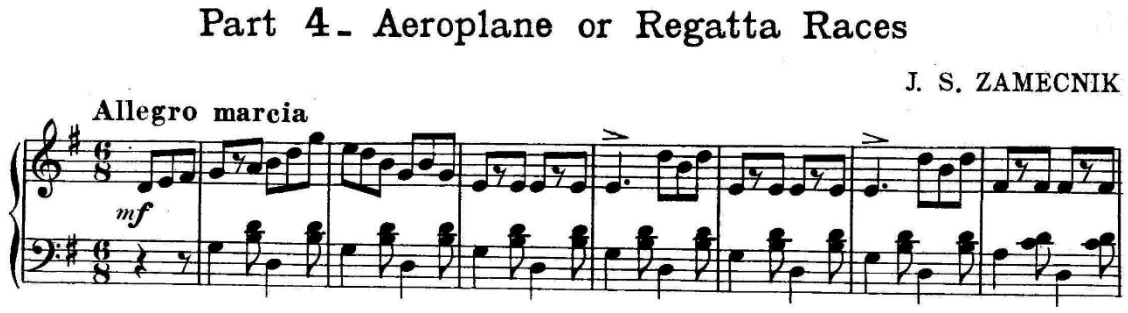


Figura 5 – Trecho da partitura “Aeroplane or Regatta Races” (ZAMECNIK, 1913, p. 19).

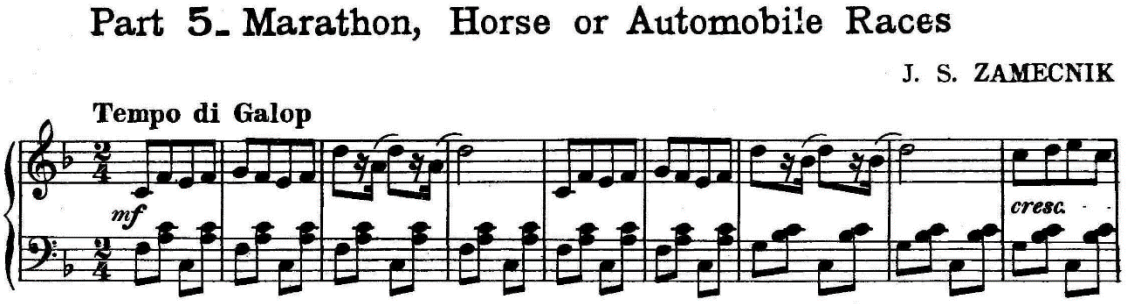


Figura 6 – Trecho da partitura “Marathon, Horse or Automobile Races” (ZAMECNIK, 1913, p. 20).
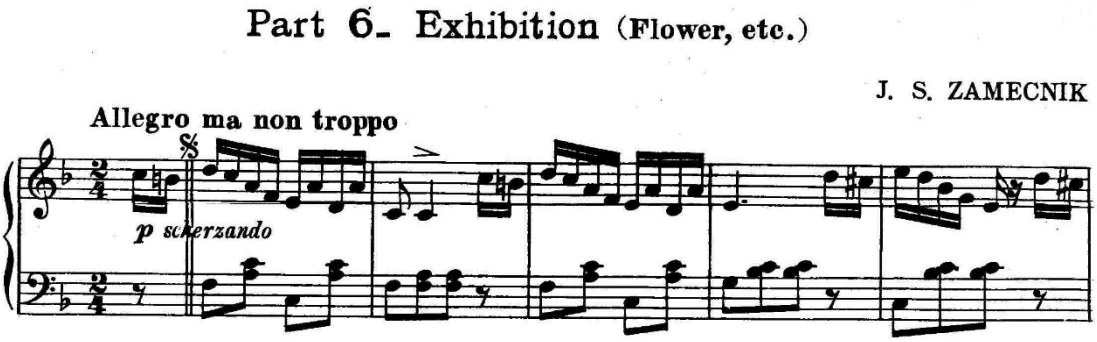


Figura 7 – Trecho da partitura “Exhibition (Flower, etc.)” (ZAMECNIK, 1913, p. 21).
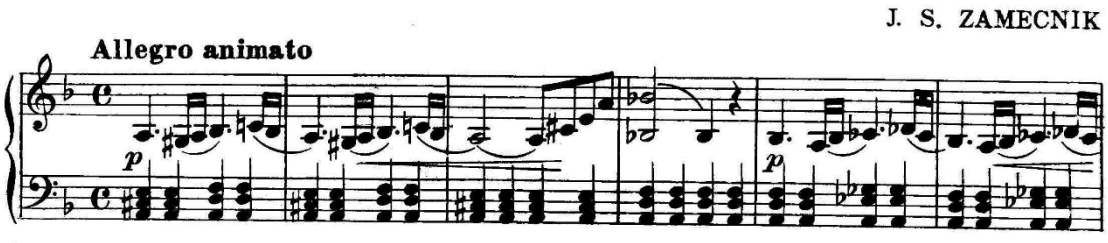


Figura 8 – Trecho da partitura “Explosion or Fire Scene” (ZAMECNIK, 1913, p. 22).

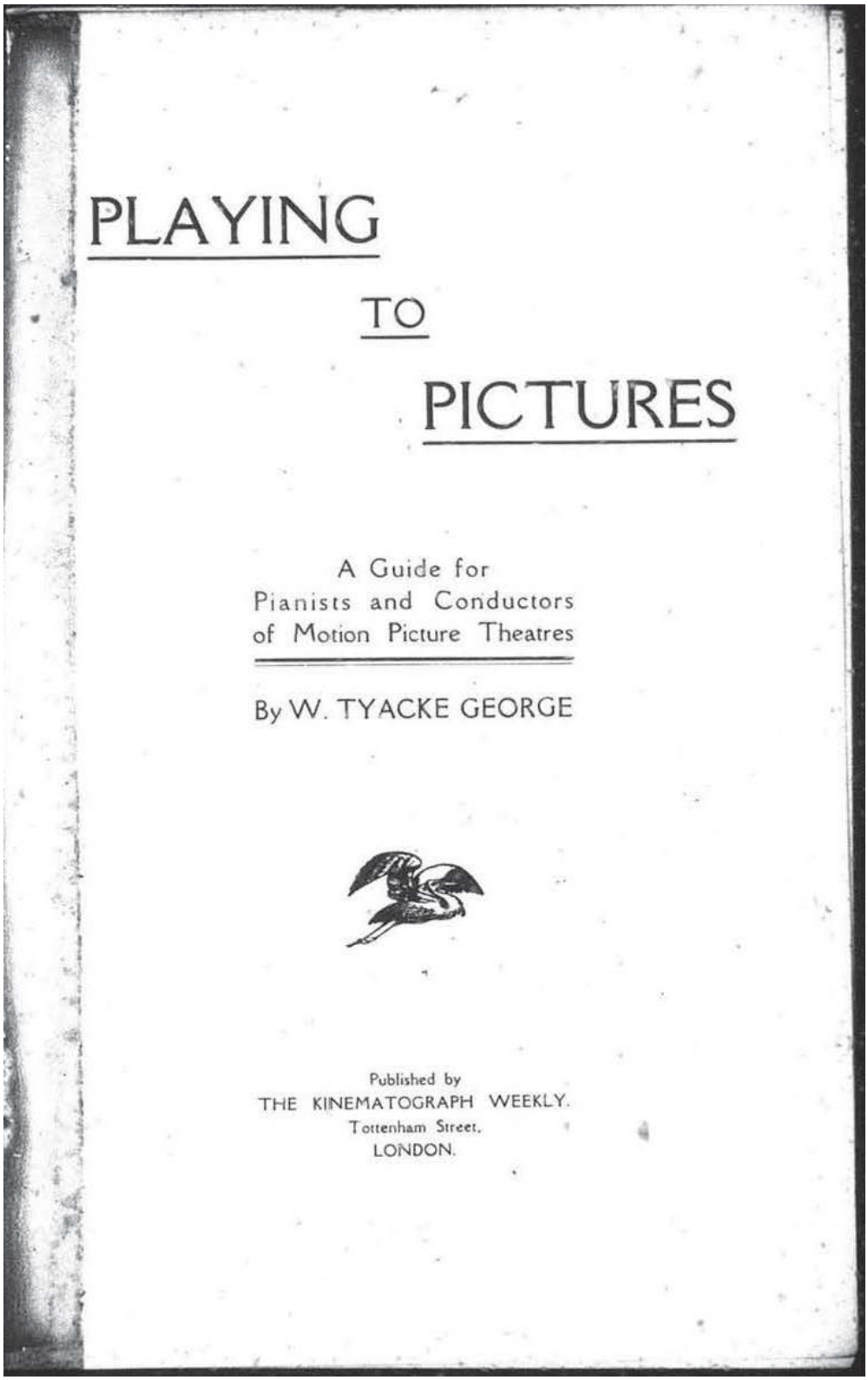


Figura 9 – Manual *Playing to pictures* (GEORGE, 1914).

Para os *scenics*, tal como para o filme de viagem, George (1914, p. 22; 25) sugere que se toque músicas que representem a vida e os sentimentos das pessoas que habitam o lugar/país cujas imagens exibem. Músicas indígenas, danças, canções populares e outras músicas nacionais devem estar nas escolhas do acompanhador. É interessante notar que George, com essa perspectiva, considera a música como elemento que pode trazer intencionalmente informações/sensações que não estão explicitamente presentes nas imagens, considerando que imagem e som podem conformar um sentido. Para a época, como veremos adiante nas considerações sobre outros manuais, o acompanhamento da não ficção não foi majoritariamente pensado por essa via. Ele deveria geralmente operar em duas principais direções: gerar um ambiente que facilitasse (ou que não comprometesse) a absorção do conteúdo das imagens; ou ratificar, representar ou fortalecer o conteúdo das imagens. George Tootell (1927, p. 109), no manual *How to play the cinema organ*, por exemplo, como contraponto e dentro daquilo que pode ser entendido como mais comum, para o mesmo tipo de filme (*scenics*), vai sugerir para uma cena que exiba o mar, uma música que faça referência ao mar, independentemente de que mar seja esse (por exemplo: "The message of the sea" para cenas de "mar e litoral").

Em relação ao filme científico, a sugestão de George (1914, p. 24) é de que ele deva ser "sincronizado" com músicas "bem tranquilas", para que elas não "distraiam a ávida atenção do espectador", dado que "todos estão olhando atentamente para um incrível desdobramento científico". Em linha semelhante, para o filme que chama de educativo, a sugestão é que se toque músicas "leves" e "delicadas" (GEORGE, 1914, p. 18).

Em relação aos filmes que exibem esportes, é sugerido que se encaixe a música à cena. Por exemplo, tal como Zamecnik (1913, p. 20), para corridas é sugerido o acompanhamento com um *galop* (GEORGE, 1914, p. 24).

Para o noticiário (*topical*), George (1914, p. 25) diz que o ritmo da música tocada deve encaixar com o ritmo daquilo que é exibido nas imagens. Também ressalta que em cenas patrióticas devem ser tocadas músicas patrióticas conhecidas. Nesse mesmo trecho do manual, George deixa transparecer que o papel do acompanhador é entreter, revelando, de certa forma, que mesmo se tratando de não ficção, as exibições estavam também estreitamente ligadas à dimensão do entretenimento: "[...] isso contribui com o entretenimento, e você está aqui para entreter" (GEORGE, 1914, p. 25).

Para o filme zoológico, George (1914, p. 26) sugere que se toque músicas leves e delicadas, "que nos leve de volta à nossa infância, quando um dia no zoológico era um dia especial para nós". Essa ideia de gerar um "clima" e "atmosfera" para a audiência fruir o

conteúdo das imagens propriamente será retomada nos manuais dos anos 1920, especialmente por Ernst Luz (1925), como veremos adiante.

George também traz para pauta uma situação que ele chama de "cena dupla" (*doble scene*). Trata-se da cena que traz, no mesmo plano, mais de uma ação ou tema simultaneamente. Situações em que, por exemplo, "você [acompanhador]", escreve George, "tiver uma cena militar em primeiro plano e uma outra ao fundo, ou *vice versa*, você deverá julgar qual é a mais importante – o assunto central, tal como ocorreu – e tocar para ela" (GEORGE, 1914, p. 13; 21). Uma má escolha poderia desfocar a atenção e trazer confusão ao espectador.

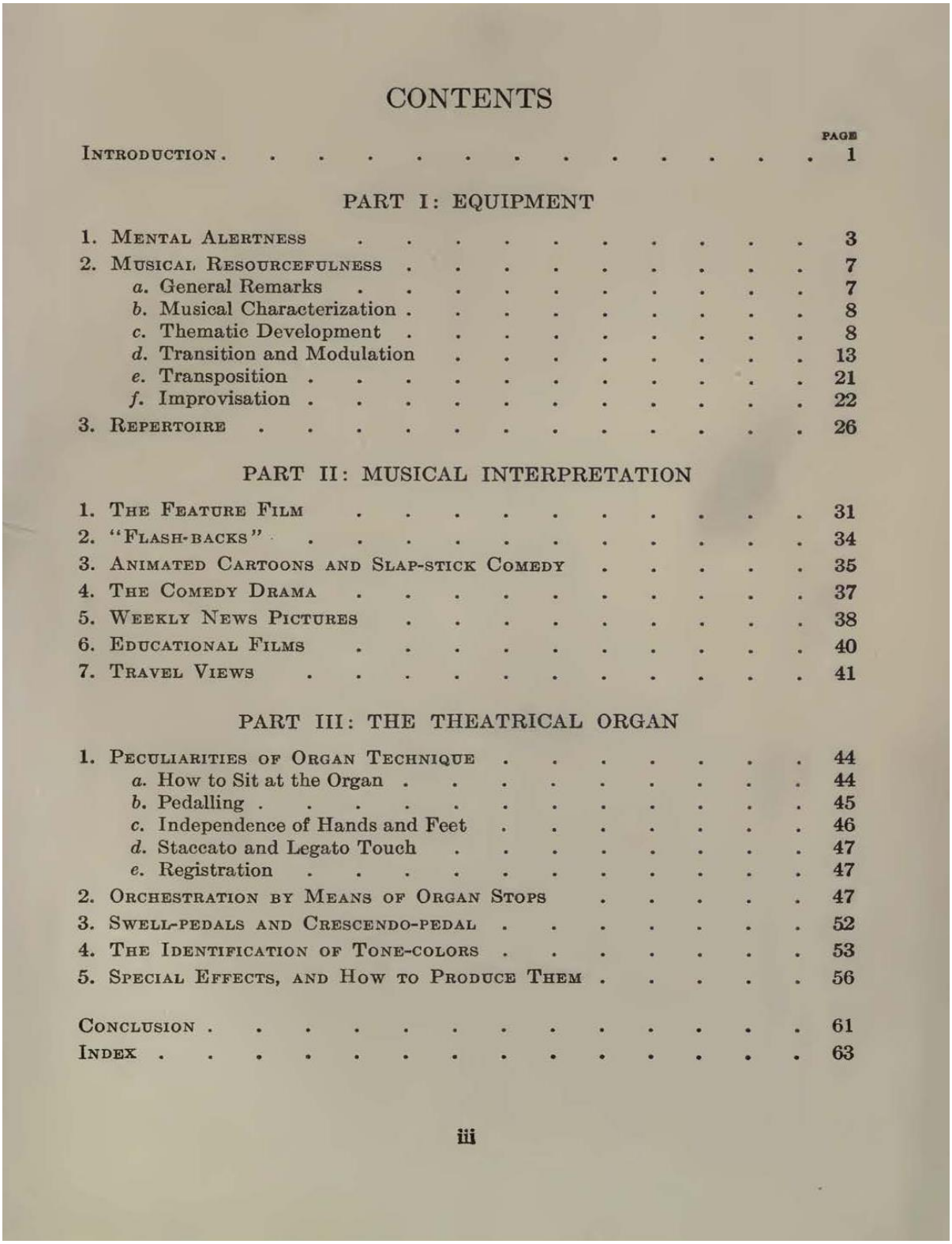
No manual de acompanhamento *Musical accompaniment of moving pictures* (1920), os autores, Edith Lang e George West, dedicam três capítulos ao filme não ficcional na seção "Musical Interpretation" (figura 10): "Weekly news pictures", "Educational films" e "Travel views". Embora os autores subdividam os filmes não ficcionais em três categorias, os conselhos de acompanhamento seguem as mesmas diretrizes, com pequenas nuances. De forma geral, as imagens são dadas como hegemônicas e o conselho é que o acompanhador reflita auditivamente o clima (*mood*) da cena no "ouvido da mente" e que não desoriente o espectador com músicas que não são pertinentes com o conteúdo das imagens, arruinando os "efeitos da arte do fotógrafo" (LANG; WEST, 1920, p. 1-2; 38-43).

Em relação aos "cinejornais" (*Weekly news pictures*), os autores dizem que é o tipo de filme no qual os acompanhadores musicais têm a maior oportunidade para tocar sucessos populares e números "mais leves" (evitando o possível conflito com o conteúdo das imagens). E esse é um aspecto importante, já que, segundo os autores, "A audiência que enche os teatros de exibição gosta de escutar o sucesso popular do momento, seja ele uma canção ou um número instrumental, bem tocado e eficazmente representado" (LANG; WEST, 1920, p. 38). O que nos leva a confirmar a amplamente aceita tese de que a exibição do filme (fosse ele ficcional ou não ficcional), em sua época muda, já envolvia aspectos musicais extra fílmicos naquilo que concerne à fruição espectatorial. Eugene Ahern (1913, p. 32), no manual *What and how to play for pictures* (figura 11), faz semelhante observação (inclusive deixando evidente que as músicas deveriam se encaixar às imagens, não conflitando com seu conteúdo). A diferença é que para Ahern a demanda de se tocar os sucessos populares vinha dos exibidores e não do fato de a audiência "gostar de escutar o sucesso popular do momento" nas salas de exibição.

Lang e West (1920, p. 38-40), embora afirmem que o tema musical nos filmes não ficcionais não precise mudar de cena para cena (o que confere uma liberdade maior ao acompanhador), deixam claro que existem certos eventos que devem receber tratamento musical especial:

> Marchas cívicas e militares requerem música marcial. Casamentos devem ser enfatizados por um trecho de música de casamento de Mendelssohn ou de De Koven. Uma procissão funeral deve ser acompanhada por uma marcha funeral de Chopin ou Beethoven. Cerimônias de igreja sugerem que seja tocada música coral ou alguma música sacra bem conhecida. Eventos patrióticos ou imagens de políticos e membros de família real devem ser acompanhados por música patriótica ou por hino nacional [...]. Se uma imagem mostra um funeral militar ou os túmulos dos soldados, o sinal do "toque" deve ser tocado num registro apropriado, primeiro desacompanhado, para imitar a corneta, e se as imagens oferecerem oportunidade, o acompanhador pode improvisar sobre o toque da corneta, como motivo. Frequentemente imagens de aviões e outras aeronaves se fazem presentes na tela. Essas imagens devem ser acompanhadas por música leve a "ascendente" (como "Through Space" de Paul Wachs e "Butterfly Chase" de Hugo Argus). Se o avião fizer uma descida rápida e espetacular, o acompanhador deve levemente deslizar seu dedão para os registros mais graves. Corridas de cavalo ou de carros pedem música rápida. Em qualquer evento, o acompanhador deve se aproximar da velocidade da imagem e comunicar à audiência a emoção e tensão que as testemunhas originais da cena devem ter sentido. Jogos de futebol chamam canções universitárias. [...] O caso é diferente para corridas de barcos ou regatas. Elas não devem ser acompanhadas apenas por música que sugerem velocidade, mas também por música que sugira o gracioso movimento dos barcos a vela ou das ondas do mar. Valsas são bastante apropriadas para iatismo. Incêndios demandam música dramática, intercalada com *glissandos*, do grave ao agudo, para ilustrar o movimento das chamas. […]. Em cenas que mostram fábricas onde o martelar e o clangor das máquinas dominam, peças como "Anvil Chorus" geralmente adicionam prazer à audiência. Cenas que mostram atividades agrícolas devem convenientemente ser acompanhadas por canções e danças rurais cuja audiência esteja familiarizada. Eventos em territórios estrangeiros, se esses territórios são no oriente, significado adicional será levado à audiência caso tais cenas sejam acompanhadas com músicas que sugiram melodias orientais (como "Orientale" de J. R. Manzanares, "Orientale" de C. Cui, "Koko-San" de I. Kamoto; também "From Russia" de G. Borch, "Nochecita" de I. Albeniz, "Spanish Serenade" de Strelezki, "Italian Serenade" de S. Maykapar, etc., etc.). [... As exibições de moda] chamam música agradável e música de salão fluente, ou valsas (por exemplo, "Iris" de R. Friml, "Fleur-de-lis" de J. Martel, "In the Starlight" de C. Huerter, "Ecstasy" de S. Baynes, etc.).

No caso dos filmes educativos (*educational films*), os autores sugerem, de forma semelhante a George (1914) – quando este comenta sobre os filmes científicos – que a música não deve distrair a atenção dos espectadores e que ela deve criar um ambiente calmo e receptivo para a audiência, embora em certas situações uma ênfase musical possa contribuir com o processo de aprendizagem (LANG; WEST, 1920, p. 40-41). De certa forma, os autores indicam mais o que não se pode fazer do que o que deve ser feito: "O acompanhador deve evitar volumes altos e músicas pomposas [...]. O registro do órgão para tais peças deve ser suave; não pode variar muito, deve-se aderir a um e mantê-lo por um bom tempo. [...] Demonstrações científicas raramente pedem efeitos especiais" (LANG; WEST, 1920, p. 41).



CONTENTS

PAGE

INTRODUCTION 1

PART I: EQUIPMENT

1. MENTAL ALERTNESS 3
2. MUSICAL RESOURCEFULNESS 7
   a. General Remarks 7
   b. Musical Characterization 8
   c. Thematic Development 8
   d. Transition and Modulation 13
   e. Transposition 21
   f. Improvisation 22
3. REPERTOIRE 26

PART II: MUSICAL INTERPRETATION

1. THE FEATURE FILM 31
2. "FLASH-BACKS" 34
3. ANIMATED CARTOONS AND SLAP-STICK COMEDY 35
4. THE COMEDY DRAMA 37
5. WEEKLY NEWS PICTURES 38
6. EDUCATIONAL FILMS 40
7. TRAVEL VIEWS 41

PART III: THE THEATRICAL ORGAN

1. PECULIARITIES OF ORGAN TECHNIQUE 44
   a. How to Sit at the Organ 44
   b. Pedalling 45
   c. Independence of Hands and Feet 46
   d. Staccato and Legato Touch 47
   e. Registration 47
2. ORCHESTRATION BY MEANS OF ORGAN STOPS 47
3. SWELL-PEDALS AND CRESCENDO-PEDAL 52
4. THE IDENTIFICATION OF TONE-COLORS 53
5. SPECIAL EFFECTS, AND HOW TO PRODUCE THEM 56

CONCLUSION 61
INDEX 63

iii

Figura 10 – Sumário do manual *Music accompaniment of moving pictures* (LANG; WEST, 1920).

Cabe aqui uma curta digressão sobre a conotação que "efeitos especiais" (aos quais Lang e West mencionam no trecho supracitado) carregava no período mudo. Podemos bem entende-la nesse contexto a partir da seguinte consideração de Ernö Rapée (1925, p. 15):

> Os efeitos na seção de percussão [do órgão] e atrás do palco podem ser bastante eficazes se usados criteriosamente. Eu apenas aconselho o uso de efeitos se eles forem cômicos ou se eles forem realísticos. Um disparo realizado por um vilão – a menos que um tiro de verdade possa ser disparado atrás do palco e possa estar absolutamente sincronizado – será muito melhor conduzido parando sua orquestra abruptamente e mantendo o silêncio por uns poucos segundos que tentar fazê-lo com a caixa da bateria. Em um dos principais teatros de Nova York, eu vi um filme em que o vilão pulava pela janela e imediatamente depois a heroína dava um tapa na sua cara. The *effect-man* atrás do palco deveria derrubar pedaços de vidro no momento apropriado para imitar o quebrar da janela. Aconteceu que o *effect-man* estava desatento e derrubou os vidros quando a heroína deu o tapa no vilão. Assim o que poderia ter sido um efeito descritivo tolerável se tornou o motivo de risos de parte da audiência. Efeitos que funcionam satisfatoriamente são efeitos de tempestades, obtidos por pedaços grandes e quadrados de pele de bateria e por *wind machines* atrás do palco.

Continuando como Lang e West, a respeito do que tocar em certas situações, as seguintes considerações são feitas:

> Ao se mostrar o crescimento e desenvolvimento de plantas ou insetos, um *crescendo* que segue o progresso das imagens não cairia mal. Certas cenas da vida animal sugerem ao músico efeitos particulares que devem acompanhar a história contada na tela (LANG; WEST, 1920, p. 41).

A respeito dos *travelogues* (*travel views*), os autores fazem uma detalhada lista de sugestões ligadas ao que se vê nas imagens. Eles consideram que é importante o acompanhador ter uma boa quantidade de peças especialmente separadas para as situações desses filmes. Eles sugerem, além de modos de tocar e músicos que podem servir de referência, uma maneira de organizar as peças a serem utilizadas:

> 1, natureza em geral, 2, países, com a possível adição de 3, profissões e situações. Sob a categoria "natureza em geral", poderia vir 1, paisagens, e 2, cenas com água. As "paisagens" podem aparecer segundo três aspectos gerais, a saber: 1, ensolarado, 2, nublado, 3, tempestade. [...] As "cenas com água" [...] podem se diferenciar em córregos, lagos, rios e oceanos (LANG; WEST, 1920, p. 41).

George Beynon (1921), no manual *Musical presentation of motion pictures*, faz considerações sobre o acompanhamento musical para a não ficção ao longo de toda sua obra, dedicando, contudo, um capítulo especificamente aos cinejornais, que ele chama de "Pictorial"[7]: "XI – Proper Presentation of Pictures – Fitting the Pictorial" (figura 12). A perspectiva de Beynon é semelhante à de Zamecnik e Lang e West. O "segredo" é encaixar corretamente a música nas imagens. E isso significa trabalhar num plano em que o universo simbólico, ou ao menos rítmico, do acompanhamento condiz com o conteúdo e fluxo das

[7] Ao longo do manual, Beynon usa também outras expressões para se referir aos filmes não ficcionais: "news", "topical review", "animated magazine" e "pictorial reviews".

imagens. Beynon (1921, p. 95) critica a forma pela qual o acompanhamento musical dos cinejornais vinha sendo executado. Para ele o método de tocar marchas e valsas forçando seu encaixe conforme o filme passa é obsoleto. Beynon diz que não existem normas estabelecidas para encaixar músicas em cinejornais e que, pelo fato de os cinejornais não virem acompanhados por *cue sheets*, é compulsório que o cinejornal seja visto de antemão para que assim seu acompanhamento seja preparado adequadamente (BEYNON, 1921, p. 96), o que Beynon considera uma "ciência exata": "Acompanhar os cinejornais não é mais uma questão de amontoar às pressas seleções musicais indiscriminadas, mas sim algo que se tornou uma ciência exata" (BEYNON, 1921, p. 100).

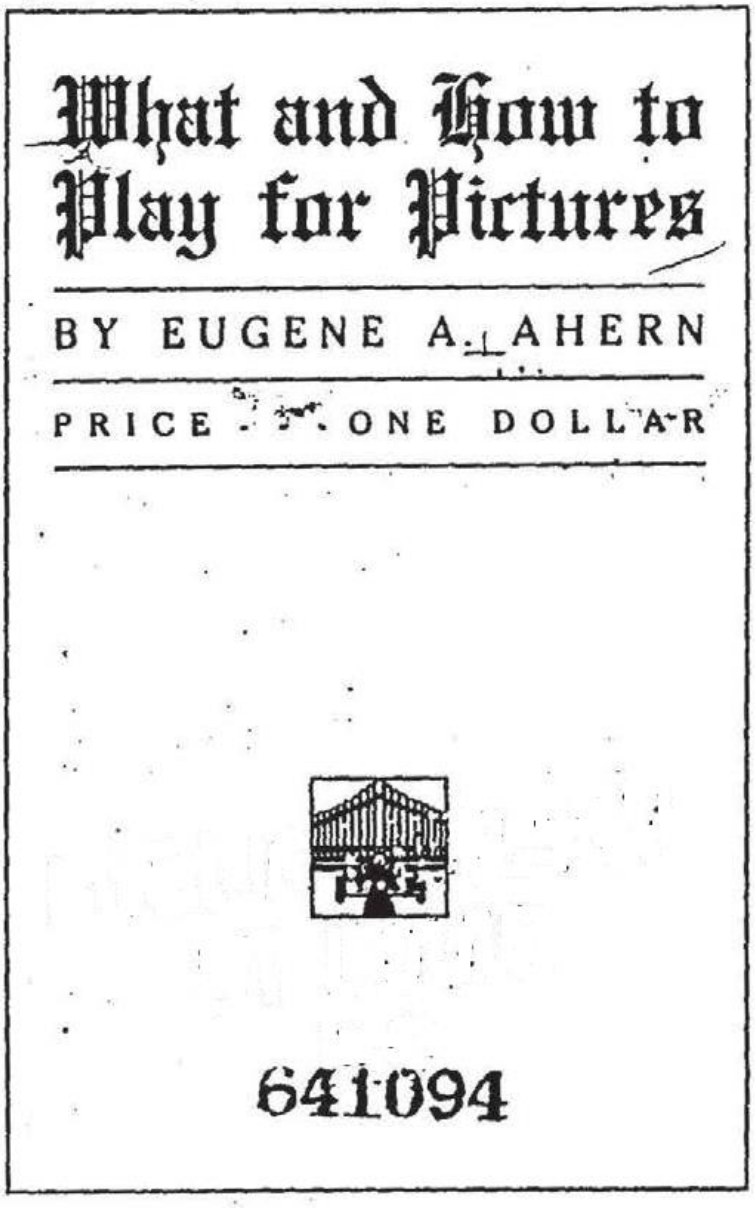


Figura 11 – Manual *What and how to play for pictures* (AHERN, 1913).

CONTENTS

Chapter		Page
	DEDICATION	iii
	FOREWORD	v
I	INTRODUCTION	1
II	THE EVOLUTION OF PICTURE MUSIC	3
III	THE MUSICAL LIBRARY—Its Contents	15
IV	THE MUSICAL LIBRARY—Its Classification	36
V	MUSICAL SERVICE—Scores—Settings—Cue-Sheets—Synopsis	47
VI	PROPER PRESENTATION OF PICTURES—The Theme and How to Use It	61
VII	PROPER PRESENTATION OF PICTURES—Songs as Themes	67
VIII	PROPER PRESENTATION OF PICTURES—The Choice of Incidental Music	73
IX	PROPER PRESENTATION OF PICTURES—Fitting the Feature	81
X	PROPER PRESENTATION OF PICTURES—Fitting the Scenic	89
XI	PROPER PRESENTATION OF PICTURES—Fitting the Pictorial	95
XII	SYNCHRONY	101
XIII	PLAYING THE PICTURE—Musical Directors	105
XIV	PLAYING THE PICTURE—Orchestral Balance	121
XV	PLAYING THE PICTURE—Light—Color—Atmosphere	126
XVI	PLAYING THE PICTURE—Silence—Its Uses and Abuses	137
	EPILOGUE—Futurity	144

Figura 12 – Sumário do manual *Musical presentation of motion pictures* (BEYNON, 1921).

No *Motion Picture Synchrony*, Ernst Luz (1925, p. 15) faz crítica semelhante à de Beynon no item "The Weekly, News or Current Events" no primeiro capítulo (figura 13): "O obstáculo encontrado para tocar o cinejornal como se deveria é a falta de oportunidade de ver o filme antecipadamente e construir um enredo musical apropriado". Para além disso, Luz (1925, p. 15) sugere que o acompanhamento musical dos cinejornais deva combinar "mimetismo e atmosfera, com uma infrequente inserção de um número para a ilustração de um clima". É interessante notar que Luz faz um raro esforço de buscar definições do que é mimetismo, sincronia, atmosfera e clima para um acompanhamento musical.

Mimetismo seria "uma imitação absurda ou ridícula, ou uma similitude externa aparente". Para o acompanhamento musical a mimese seria uma imitação musical do que se vê nas imagens (LUZ, 1925, p. 9).

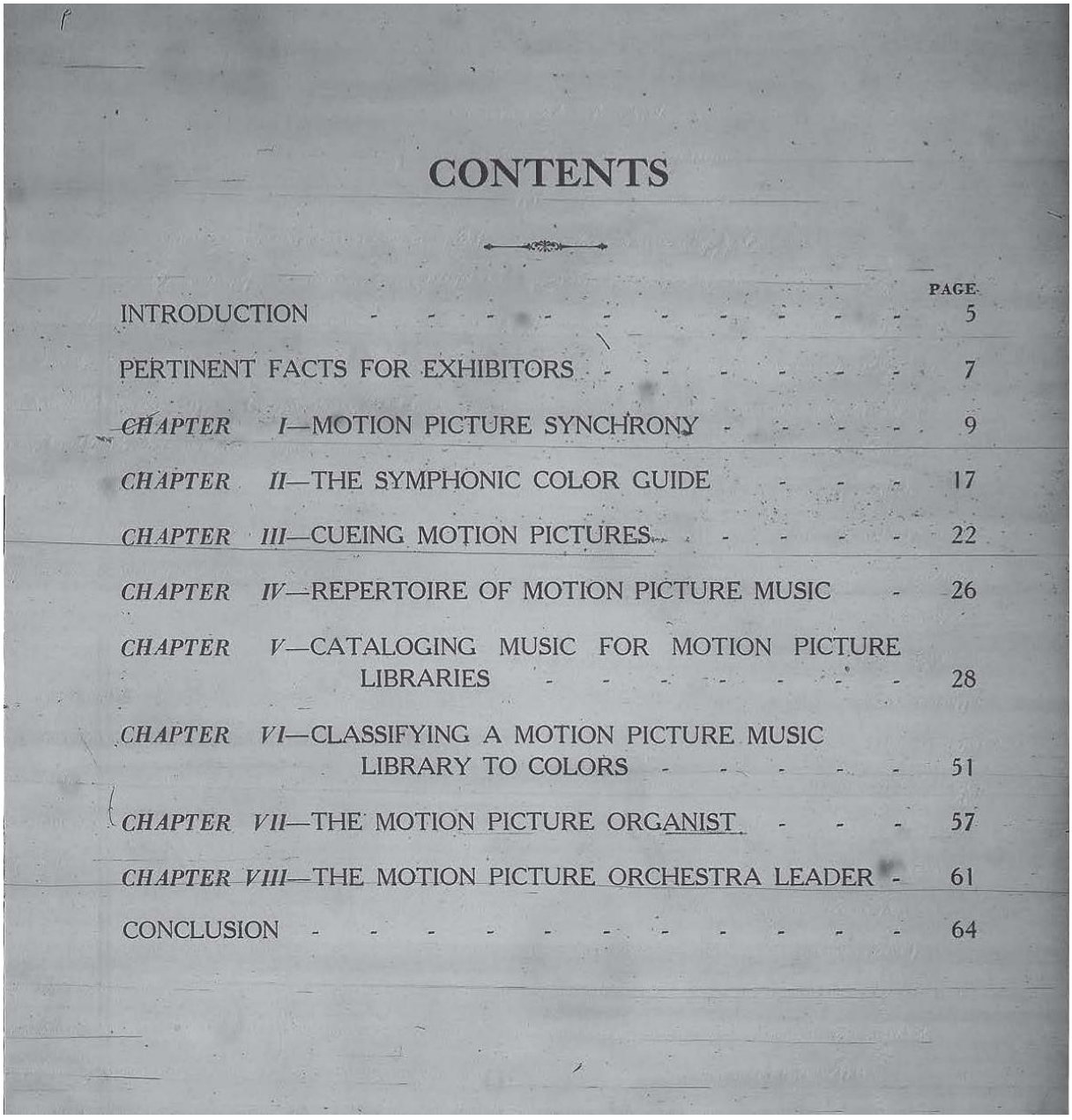
Atmosfera e clima (*mood*) seriam duas das categorias da sincronia. Segundo sua definição, sincronia seria "a coocorrência de dois ou mais eventos no mesmo momento, que intensifica ou estimula os sentidos humanos pela recepção concomitante pelos olhos e ouvidos". Atmosfera, segundo Luz (1925, p. 12), "é aquela influência, seja mental ou moral, exercida sobre a pessoa pelo ambiente", enquanto clima seria

> um certo modo ou condição de mente que está sob uma influência dominante. [...] é melhor confinar o termo 'clima' a uma condição de mente que é pensativa, melancólica, triste, jovial ou hilária, evitando o dramático ou algo de muita agitação. [... Clima], portanto, deve ser levemente mais sério em intenção que aquilo que é atmosférico (LUZ, 1925, p. 13).

Luz (1925, p. 9) afirma, nesse mesmo capítulo do manual, que uma proporção razoável, embora arbitrária, para o acompanhamento das imagens em movimento seria de 90% sincronia e 10% mimetismo. Contudo, quando ele fala do filme não ficcional, o mimetismo se torna dominante em sua sugestão, juntamente com a categoria "atmosfera" da sincronia, colocando a categoria "clima" como infrequente. De certa forma, existe uma consonância dessa perspectiva com a sugestão de Lang e West (1920, p. 40-41) de que o acompanhamento do filme educativo deve criar um ambiente calmo e receptivo, evitando distrair a atenção do espectador, embora uma eventual ênfase musical possa contribuir com a intenção fílmica.

Na *Encyclopedia of music for pictures*, conhecida antologia/manual de acompanhamento musical, o autor, Ernö Rapée (1925), dedica o quarto capítulo ("The editing of the news reels") a algumas considerações sobre o acompanhamento musical dos cinejornais (figura 14). Ele aponta que o acompanhamento musical pode ter um papel importante, podendo tornar o cinejornal a principal atração da programação. Ele também diz que por ser a parte mais

realista dos programas, é aconselhável usar todos efeitos possíveis da seção de percussão (RAPÉE, 1925, p. 10).



CONTENTS

	PAGE
INTRODUCTION	5
PERTINENT FACTS FOR EXHIBITORS	7
CHAPTER I—MOTION PICTURE SYNCHRONY	9
CHAPTER II—THE SYMPHONIC COLOR GUIDE	17
CHAPTER III—CUEING MOTION PICTURES	22
CHAPTER IV—REPERTOIRE OF MOTION PICTURE MUSIC	26
CHAPTER V—CATALOGING MUSIC FOR MOTION PICTURE LIBRARIES	28
CHAPTER VI—CLASSIFYING A MOTION PICTURE MUSIC LIBRARY TO COLORS	51
CHAPTER VII—THE MOTION PICTURE ORGANIST	57
CHAPTER VIII—THE MOTION PICTURE ORCHESTRA LEADER	61
CONCLUSION	64

Figura 13 – Sumário do manual *Motion picture Synchrony* (LUZ, 1925).

Para além disso, ele faz algumas breves sugestões, numa linha semelhante à dos autores supracitados (a de encaixar peças musicais que carregam relações diretas ou explícitas com o conteúdo das imagens):

> Uma marcha em 6/8 se mostra mais útil para cenas de marchas propriamente ditas. Para cenas de figuras militares ou políticas, as marchas animadas em 2/4 serão um melhor acompanhamento. [...] O acompanhamento musical para alguns dos nossos grandes presidentes parece ser fonte de uma contínua

> controvérsia [...]. As seguintes seleções, eu acho, serão, na maior parte dos casos, um acompanhamento apropriado: para George Washington – "My country 'tis of thee", para Abraham Lincoln – The battle hymn of the Republic. Para cenas da marinha – "Marine Hymn" ou "Semper fidelis" de Souza. [...] (RAPÉE, 1925, p. 10-11).

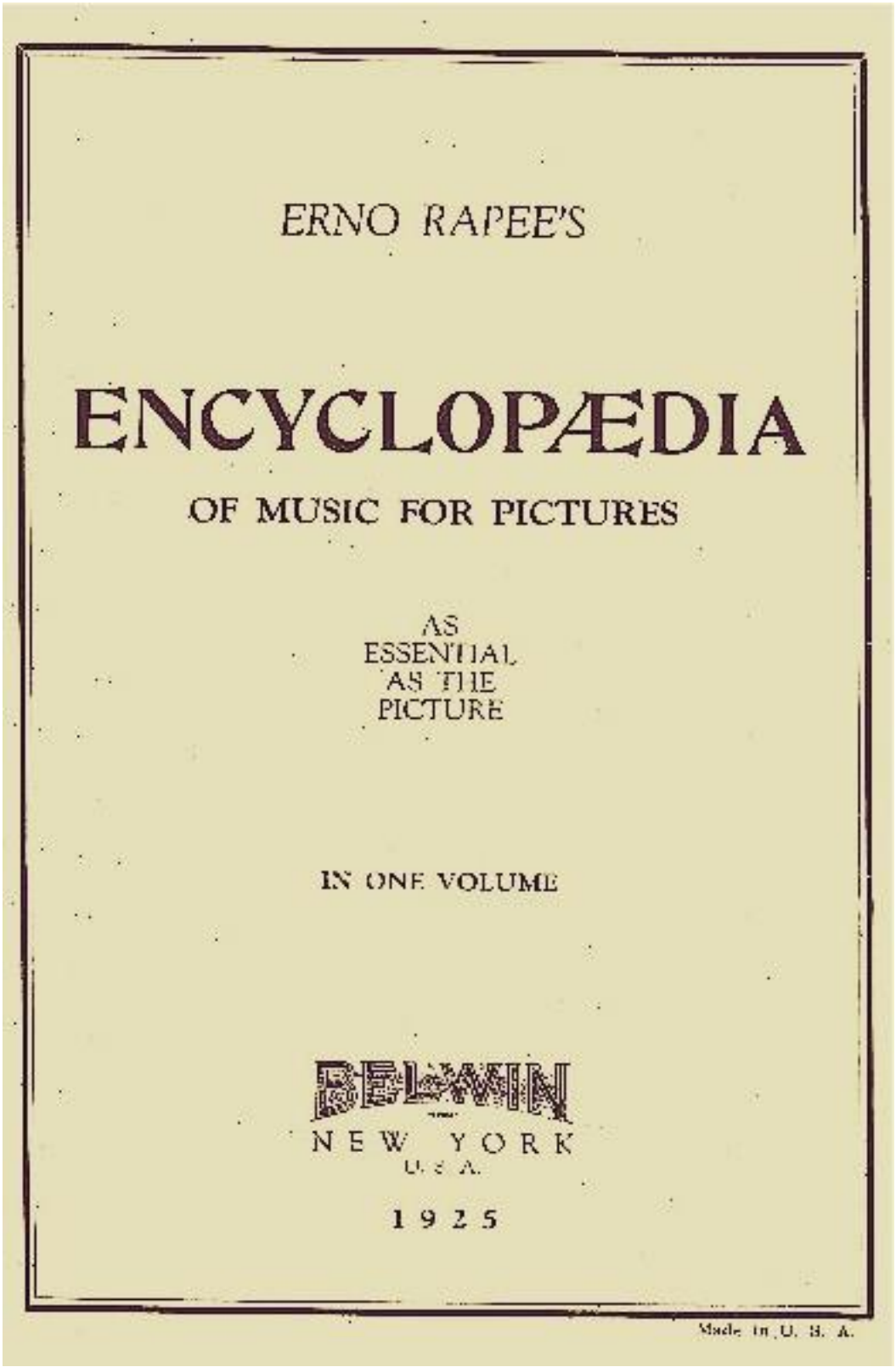
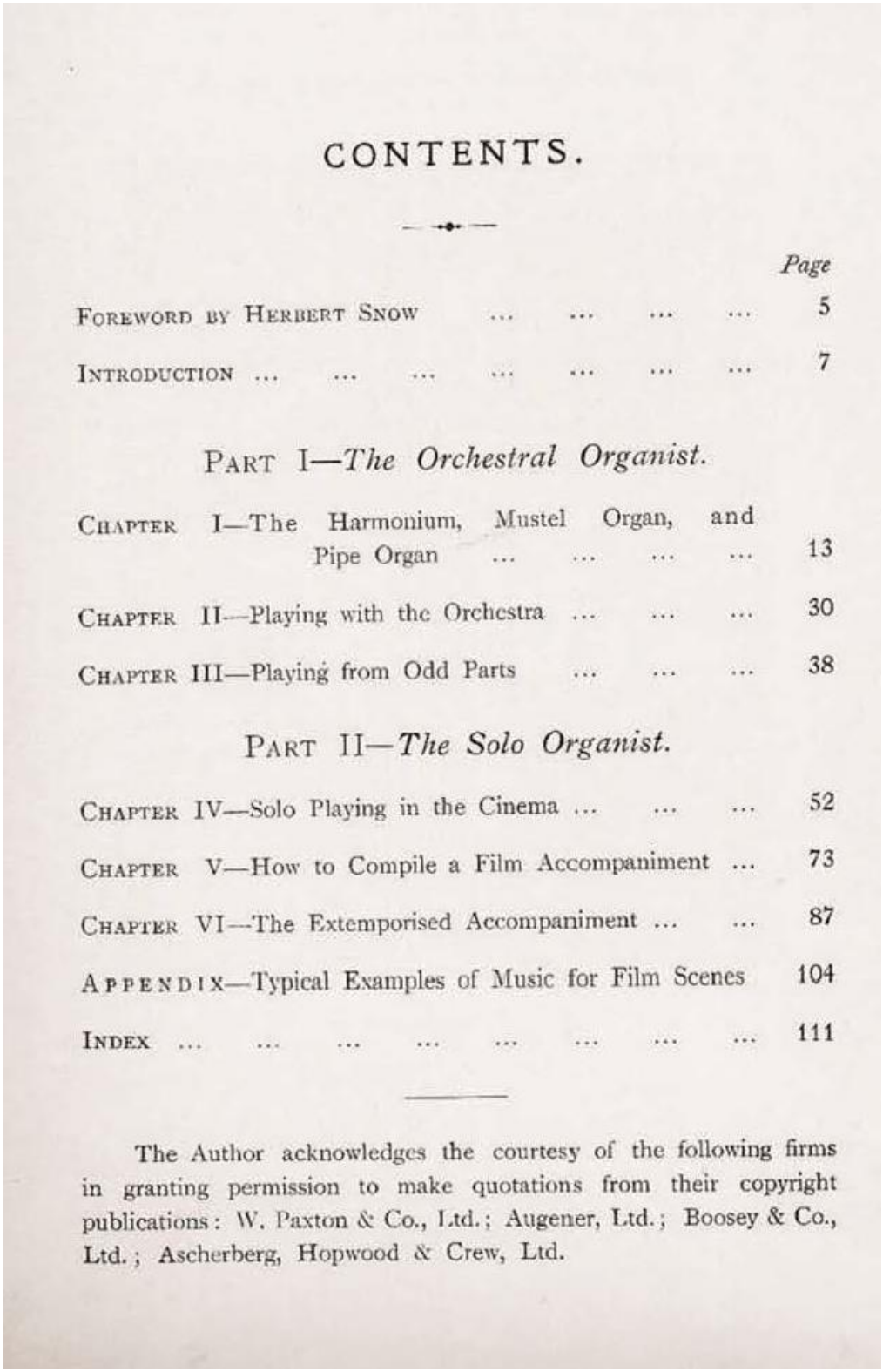


Figura 14 – Capa da *Encyclopedia of music for pictures* (RAPÉE, 1925).

George Tootell (1927), no manual *How to play the cinema organ*, faz uma breve consideração sobre os filmes não ficcionais (que ele chama genericamente de “Interest films”) no capítulo “V – How to compile a film accompaniment” (figura 15).



CONTENTS.

Page

FOREWORD BY HERBERT SNOW 5

INTRODUCTION 7

PART I—*The Orchestral Organist.*

CHAPTER I—The Harmonium, Mustel Organ, and Pipe Organ 13

CHAPTER II—Playing with the Orchestra 30

CHAPTER III—Playing from Odd Parts 38

PART II—*The Solo Organist.*

CHAPTER IV—Solo Playing in the Cinema 52

CHAPTER V—How to Compile a Film Accompaniment ... 73

CHAPTER VI—The Extemporised Accompaniment 87

APPENDIX—Typical Examples of Music for Film Scenes 104

INDEX 111

The Author acknowledges the courtesy of the following firms in granting permission to make quotations from their copyright publications: W. Paxton & Co., Ltd.; Augener, Ltd.; Boosey & Co., Ltd.; Ascherberg, Hopwood & Crew, Ltd.

Figura 15 – Sumário do manual *How to play the cinema organ* (TOOTELL, 1927).

Tootell (1927, p. 84) faz uma crítica semelhante à de Beynon (1921, p. 95) ao dizer que é uma prática comum tocar marchas indiscriminadamente junto com as imagens, enquanto seria "infinitamente preferível" prover o filme com acompanhamentos específicos para cada trecho. Ele não discorre mais que isso sobre o acompanhamento para o filme não ficcional especificamente, contudo, é fornecido no apêndice ("Typical examples of music for film scenes") sugestões musicais para cenas panorâmicas de natureza (*scenics*) que podem ser usadas mais diretamente no filme não ficcional (embora essas cenas estejam presentes também nos filmes ficcionais, havia uma parte das programações que exibia os *scenic films*, que são filmes não ficcionais dedicados a paisagens naturais) (figura 16).

Como mencionado anteriormente, as peças sugeridas por Tootell fazem referência direta às paisagens exibidas, diferentemente das peças sugeridas por W. Tyacke George (1914), que deveriam ter ligação com o povo que habita a região exibida. Cabe ressaltar que Tootell, em nenhum dos exemplos, especifica ou descrimina o uso para ficção ou não ficção. Ele está mais preocupado com cada cena (como unidade fílmica) e na transição entre uma cena e outra, independentemente de que tipo de filme seja.



SCENIC.

Mountain, Rugged, Grandeur	"Crag and Sea" (from Suite "Manx Scenes")	Tootell	Paxton.
Sea, & Sea Coast	"Storm-breakers" (from Suite "Vox Maris")	Elliott	Paxton.
	Overture "Fingal's Cave"	Mendelssohn	Paxton.
	"Message of the Sea"	Clay	Paxton.
	"Vox Maris"	Elliott	Paxton.
	Overture "To the Fleet"	Jenkins	Paxton.
River, Stream, Rapids	"The Singing Stream"	Carr	Paxton.
	"Omar Khayyam" Suite (No. 4)	Cadman	Boosey.
	"Rustle of Spring"	Sinding	Peters.
	"Idillio al Fonte"	Billi	Ricordi.
	"Old Father Thames" Suite	Winlaw	Paxton.
Country, Pastoral	"The Shrine in the Wood"	Carr	Paxton.
	"The Enchanted Valley"	Bucalossi	Hawkes.
	"In a Faery Garden" Suite	Winlaw	Paxton.

Figura 16 – Trecho do apêndice do manual *How to play the cinema organ* (TOOTELL, 1927).

Ao mesmo tempo em que esses manuais e antologias demonstram que havia preocupações e tratamentos especiais para o acompanhamento sonoro do filme não ficcional, deixam também claro, ao menos para grande parcela da produção não ficcional, que a sonorização fílmica se estabelecia num processo completamente separado do da realização visual. Mesmo buscando encaixar os acompanhamentos às imagens, os manuais e antologias estiveram à margem das especificidades de cada filme. O filme não ficcional (assim como o ficcional) estava longe de ser realizado como uma obra sonoro-visual fechada e una, na qual existiria um e apenas um acompanhamento sonoro específico para cada filme. E não era uno nem do ponto de vista da realização e nem da exibição. A fruição espectatorial variava imensamente: o filme poderia ser acompanhado de diversas maneiras, de acordo com cada teatro de exibição e sessão, ou poderia até mesmo não receber nenhum acompanhamento. Portanto, o sonoro não fazia parte da dimensão "autoral" do filme.

Contudo, como apontado anteriormente, duas principais tendências epistemológicas relacionadas ao acompanhamento de "imagens reais" podem ser delineadas a partir de tais documentos: (1) ocupar o espaço espectatorial, gerando um ambiente sonoro que fosse agradável ou que não comprometesse a fruição das imagens e de seu conteúdo; (2) encaixar-se ritmicamente, simbolicamente ou metaforicamente ao que era visto, ratificando, representando ou reforçando o conteúdo visual.

Existia, pode-se dizer, um certo "medo" de interferir ou manipular a "realidade" exibida através ou pela imagem com "efeitos sonoros" inapropriados e inexatos ou com músicas que desvirtuassem o espectador ou o conteúdo fílmico. Era, pode-se dizer, uma epistemologia de acompanhamento que prezava pela representação transparente do real, tendo como valor ontológico o visto, não podendo o sonoro ludibriar o espectador afastando-o daquilo que seria a sensação própria de "estar lá", ao alcance real de sua visão – tal como Lang e West (1920, p. 39) apontam ao escrever que o acompanhador deveria "comunicar à audiência a emoção e tensão que as testemunhas originais da cena devem ter sentido". Essa perspectiva se reafirmou quando os cinejornais se tornaram sonoros (incorporando, então, a dimensão sonora a essa noção de "estar-lá, até então protagonizada pelas imagens")[8] – retornarei a essa ideia de "estar-lá", com mais profundidade no capítulo 3, quando o cinema direto usa essa expressão explicitamente através de seus "representantes", como Richard Leacock. Como aponta James Deaville (2015, p. 46),

[8] Conferir a coleção "Fox Movietone News" no acervo *online* "Moving image research collections" da University of South Carolina: <http://mirc.sc.edu/>.

> Os primeiros cinejornais sonoros foram pensados para tirar toda vantagem possível da nova tecnologia e não apenas dos assuntos tratados em si. Como aponta o historiador fílmico Donald Crafton, "os primeiros cinejornais sonoros foram construídos para colocar em primeiro plano a impressão de *estar-lá* [*being-there-ness*]". Suas ambientações *outdoor* gravadas com microfones omnidirecionais criavam imagens que transportavam o espectador-ouvinte ao Yale Bowl ou traziam para dentro do teatro Lindbergh, para sua fala. Por exemplo, Samuel Rothapfel reportou como um cinejornal sobre o *Army-Yale football game* no dia primeiro de dezembro de 1927 fez os clientes do Roxy Theater delirarem torcendo para seu time como se estivem no estádio em New Haven, e não como se estivessem sentados na sala do teatro. Para garantir que esses benefícios auditivos não passassem desapercebidos por potenciais visitantes do teatro, [... A Fox] criou um logo no qual se lia: "Fox Movietone News. Ele fala por si [*It speaks for itself*]". E, de fato, a propaganda em torno dos cinejornais em 1927 enfatizaram a habilidade de a audiência escutar as imagens em movimento, tal como a campanha do New York Times sobre a fala de Benito Mussolini, no dia 19 de setembro de 1927, na qual se lia: "Veja e ouça [*See and hear*] 'O homem do momento', Sua Excelência Benito Mussolini, *Premier* da Itália. Ele fala para vocês e vive diante dos seus olhos, no *Movietone*!". Em junho de 1928, Marks Brothers, exibidores de Chicago, iniciaram o que eles chamaram de a campanha do "ver e ouvir [*sea and hear*]" para realizações de cinejornais [*Movietone News*] – tal como seu diretor publicitário J.J. Hess apontou, "*Movietone News* é notícia de verdade do mundo, e ... ele apresenta a cena e os sons do evento noticiado". O fator "ver e ouvir" foi extensivamente reiterado para os clientes.

Como aponta Kevin Donnelly (2015, p. 140),

> Muitos documentários procederam a partir da posição de que a música não deveria prejudicar, nem desafiar, a primazia das representações na tela. Assim, muitos realizadores evitaram a música dramática incidental como acompanhamento das imagens e dos sons diegéticos. Esses elementos [imagens e sons diegéticos] sozinhos parecem transmitir a realidade diretamente enquanto a música não diegética, particularmente no seu estilo hollywoodiano, parece ser a personificação da manipulação emocional e a "adição" estetizante da realização documentária. Entretanto, isso é uma conceitualização relativamente moderna. Documentários britânicos dos anos 1930, tal como aqueles realizados por John Grierson e Humphrey Jennings, tenderam a usar uma grande quantidade de música incidental.

Embora seja verdade aquilo que Donnelly afirma sobre esse "medo" ser uma "conceitualização relativamente moderna" na tradição documentária, é importante ressaltar que seu nascimento pode ser rastreado desde o período mudo, quando o acompanhar de "imagens reais" estava em jogo. Esse "medo", que deve ser pensado através de uma perspectiva ética e estética em direção a um paradigma de "realidade", tem assumido diferentes facetas ao longo da história do documentário, tal como aquela que se bem nota nos anos 1960, no cinema direto e verdade.

Ou, como observa John Corner (2002, p. 358):

> Alguns indícios de como o uso da música é visto a partir da perspectiva da realização documentária podem ser notados a partir da última edição daquele que sem dúvida é o manual de produção mais amplamente usado. Trata-se do

> livro “Directing the Documentary”, de Michael Rabiger (1988). Nos itens sobre pós-produção, Rabiger comenta o seguinte: a música não deve injetar falsas emoções; a escolha da música deve dar acesso à vida interior do personagem ou do assunto; a música pode sinalizar o nível emocional no qual a audiência deve encarar aquilo que está sendo exibido (Rabiger 1988, p. 310).

Ou, ainda, como formula Holly Rogers (2015, p. 1),

> […] o que acontece quando as imagens apresentadas são promovidas como “reais”, como uma representação (mediada) do mundo para além da câmera? Qual pode ser o papel da música em tal mundo? Conforme as trilhas sonoras se tornam, crescentemente, parte importante da realização documentária, questões de autenticidade, autoria, audibilidade e recepção são empurradas para o primeiro plano.

Embora o documentário se desenvolva nos anos 1930 numa certa oposição à uma exacerbada factualidade presente nos não ficcionais (especialmente os cinejornais)[9], os primeiros paradigmas estilísticos e éticos que estabelecem a relação entre “imagem do real” e música/som na arte documentária começam a se configurar a partir das diversas práticas de sonorização do cinejornal mudo aqui apontadas. Como veremos adiante, esses paradigmas que aí se formam estarão, embora flexionados, nos escritos teóricos, nos manuais cinematográficos e nas práticas documentárias do período sonoro, desde os anos 1930 – sobretudo as supracitadas noções de “estar-lá” e de respeito à integridade do conteúdo visual, tal como a busca pela coadunação rítmico-espacial e as relações simbólicas e metafóricas entre o sonoro e visual, que formam um primeiro arcabouço estético e ético da relação sonoro-visual imputada pelo registro maquínico do mundo pela câmera (e “sujeito-da-câmera”[10]) a ser exibido, após o trabalho de pós-produção, como arte e entretenimento aos espectadores.

Tais princípios do período mudo constituem, assim, o que nós podemos referir como o nascimento de um paradigma realístico do fazer sonoro relacionado às imagens do “real”, o qual, tendo em mente o nascimento do documentário sonoro, deve ser pensado como um legado epistemológico contingente. Bill Nichols (2016, p. 32) escreve que “a emergência de uma prática documentária nos anos 1920 e 1930 uniu vários elementos do realismo fotográfico, da narrativa, do modernismo e da retórica [...]”. Embora Nichols esteja notoriamente falando sobre

[9] Uma leitura dos escritos de precursores da tradição documentária, como Robert Flaherty, John Grierson, Dziga Vertov e Joris Ivens, evidencia que o campo documentário começa a se configurar numa certa oposição aos cinejornais, encarados como excessivamente factuais. Em seus escritos, palavras como “revelação”, “subjetividade” e “interpretação” são encontradas repetidamente. Em português, alguns textos dos referidos autores podem ser encontrados na coletânea “A verdade de cada um”, organizada por Amir Labaki (2015).

[10] Para conferir a definição do conceito “sujeito-da-câmera” de Fernão Ramos, conferir “A imagem câmera”, 2012, p. 11-19.

um legado visual do período mudo nessa citação[11], é plausível assumir que esse "realismo fotográfico" pode ser pensado como um realismo *sonórico*-fotográfico.

A relação entre realismo – aquele que valoriza a transparência e a impressão do "estar-lá" – e tradição documentária foi pautada desde os tempos mais remotos de uma (pré-)teoria do documentário e pode ser melhor entendida pela sua coexistência conflituosa, embora perene. John Grierson (1976[1932], p. 35), por exemplo, em seu "First principles of documentary" reconhece o valor fundamental do "material natural" e da "tomada em locação", mas sua maior crítica está precisamente no uso que cinejornais ou filmes educativos e científicos fazem das imagens indexicais e realísticas. Elas (como vistas nos cinejornais e demais não ficcionais), Grierson (1976[1932], p. 36) argumenta, "não dramatizam [...]: elas descrevem, e mesmo expõe, mas, sem senso estético, apenas raramente revelam". Para Grierson, existe uma falta de narratividade e dramatização; existe uma falta de "arranjos, rearranjos e de contornos criativos". Cabe apontar, contudo, mesmo que combinada a outros elementos, a habilidade dos cinejornais (e inclusive de documentários de tons *griersonianos*) em gerar documentos visuais e de nos convencer de sua autenticidade através da indexicalidade perpetuou na tradição documentária como um de seus mais poderosos e perenes aspectos. Questões análogas, como é de se esperar, ocorreram também dentro do âmbito do som. Ken Cameron (1947, p. 36), também da escola britânica de documentário, representativamente, falando sobre ruídos e efeitos sonoros dos anos 1930 e 1940, aponta que "o documentário tem uma tradição de sinceridade e realismo atrás dele, e mesmo quando se adiciona ruídos subsidiários ao diálogo, o engenheiro de som gosta de observar essa tradição [...]". Cameron diz que o "realizador de documentários utiliza o som genuíno se ele é humanamente possível de ser captado. Ele o usa em preferência ao *faked sound*, mesmo se este é ligeiramente mais impactante". Cameron (1947, p. 46) também aponta que músicos do período mudo "assentaram as fundações para uma forma de música fílmica que não difere muito da música que nós temos hoje em dia [nos anos 1940]". Contudo, de forma similar ao que Grierson declara, Cameron argumenta que o uso de "material natural" (e *faked sound*, assim como música) deve ser pensado através do valor dramático e narrativo de cada documentário. Alberto Cavalcanti e Paul Rotha, como veremos em mais detalhes adiante, se posicionam da mesma maneira, embora de forma mais enfática, através de suas reinvindicações por um uso dramatizado, poético e expressivo do silêncio, dos ruídos, da música e da voz no

[11] "Retórica", nessa citação, deve ser entendida como "retórica oral, na forma de padrões de edição, intertítulos e comentário em voz *over*" (NICHOLS, 2016, p. 24). Nesse sentido, Nichols, de fato, fala sobre som (voz *over*), mas não como um legado do cinema do período mudo, mas como um elemento que aparece apenas na era sonora, com lastro, contudo, num passado mais amplo da tradição retórica, anterior à era sonora do cinema.

documentário. Grierson (1934b, p. 101-102), sobre o som mais especificamente, na mesma direção, escreve que o documentário deveria explorar o som – naquilo que ele argumenta como possibilidades verticais e horizontais de orquestração – de uma maneira mais criativa, mais representativa que reprodutiva.

Desenvolvimentos dramáticos e estruturais/ narrativos do uso do som – os quais complexificam e fornecem alternativas a tais princípios desse paradigma realístico – começam a se fazer presentes ainda nos anos 1920 na não ficção e nos filmes de vanguarda, quando um considerável número deles começaram a receber suas *cue sheets* e músicas originais específicas, como veremos nos próximos dois subcapítulos.

1.2 *Cue sheets*, partituras e indicações sonoras: entre o "não-autoral" e o "autoral"

Durantes os anos 1920 começaram a surgir *cue sheets*, partituras e indicações sonoras feitas especificamente para filmes não ficcionais. Entre eles estão alguns daqueles que hoje, num certo consenso acadêmico, são considerados como precursores da tradição documentária.

Nanook (1922), de Robert Flaherty, por exemplo, contou, ainda em seu ano de lançamento, com pelo menos três *cue sheets* elaboradas especificamente para ele, por três conhecidos compositores e compiladores do cinema mudo (Ernst Luz, James C. Bradford e William Axt[12]).

Ernst Luz compôs um "enredo musical" pela Photo Play Music Company (figura 17) considerando seis rolos de filme, com aproximadamente 11 minutos de duração cada. Cada rolo é considerado uma parte do filme.

Cada parte conta com três músicas (coluna central). Ele indica uma referência para o começo/ fim de cada parte com um trecho de alguma frase que aparece na cartela (coluna da direita). Cada música é seguida por uma descrição do estilo ou da maneira a se tocar. A descrição informa também a duração aproximada de cada música a ser tocada: cada "x" representa aproximadamente um minuto e quinze segundos (coluna da esquerda). Na segunda parte da *cue sheet* são apresentadas indicações para a execução do acompanhamento.

[12] Essa pesquisa não teve acesso à *cue sheet* de William Axt nas bases de pesquisa e nem nos arquivos e coleções visitadas. A informação de que William Axt compôs uma *cue sheet* para *Nanook* foi retirada dos seguintes livros: MCCARTY, Clifford. Film composers in America: A filmography, 1911-1970. Oxford University Press, 2000, p. 29; COOKE, Mervyn. A history of film music. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 267.

Music Plot of "Nanook of the North"

By ERNST LUZ

	Desc. of Music	*Number Suggested*	*Cue to Stop Number*
1.	S. Hy. Ensemble XXX (Esquimo)	"An Eskimo Lullaby (Witmark & Son) (Subject to Tax)	
2.	Light Desc. XXX	"The Dog Train" (Witmark & Son) (Subject to Tax)	
3.	S. Hy. Con Moto XXX	"Spring Blossoms" (G. Schirmer)	Connects 1 and 2
		PART II	"A Wandering Icefield," etc.
4.	Ens. and Waltz XXX	"Sparkling Cascade" (Carl Fischer)	
5.	Light Desc. XXX	"Song of the Brook" (Belwin)	
6.	S. Hy. Desc. XXX	"Springtime" (G. Schirmer)	Connects 2 and 3
		PART III	"Winter, Long Nights," etc.
7.	Dr. Con Moto XXX (Snow Storm and Ice)	"Rustle of Spring" (Carl Fischer)	
8.	Light Desc. XXX	"On the Mountains" (Carl Fischer)	
9.	Valse XXX	"Sunshine and Flowers" (Photo Play Mu. Co.)	Connects 3 and 4
		PART IV	
10.	S. Hy. Desc. XXX	"An Eskimo Wedding" (Witwark & Sons Subject to Tax)	"It is Cold Sport," etc.
11.	Light Desc. XXX	"Playful Polar Bears" (Witmark & Sons Subject to Tax)	
12.	Lullaby XXX	Same as No. 1	Connects 4 and 5
		PART V	"Breaking Camp," etc.
13.	Light Desc. XXX	"Mignonette-Friml" (G. Schirmer)	
14.	S. Hy. Con Moto XXX	"Two Preludes" (G. Schirmer)	
15.	Long Ens. and Waltz XXX	"Carmen Sylva" (Carl Fischer)	Connects 5 and 6
		PART VI	"Gee It's Cold"
16.	Light Con Moto XX	"Norwegian Episode" (Witmark) (Subject to Tax)	"It is Now Getting Dark," etc.
17.	Long Hurr. and Dr. Intro and Waltz XXXX	"Morning Journals" (Fischer)	
18.	Semi Light Nocturne XXX	"Nocturne-Karganoff" (G. Schirmer)	TO END

NOTE: Music selected should maintain and never disturb the Arctic Zone or Eskimo atmosphere

How to Make the Best Use of the Music Plot

OPERATOR'S CUES FOR DISSOLVING REELS

End of Reel 1—Close-up of Eskimo child after mother gives it Castor Oil.

End of Reel 2—After Nanook begins to cut walrus.

End of Reel 3—After child Eskimo off on little sled.

End of Reel 4—After Eskimo mother rubbing naked child.

End of Reel 5—After Nanook has seal meat in mouth and cuts off with knife.

End of Reel 6—Close-up of heads of sleeping Eskimos.

MUSIC NOTES

This picture is an illustrative story of an Eskimo, Nanook by name, and his family. The entire story and scenic effects have been photographed in the Arctic Zone. Eskimo or quaint melodious music of Scandinavian character should be selected. An excellent opportunity is afforded to arrange a program entirely different from the usual photoplay requirements. Note that there are very few cues. Consequently, most of the numbers may be played in concert style, but must not be overplayed.

Nos. 1, 2 and 3 suggest first, the serious, then the light and for No. 3, the slightly serious played in moving tempo. For the second reel, No. 4, a light ensemble and waltz is suggested.

No. 5 is a lighter number and No. 6, a slightly more serious number.

No. 7—A melodious number, played in moving tempo, slightly suggesting the dramatic is permissible.

No. 8—A light number and No. 9—A decidedly light valse.

No. 10—A slightly serious number followed by No. 11, which should again be a light number.

Note that up to this point, the plot analysis simply suggests moving of program.

For No. 12—An Eskimo Lullaby will be very effective.

For No. 13, 14 and 15, again the thought of programing is all that is necessary.

No. 16 should be a light number.

No. 17—A long concert waltz with a long introduction in hurried tempo, suggesting the dramatic. The picture ends with a Nocturne of the lighter character. At no time select heavy numbers as the picture can only benefit by character illustration and like musical interpretation.

When organ is used for orchestral rest period, such period should be Nos. 8, 9, 10 and 11.

NOTE: "LUZ" music plots read like a book. No. 1 must be played before or with the screening of the picture and continues until the cue to stop in last column. Leaders should write the cues to stop in light pencil on each number together with any prompt or effect notations. This will make the annoying use of the cue sheet in the pit unnecessary.

In music plots each reel of film is divided into 10 units of time, each unit denoted by one X representing 1¼ minutes. Consequently when a number is designated by XX, it plays about 2 minutes. XXXX slightly more than 5 minutes, etc. When no X appears after description of number, it plays only a minute or less. When CUE TO STOP NUMBERS is in quotations "_____" it means that the cue is reading matter or subtitle. All other cues are action on screen. All segues should be made quietly and clean. Segues should never be made hurriedly or excitedly, thereby making good musical interpretation impossible. When very quick segues or abrupt stops are necessary it will be mentioned in music plots or notes.

For further information regarding Music Plot or Score address Photo Play Music Company, 1520 Broadway, New York City.

[14]

Figura 17 – *Cue sheet* de Ernst Luz (1922) para *Nanook*, de Robert Flaherty.

Umas das principais conclusões que se pode tirar a partir da *cue sheet* de Luz para pensar o som na tradição documentária é que, embora feita especificamente para o filme, ela ainda segue diretrizes presentes nos manuais de acompanhamento das décadas de 1910 e 1920. Nas "*music notes*", Luz escreve: "A história inteira e os efeitos cênicos foram filmados na região ártica. Melodias de músicas de esquimó ou melodias exóticas de caráter escandinavo devem ser selecionadas". E de fato, Luz o faz ao escolher, por exemplo, a peça "Rustle of Spring" ("Frühlingsrauschen"), composição do norueguês Christian Sinding, do final do século XIX. A sugestão – tal como propõem George (1914, p. 22) e Rapée (1925, p. 13), por exemplo – de que a música deve ter algum tipo de ligação com a região exibida na tela é seguida por Luz.

Diretrizes gerais de que o acompanhamento do filme não ficcional deve ser leve e que deve criar um clima que não desoriente as informações das imagens também são seguidas por Luz, tal como vimos repetidamente nos manuais de acompanhamento. Além de ele sugerir diversas vezes que o tom do acompanhamento deve ser leve (*light*), ele escreve em nota de rodapé que "a música selecionada deve sustentar e nunca perturbar a região ártica ou a atmosfera esquimó", deixando evidente sua preocupação com esse tipo de diretriz.

A *cue sheet* de James C. Bradford (figura 18 e 19) tem uma concepção diferente da de Ernst Luz. Essa diferença tem a ver com a forma de apresentação do material. Um artigo de primeiro de julho de 1922 e outro de seis de setembro de 1924, ambos da revista *Moving Picture World*, ilustram bem a diferença (embora nenhum dos dois esteja falando especificamente das referidas *cue sheets*). No artigo de 1922, chamado "Music Cue Sheet", C. S. Sewell (1922, p. 31) esclarece:

> Uma nova ideia no jeito de prensar os livros para filmes foi desenvolvida por M. J. Mintz e James C. Bradford e está sendo produzida pela Cameo Music Publishing Company Inc. Ela é conhecida como "Thematic Music Cue Sheet" e difere das *cue sheets* normais no sentido de que apresenta compassos da partitura de cada música sugerida em vez de apenas apresentar o nome das músicas. Está claro que essa ideia foi recebida com entusiasmo pelos músicos e já foi adotada por muitas das maiores companhias de produção. Uma vantagem da "Thematic Cue Sheet" é que quando o músico não possui a peça em sua biblioteca e ele não é familiar com ela, a impressão de alguns compassos da música permite que o músico consiga pegar o tempo correto e a melodia da música e, assim, fazer a substituição apropriada.

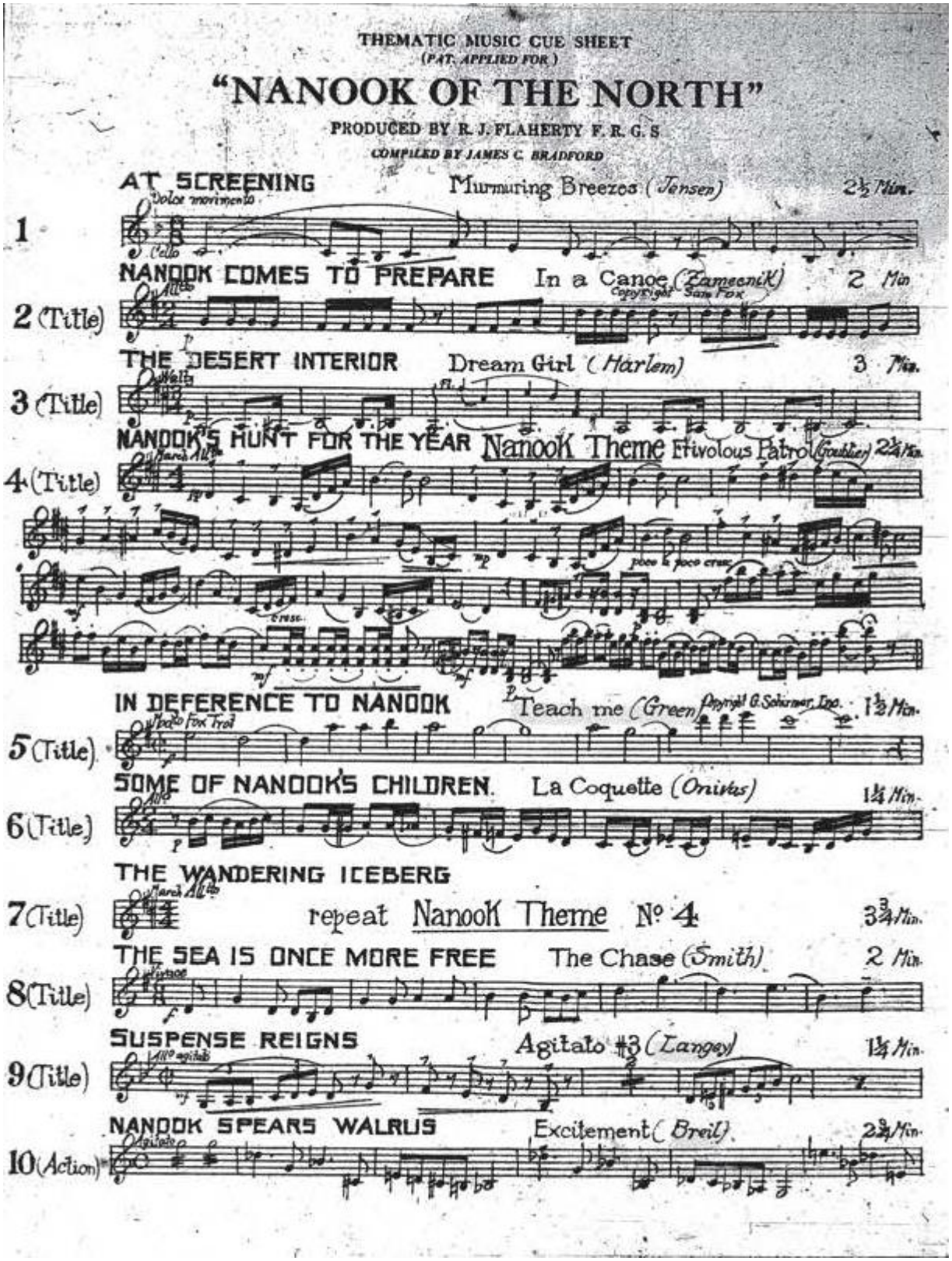


Figura 18 – Primeira página da *cue sheet* de James C. Bradford (1922) para Nanook, de Robert Flaherty.

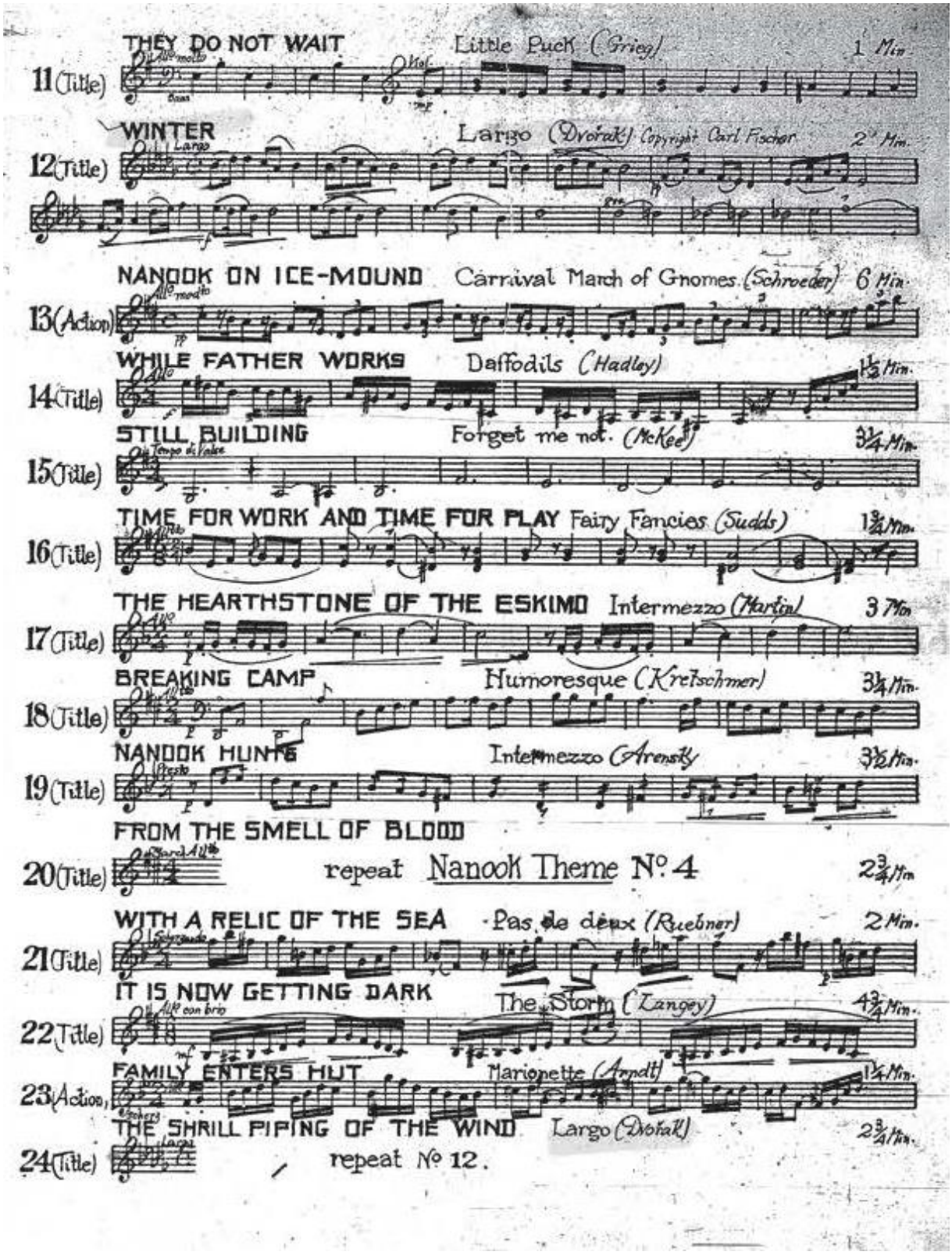


Figura 19 – Segunda página da *cue sheet* de James C. Bradford (1922) para Nanook, de Robert Flaherty.

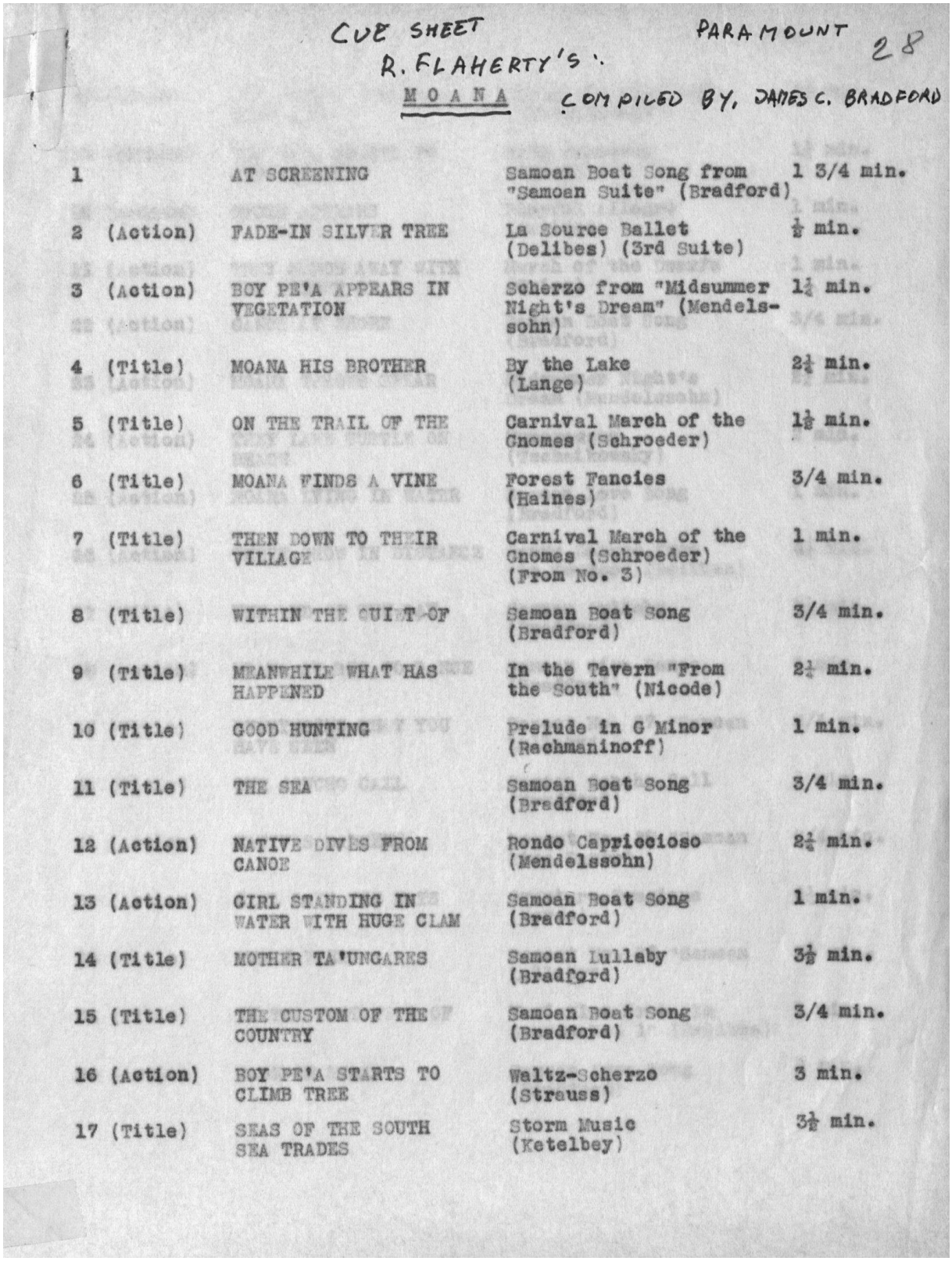
No artigo “Exhibitor Problem Solved by Thematic Music Cue Sheets”, de 1924, assinado por T. W., notamos a mesma perspectiva, após uma certa consolidação do formato:

> “Thematic Music Cue Sheets” estão no mercado há dois anos e meio, portanto a indústria como um todo está bem familiarizada com suas qualidades. [... Elas] eliminam toda e qualquer dificuldade, por possuir toda informação para uma substituição apurada. O artista que prepara essa *cue sheet* pode especificar uma certa peça musical, mas sem a antiga deficiência, já que uma melodia da seleção musical especificada se faz presente na impressão. Isso dá ao maestro ou pianista o clima e andamento exato da peça selecionada. Se o maestro ou pianista não tiver a peça selecionada, ele pode pegar em sua biblioteca uma outra peça que se assemelhe em todos os aspectos. Se a equipe é composta de um pianista ou organista solo, esse músico pode tocar a melodia especificada e improvisar no mesmo clima e andamento até a próxima peça selecionada ou até a próxima cena começar.

James C. Bradford divide o filme em 24 trechos, sugerindo uma peça musical para cada um dos trechos. No lado direito da *cue sheet* se tem a duração pela qual cada peça deve ser tocada. Sobre a parte esquerda das partituras se encontram as divisões dos trechos, com breves títulos descritivos. Na parte central se tem o nome da peça sugerida, seguida abaixo por sua melodia (acompanhada de fórmula de compasso, andamento e tonalidade).

Uma das características interessantes de se notar na *cue sheet* de James C. Bradford é que, embora a ideia de pensar e encaixar a música por cenas persista, uma concepção macroestrutural do acompanhamento é esboçada. Bradford usa um tema específico para Nanook, o personagem principal. Os temas usualmente conferem unidade à totalidade da obra por sua reincidência (no caso, o tema de Nanook é selecionado três vezes, nas partes 4, 7 e 20). Embora temas para personagens já fossem empregados com frequência na ficção, na tradição documentária, a *cue sheet* de Bradford foi a mais antiga com a qual essa pesquisa se deparou. Existe um segundo tema que é selecionado para a parte 12 e 24. Na primeira inserção ele é provavelmente selecionado para começar a partir do letreiro “winter”, um importante ponto de inflexão da narrativa, que marca a transição da estação no filme. A segunda vez, o tema é selecionado para fechar o filme, quando o ciclo de Nanook se fecha. Esse é outro recurso recorrente da prática de sonorização em narrativas que, agindo na macroestrutura fílmica, confere unidade à obra.

Moana (1925), outro filme de Robert Flaherty, recebeu para seu lançamento uma *cue sheet* de James C. Bradford também (figuras 20 e 21). A *cue sheet* contém a duração (última coluna à direita) e qual peça musical deve ser tocada (à esquerda da duração) para cada divisão criada por Bradford. A descrição/ guia para a entrada de cada divisão pode ser conferida nas três colunas da esquerda (número da inserção, tipo de imagem [letreiro ou ação] e descrição da imagem).



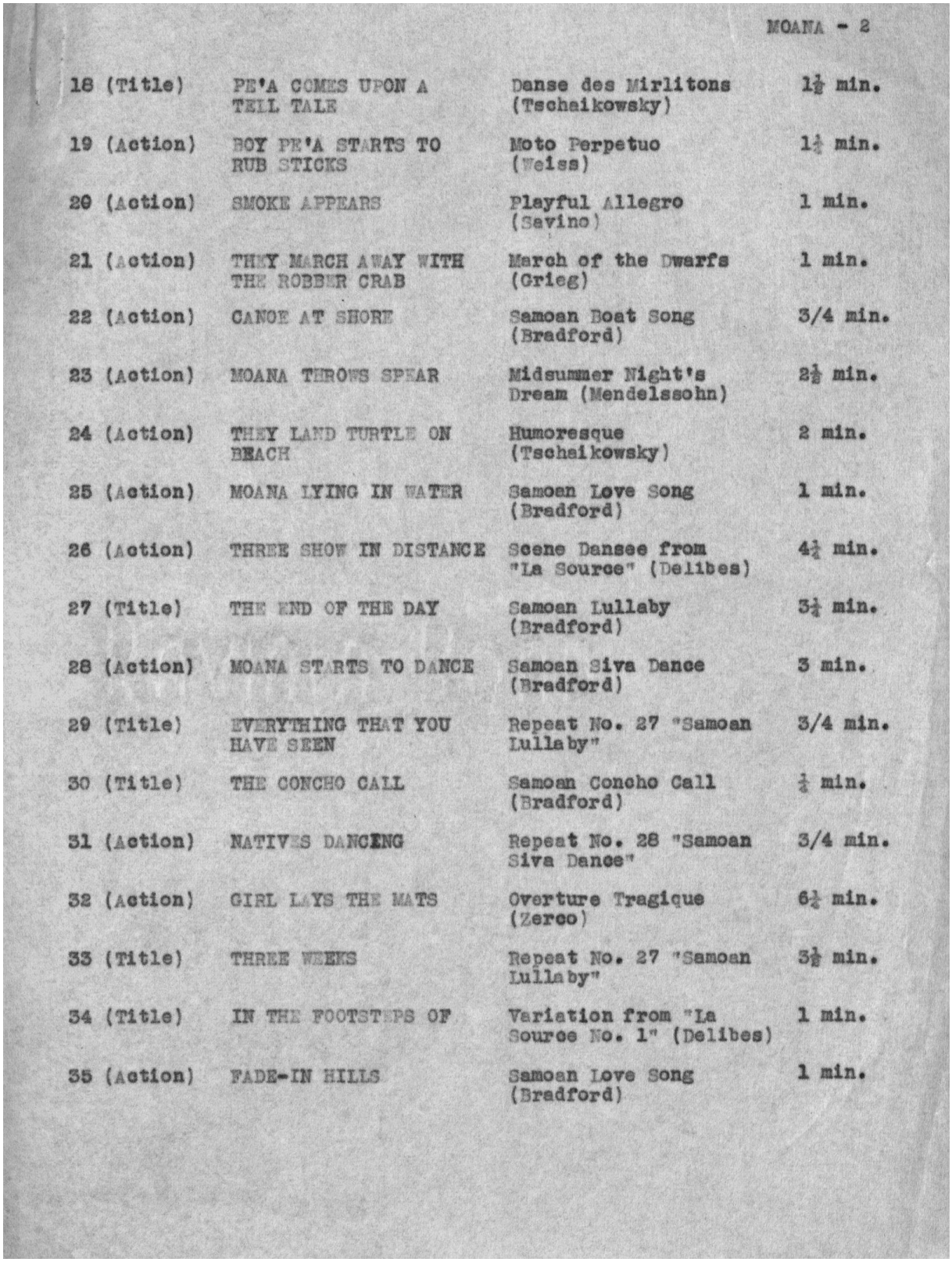
CUE SHEET PARAMOUNT 28

R. FLAHERTY'S:

MOANA COMPILED BY, JAMES C. BRADFORD

1	AT SCREENING	Samoan Boat Song from "Samoan Suite" (Bradford)	1 3/4 min.
2 (Action)	FADE-IN SILVER TREE	La Source Ballet (Delibes) (3rd Suite)	½ min.
3 (Action)	BOY PE'A APPEARS IN VEGETATION	Scherzo from "Midsummer Night's Dream" (Mendelssohn)	1¼ min.
4 (Title)	MOANA HIS BROTHER	By the Lake (Lange)	2¼ min.
5 (Title)	ON THE TRAIL OF THE	Carnival March of the Gnomes (Schroeder)	1½ min.
6 (Title)	MOANA FINDS A VINE	Forest Fancies (Haines)	3/4 min.
7 (Title)	THEN DOWN TO THEIR VILLAGE	Carnival March of the Gnomes (Schroeder) (From No. 3)	1 min.
8 (Title)	WITHIN THE CUI T OF	Samoan Boat Song (Bradford)	3/4 min.
9 (Title)	MEANWHILE WHAT HAS HAPPENED	In the Tavern "From the South" (Nicode)	2¼ min.
10 (Title)	GOOD HUNTING	Prelude in G Minor (Rachmaninoff)	1 min.
11 (Title)	THE SEA	Samoan Boat Song (Bradford)	3/4 min.
12 (Action)	NATIVE DIVES FROM CANOE	Rondo Capriccioso (Mendelssohn)	2¼ min.
13 (Action)	GIRL STANDING IN WATER WITH HUGE CLAM	Samoan Boat Song (Bradford)	1 min.
14 (Title)	MOTHER TA'UNGARES	Samoan Lullaby (Bradford)	3½ min.
15 (Title)	THE CUSTOM OF THE COUNTRY	Samoan Boat Song (Bradford)	3/4 min.
16 (Action)	BOY PE'A STARTS TO CLIMB TREE	Waltz-Scherzo (Strauss)	3 min.
17 (Title)	SEAS OF THE SOUTH SEA TRADES	Storm Music (Ketelbey)	3½ min.

Figura 20 – Primeira página da *cue sheet* de James C. Bradford (1926) para Moana, de Robert Flaherty.



MOANA - 2

18 (Title)	PE'A COMES UPON A TELL TALE	Danse des Mirlitons (Tschaikowsky)	1½ min.
19 (Action)	BOY PE'A STARTS TO RUB STICKS	Moto Perpetuo (Weiss)	1¼ min.
20 (Action)	SMOKE APPEARS	Playful Allegro (Savino)	1 min.
21 (Action)	THEY MARCH AWAY WITH THE ROBBER CRAB	March of the Dwarfs (Grieg)	1 min.
22 (Action)	CANOE AT SHORE	Samoan Boat Song (Bradford)	3/4 min.
23 (Action)	MOANA THROWS SPEAR	Midsummer Night's Dream (Mendelssohn)	2½ min.
24 (Action)	THEY LAND TURTLE ON BEACH	Humoresque (Tschaikowsky)	2 min.
25 (Action)	MOANA LYING IN WATER	Samoan Love Song (Bradford)	1 min.
26 (Action)	THREE SHOW IN DISTANCE	Scene Dansee from "La Source" (Delibes)	4¼ min.
27 (Title)	THE END OF THE DAY	Samoan Lullaby (Bradford)	3¼ min.
28 (Action)	MOANA STARTS TO DANCE	Samoan Siva Dance (Bradford)	3 min.
29 (Title)	EVERYTHING THAT YOU HAVE SEEN	Repeat No. 27 "Samoan Lullaby"	3/4 min.
30 (Title)	THE CONCHO CALL	Samoan Concho Call (Bradford)	¼ min.
31 (Action)	NATIVES DANCING	Repeat No. 28 "Samoan Siva Dance"	3/4 min.
32 (Action)	GIRL LAYS THE MATS	Overture Tragique (Zerco)	6½ min.
33 (Title)	THREE WEEKS	Repeat No. 27 "Samoan Lullaby"	3½ min.
34 (Title)	IN THE FOOTSTEPS OF	Variation from "La Source No. 1" (Delibes)	1 min.
35 (Action)	FADE-IN HILLS	Samoan Love Song (Bradford)	1 min.

Figura 21 – Primeira página da *cue sheet* de James C. Bradford (1926) para Moana, de Robert Flaherty.

A noção macroestrutural de Bradford pode também ser notada em sua compilação para *Moana*. As mais evidentes giram em torno da peça, composta pelo próprio Bradford, "Samoan Suite". No mesmo ano em que Bradford lançou a *cue sheet* (1926), houve a publicação de uma peça chamada "Samoan Siva Dance" pela produtora Belwin, creditada a James C. Bradford (figura 22) – arranjada para violino, violoncelo, flauta, piano e percussão –, que se faz presente na *cue sheet* (inserções 28 e 31). Embora se possa crer que a peça faça parte da "Samoan Suite", não há indicação de que ela foi inspirada ou pensada para o filme. De qualquer forma, as inserções são organizadas conforme os elementos centrais do filme, que giram em torno do rito de passagem da infância para a vida adulta do personagem Moana.

O tema que mais se repete é "Samoan Boat Song": inserções 1, 8, 11, 15 e 22. O tema dedicado ao barco ("boat") reflete o destaque dado à pesca como uma das atividades principais de obtenção de alimentos para a cerimônia retratada na Ilha Savai'i (maior ilha de Samoa). O segundo tema mais recorrente é "Samoan Lullaby": inserções 14, 27, 29 e 33. Analisando junto ao filme, é notável que o tema se repete nos momentos preparativos que tomam lugar na aldeia. De certa forma o tema demarca a separação dos preparativos envolvendo comida dos demais preparativos, cuja figura de Moana está mais próxima. O tema "Samoan Siva Dance" ocorre duas vezes: inserções 28 e 31. Ele acompanharia dois momentos em que ocorrem a dança "Siva". "Samoan Conoho Call" é usado uma vez: inserção 30. A peça é usada no momento em que ocorre o chamado para a dança cerimonial. O outro tema é "Samoan Love Song", usado duas vezes: inserções 25 e 35. Bradford enxerga um par romântico no filme: Faangase e Moana. A inserção 25 seria para uma cena em que aparecem ambos conversando, felizes, brincando na água. Embora outras cenas "românticas" dos dois apareçam durante o filme, é apenas na última inserção musical do filme que a canção de amor ("love") reaparece, quando o rito de passagem de Moana está finalizado.

Embora não tão sofisticado do ponto de vista macroestrutural, é notável que Bradford já estava pensando para além do simples encaixar da música aos elementos visuais explícitos, de cada cena. Uma preocupação temática que envolve a concepção do filme como um todo narrativo já se faz presente na *cue sheet*.

Ainda em 1926, Sostavil Berezovsky escreveu uma *cue sheet* para o filme *A sexta parte do mundo* (1926), de Dziga Vertov. A figura 23 corresponde à *cue sheet* original em russo. A figura 24 corresponde à tradução para o inglês, feita pelo Österreichischen Filmmuseum. Na coluna esquerda estão as indicações para a entrada musical, que correspondem aos letreiros do filme. Na coluna da direita estão as indicações musicais.

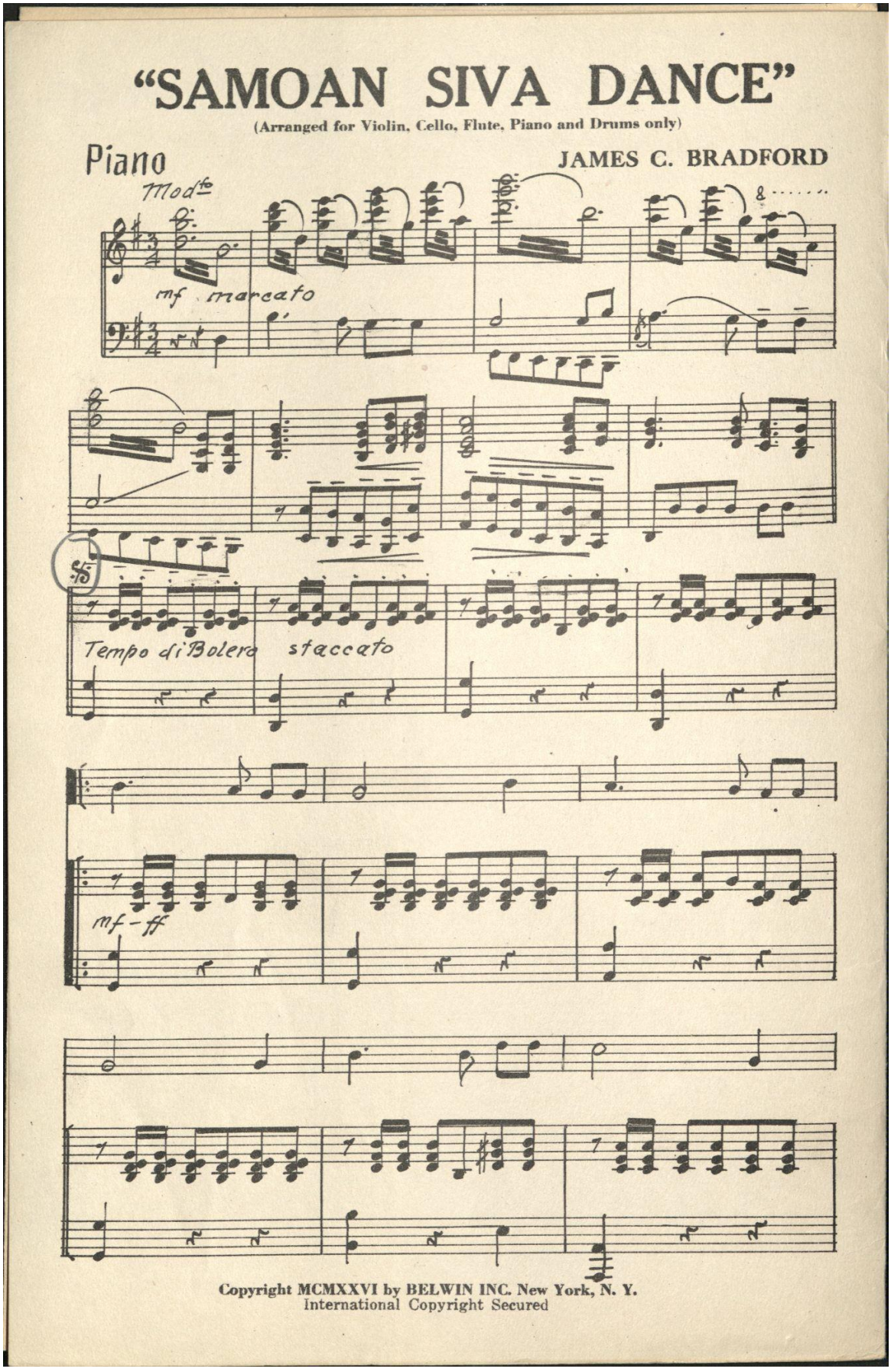
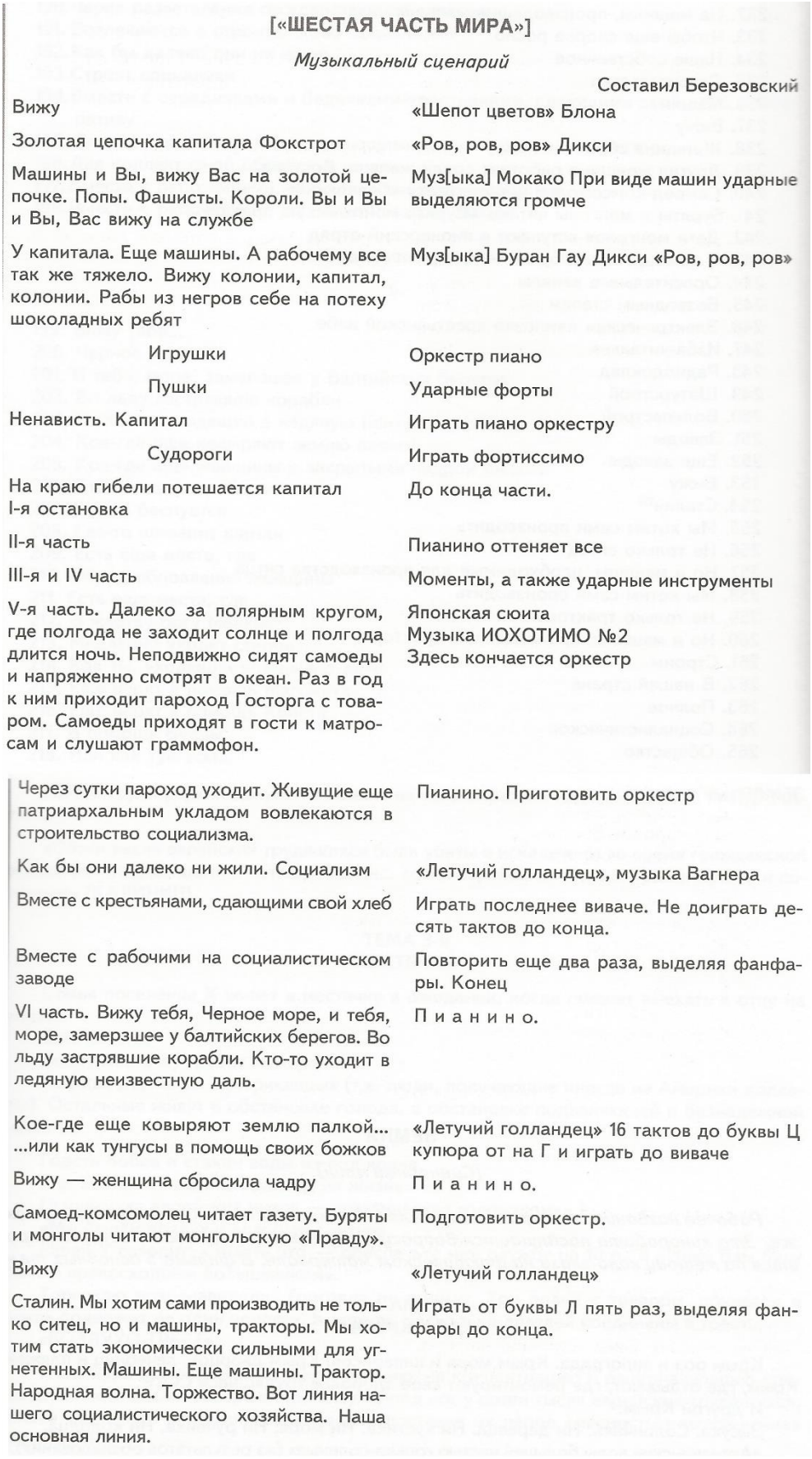


Figura 22 – Primeira página da partitura para piano da peça "Samoan Siva Dance" de James C. Bradford, utilizada na cue sheet para Moana, de Flaherty.



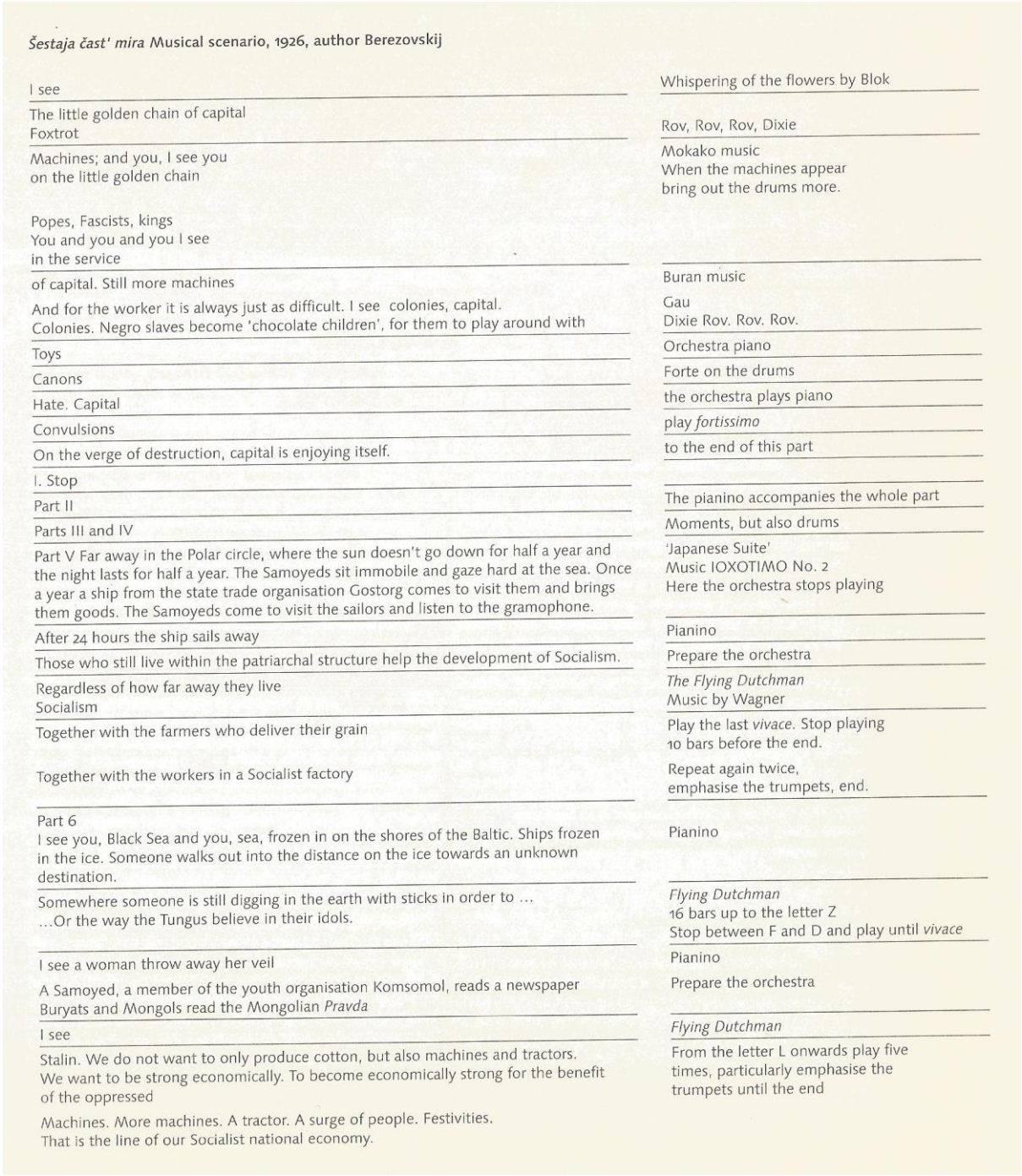
[«ШЕСТАЯ ЧАСТЬ МИРА»]

Музыкальный сценарий

Составил Березовский

Вижу	«Шепот цветов» Блона
Золотая цепочка капитала Фокстрот	«Ров, ров, ров» Дикси
Машины и Вы, вижу Вас на золотой цепочке. Попы. Фашисты. Короли. Вы и Вы и Вы, Вас вижу на службе	Муз[ыка] Мокако При виде машин ударные выделяются громче
У капитала. Еще машины. А рабочему все так же тяжело. Вижу колонии, капитал, колонии. Рабы из негров себе на потеху шоколадных ребят	Муз[ыка] Буран Гау Дикси «Ров, ров, ров»
Игрушки	Оркестр пиано
Пушки	Ударные форты
Ненависть. Капитал	Играть пиано оркестру
Судороги	Играть фортиссимо
На краю гибели потешается капитал I-я остановка	До конца части.
II-я часть	Пианино оттеняет все
III-я и IV часть	Моменты, а также ударные инструменты
V-я часть. Далеко за полярным кругом, где полгода не заходит солнце и полгода длится ночь. Неподвижно сидят самоеды и напряженно смотрят в океан. Раз в год к ним приходит пароход Госторга с товаром. Самоеды приходят в гости к матросам и слушают граммофон.	Японская сюита Музыка ИОХОТИМО №2 Здесь кончается оркестр
Через сутки пароход уходит. Живущие еще патриархальным укладом вовлекаются в строительство социализма.	Пианино. Приготовить оркестр
Как бы они далеко ни жили. Социализм	«Летучий голландец», музыка Вагнера
Вместе с крестьянами, сдающими свой хлеб	Играть последнее вивaче. Не доиграть десять тактов до конца.
Вместе с рабочими на социалистическом заводе	Повторить еще два раза, выделяя фанфары. Конец
VI часть. Вижу тебя, Черное море, и тебя, море, замерзшее у балтийских берегов. Во льду застрявшие корабли. Кто-то уходит в ледяную неизвестную даль.	П и а н и н о.
Кое-где еще ковыряют землю палкой... ...или как тунгусы в помощь своих божков	«Летучий голландец» 16 тактов до буквы Ц купюра от на Г и играть до виваче
Вижу — женщина сбросила чадру	П и а н и н о.
Самоед-комсомолец читает газету. Буряты и монголы читают монгольскую «Правду».	Подготовить оркестр.
Вижу	«Летучий голландец»
Сталин. Мы хотим сами производить не только ситец, но и машины, тракторы. Мы хотим стать экономически сильными для угнетенных. Машины. Еще машины. Трактор. Народная волна. Торжество. Вот линия нашего социалистического хозяйства. Наша основная линия.	Играть от буквы Л пять раз, выделяя фанфары до конца.

Figura 23 – *Cue sheet* de Sostavil Berezovsky para *A sexta parte do mundo* (1926), de Dziga Vertov.



Šestaja čast' mira Musical scenario, 1926, author Berezovskij

I see	Whispering of the flowers by Blok
The little golden chain of capital Foxtrot	Rov, Rov, Rov, Dixie
Machines; and you, I see you on the little golden chain	Mokako music When the machines appear bring out the drums more.
Popes, Fascists, kings You and you and you I see in the service	
of capital. Still more machines	Buran music
And for the worker it is always just as difficult. I see colonies, capital. Colonies. Negro slaves become 'chocolate children', for them to play around with	Gau Dixie Rov. Rov. Rov.
Toys	Orchestra piano
Canons	Forte on the drums
Hate. Capital	the orchestra plays piano
Convulsions	play *fortissimo*
On the verge of destruction, capital is enjoying itself.	to the end of this part
I. Stop	
Part II	The pianino accompanies the whole part
Parts III and IV	Moments, but also drums
Part V Far away in the Polar circle, where the sun doesn't go down for half a year and the night lasts for half a year. The Samoyeds sit immobile and gaze hard at the sea. Once a year a ship from the state trade organisation Gostorg comes to visit them and brings them goods. The Samoyeds come to visit the sailors and listen to the gramophone.	'Japanese Suite' Music IOXOTIMO No. 2 Here the orchestra stops playing
After 24 hours the ship sails away	Pianino
Those who still live within the patriarchal structure help the development of Socialism.	Prepare the orchestra
Regardless of how far away they live Socialism	*The Flying Dutchman* Music by Wagner
Together with the farmers who deliver their grain	Play the last *vivace*. Stop playing 10 bars before the end.
Together with the workers in a Socialist factory	Repeat again twice, emphasise the trumpets, end.
Part 6 I see you, Black Sea and you, sea, frozen in on the shores of the Baltic. Ships frozen in the ice. Someone walks out into the distance on the ice towards an unknown destination.	Pianino
Somewhere someone is still digging in the earth with sticks in order to … …Or the way the Tungus believe in their idols.	*Flying Dutchman* 16 bars up to the letter Z Stop between F and D and play until *vivace*
I see a woman throw away her veil	Pianino
A Samoyed, a member of the youth organisation Komsomol, reads a newspaper Buryats and Mongols read the Mongolian *Pravda*	Prepare the orchestra
I see	*Flying Dutchman*
Stalin. We do not want to only produce cotton, but also machines and tractors. We want to be strong economically. To become economically strong for the benefit of the oppressed	From the letter L onwards play five times, particularly emphasise the trumpets until the end
Machines. More machines. A tractor. A surge of people. Festivities. That is the line of our Socialist national economy.	

Figura 24 - Tradução completa da *cue sheet* de Sostavil Berezovsky para *A sexta parte do mundo* (1926), de Dziga Vertov.

Embora menos detalhada, a *cue sheet* de Berezovsky se assemelha a de Ernst Luz para *Nanook,* não apresentando uma unidade ou macroestrutura evidentes e seguindo diretrizes contidas nos manuais de acompanhamento. O uso de música que representa no plano sonoro o povo ou a localidade que é exibida na tela é o recurso mais evidente em ambas as *cue sheets*. Na *cue sheet* de Berezovsky, tem-se, por exemplo, a sugestão de um *diexland jazz* para a cena que aparece os dançarinos afro-americanos e uma "suíte japonesa" para quando se tem nas imagens uma tribo asiática. Há também o uso de dinâmica para acompanhar as imagens: tocar *fortissimo* quando aparece o letreiro "convulsões". E também há associação das imagens de máquinas com uma presença mais marcante da bateria. Na quinta e sexta parte do filme, quando a ideia e defesa do socialismo é trazida mais explicitamente à tona, existe a sugestão de se tocar a música (ópera) *Der fliegender Holländer* (*The Flying Dutchman*) de Richard Wagner. Difícil aferir sobre a escolha feita, contudo, o que transparece é que a música de Wagner, de caráter diferente do que havia sido sugerido até então, acompanha a mudança no plano das imagens. Se até então Vertov estava mais voltado para a crítica ao capitalismo, a partir daí ele se preocupa mais em tratar da construção do socialismo em si. A música, de certa forma, faz esse corte estrutural pela diferença estilística que carrega em relação ao resto do acompanhamento.

Grass: a nation's battle of life (1925) e *Chang: a drama of the wilderness* (1927), produzidos por Ernest Schoedsack e Merian Cooper[13], são outras duas não ficções de grande relevo da tradição documentária que receberam *cue sheets* elaboradas por Hugo Riesenfeld – músico que, assim como James C. Bradford, trabalhou em teatros de exibição e produtoras de *cue sheets*. Embora conste no "American Film Institute Catalog" (MUNDEN, 1971, p. 309) que a estreia de *Grass* em Nova York em 1926 contou com "música arranjada" por Hugo Riesenfeld, esse "arranjo" (ou *cue sheet*) é, até o momento, dado como perdido. No programa[14] que exibiu *Chang* em Nova York em 1927 consta também menção à "música" de Hugo Riesenfeld, mas tal música (ou *cue sheet*) é também, até o momento, dada como perdida. Cabe dizer que Riesenfeld também compôs música para *Tabu* (1931), de Friedrich Murnau e Robert Flaherty. Assim como vale mencionar também que os documentários *Rising Tide* (1933) e *Contact* (1933), de Paul Rotha, ainda mudos, contaram com composições de Clarence Raybould, as quais não foram encontradas nessa pesquisa.

[13] Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper foram também os realizadores do *King Kong* (1933), um dos marcos da consolidação do formato da trilha sonora no cinema ficcional.
[14] O programa pode ser encontrado na Library of Congress (Washington, DC, Estados Unidos) sob o número de chamada "PN2093 .A44 1877 no. Thr. E/C Theater Playbills Coll".

Rien que les heures (1926), de Alberto Cavalcanti, outro relevante filme da tradição documentária, mas também entendido como filme das vanguardas modernistas, contou com composição original de Yves de la Casinière. Não se tratava nesse caso de uma *cue sheet*. Casinière compôs uma partitura fílmica para ser tocada integralmente, conforme estava escrita (figura 25). A peça está dividida em dezoito partes, e, das dezoito partes, apenas a décima sétima conta com composição cuja autoria não é de Casinière, como se pode conferir na contracapa da partitura (uma declaração de autoria das composições à "Société des Auteurs"): uma valsa de Paul Bédouin (figuras 26 e 27). A cópia sobrevivente está escrita para "piano-condutor", que é um formato comum das operetas e musicais e que geralmente se refere a uma versão reduzida de uma possível versão orquestral. Trata-se de uma espécie de condensação das "vozes" em poucas linhas (pautas) – geralmente duas, três ou quatro – que torna mais simples o acompanhamento pelo maestro ou maestro-pianista.

A partitura de Casinière apresenta uma notável preocupação narrativa e estrutural para a época, comparável à partitura de Edmund Meisel para *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walther Ruttmann, como veremos mais adiante. Dos elementos a se destacar estão a utilização de tema musical, uso do silêncio, uso de tensionamento dramático musical, divisão musical em acordo com unidades fílmicas mais longas (sequências).

A personagem "velha" ("La vieille femme") – que vaga descompassada aos acontecimentos, construções e velocidade que a ideia de modernidade imprime – constitui-se, pelo papel simbólico daquele que vive às margens da engrenagem urbana, como um contraponto na organização narrativa. Casinière, ao associar um tema a essa personagem, confere destaque ao contraste desempenhado pela "velha" na narrativa. Esse contraste ecoa, para além da inserção do tema entre os números musicais da partitura, na própria matéria musical do tema. Trate-se de um motivo melódico cíclico, pautado na repetição de quatro notas, sem resolução, de registro grave, andamento lento e sem acompanhamento harmônico, que destoa das outras peças da partitura – que de forma geral apresentam cadências harmônicas e melodias desenvolvidas (figura 28).

Um dos motivos pelos quais a partitura de Casinière toma relevo na história do som no cinema não ficcional se deve pelo uso intencional do "silêncio". Seja nos manuais de acompanhamento, seja nas *cue sheets* ou em outras partituras da década de 1920 para filme não ficcional, foi encontrada, nessa pesquisa, apenas outra menção explícita ao silêncio como recurso de "sonorização": na partitura de George Antheil para *Ballet Mécanique* (1924), como veremos adiante.

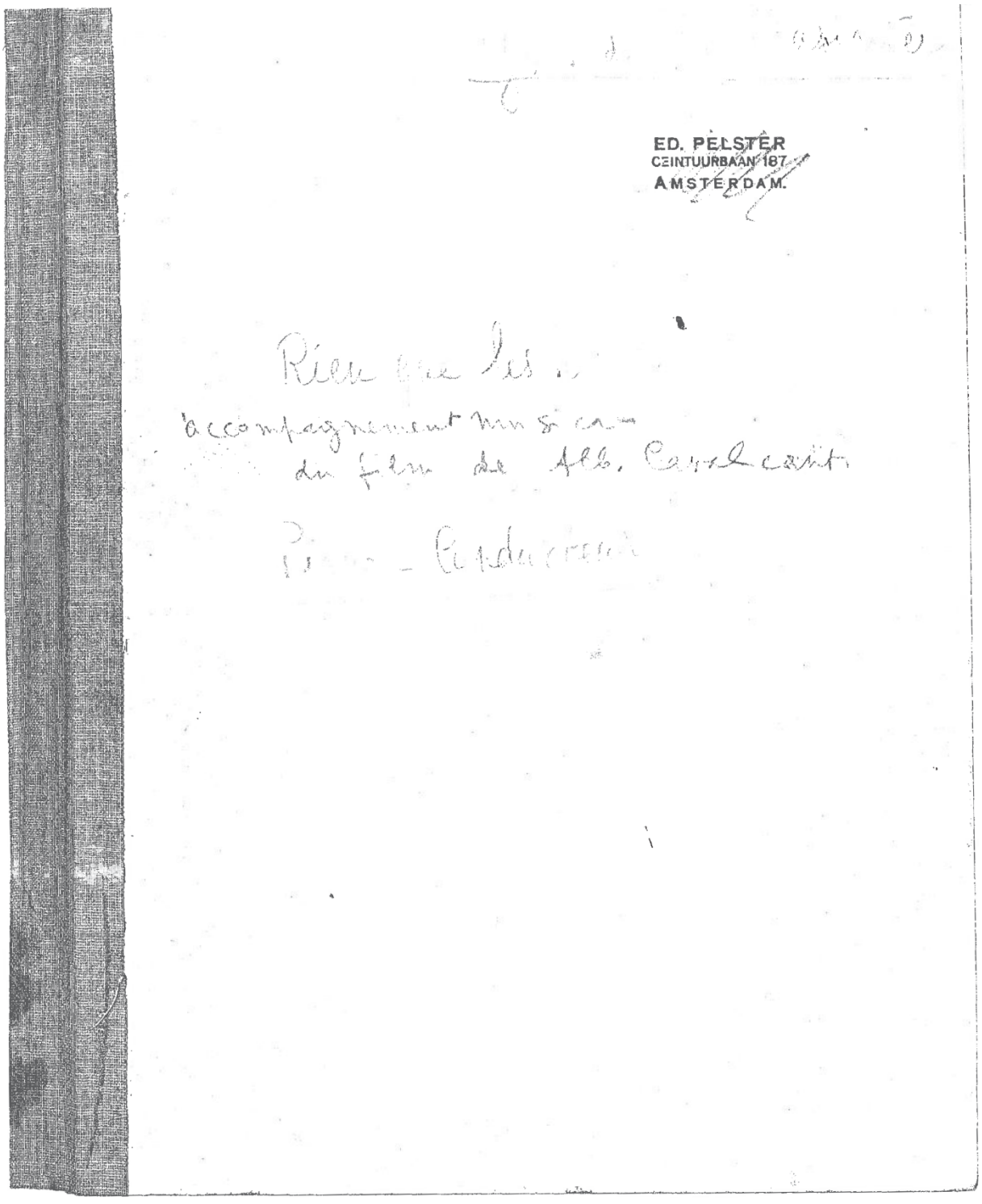


Figura 25 – Capa da partitura de Yves de la Casinière para *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti. Lê-se no canto superior direito “Yves de la Casinière”, na primeira linha centralizada “Rien que les heures”, na segunda linha “accompagnement musical”, na terceira “du film de Alb. Cavalcanti” e na quarta linha “Piano Conducteur”.

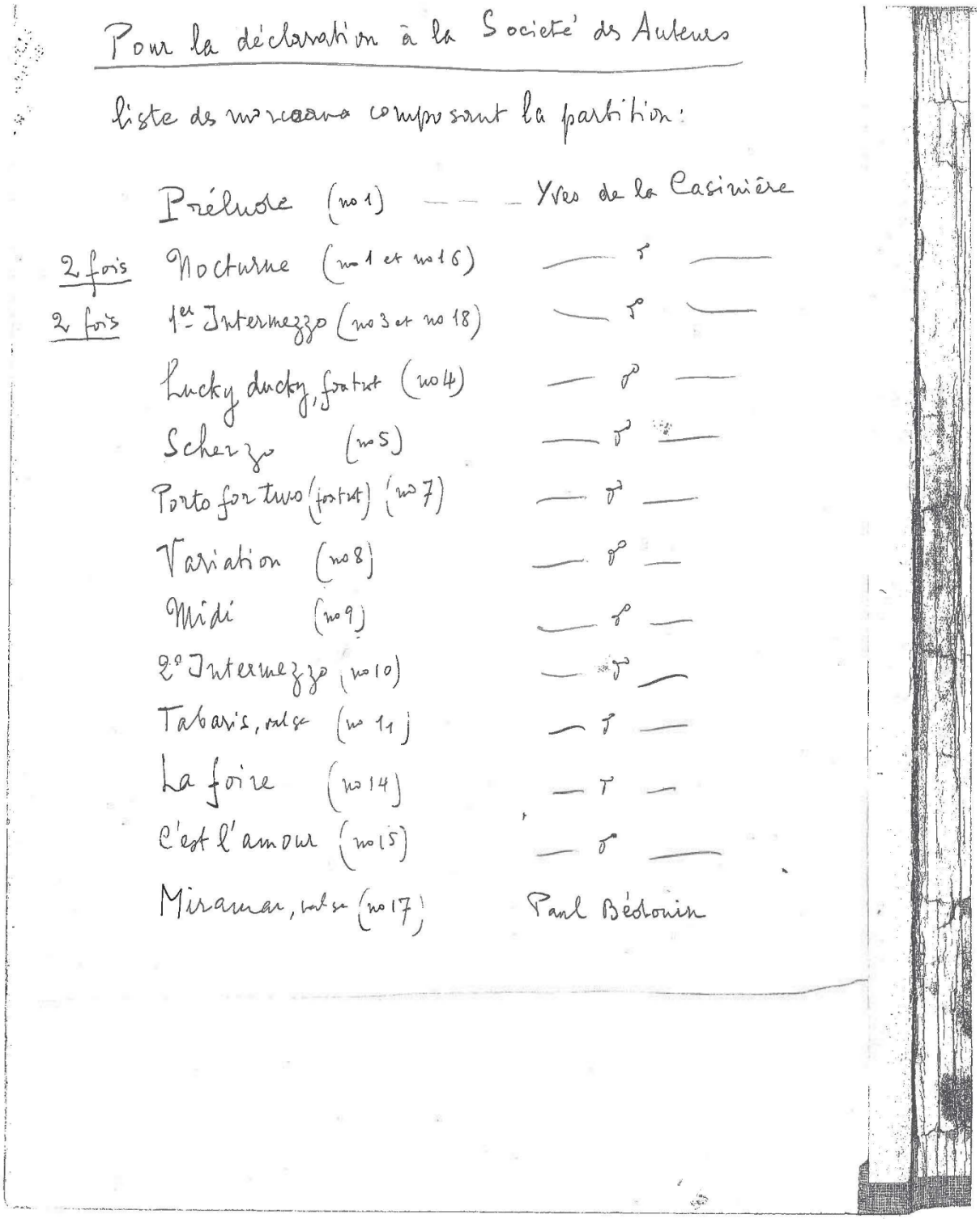


Figura 26 – Contracapa da partitura de Yves de la Casinière para *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, com nome e autoria das composições da peça.
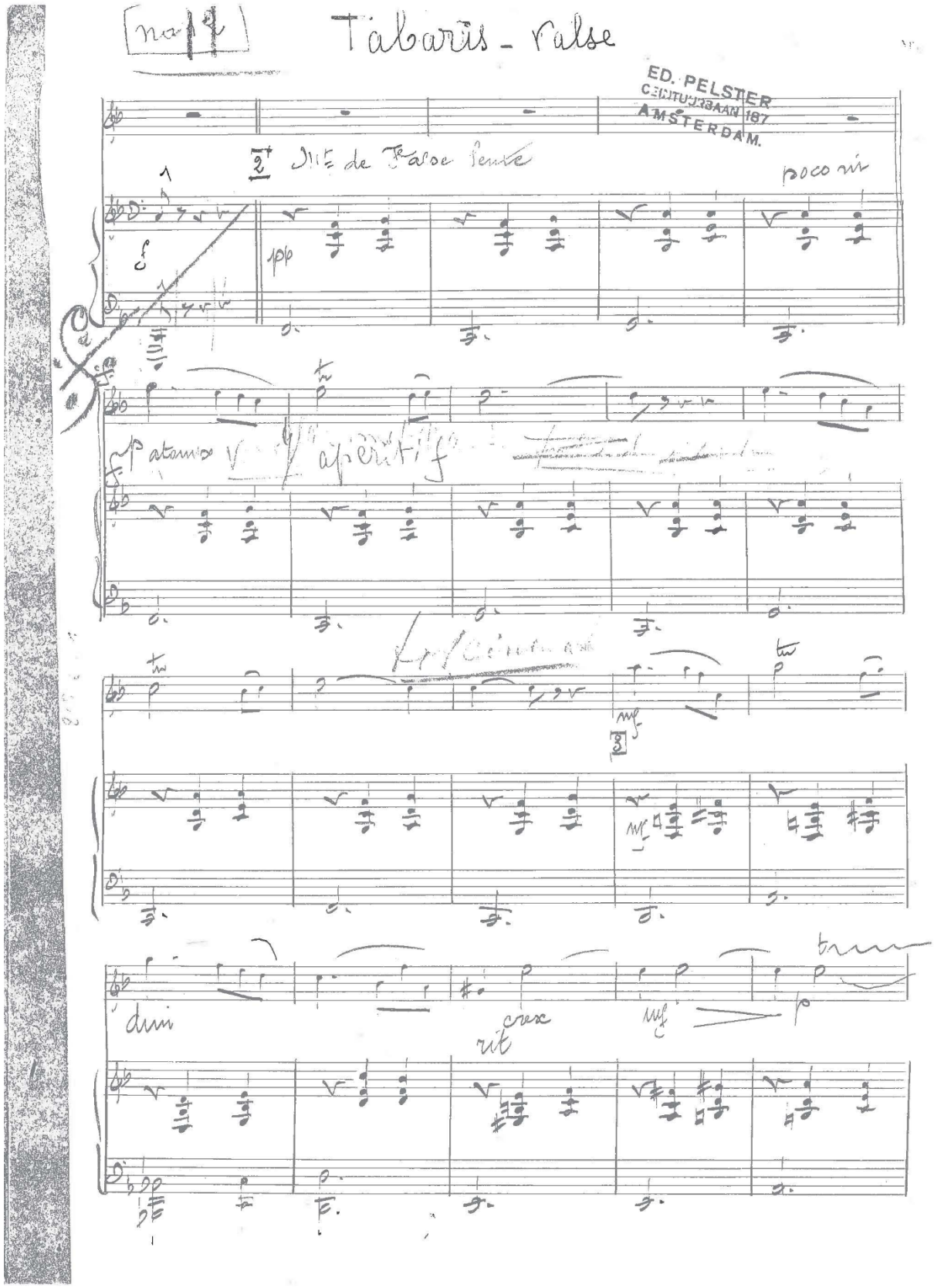


Figura 27 – Primeira página da décima sétima parte da partitura de Yves de la Casinière para *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti.

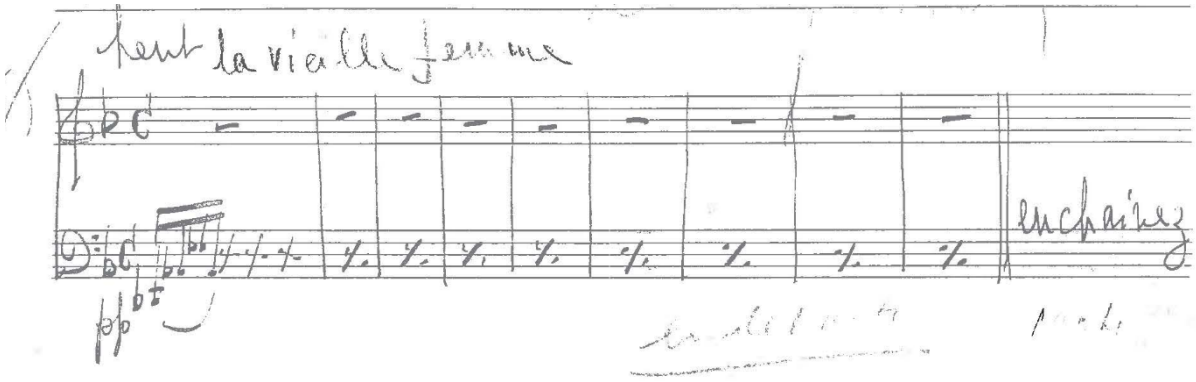


Figura 28 – Tema associado à "velha" ("La vieille femme"), partitura de Yves de la Casinière para *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti

Casinière usa o recurso duas vezes na partitura. A primeira vez ocorre entre as cartelas "Pintores de todas as raças veem a cidade..." e "mas apenas uma sucessão de imagens pode nos restituir a vida". Entre as cartelas vemos uma sucessão de pinturas e desenhos. Por um lado, a partir das imagens, fica claro que Cavalcanti reconhece a imagem em movimento como mais capaz que a imagem parada (as pinturas e desenhos) de estabelecer uma conexão com a vida; Casinière, por sua vez, na partitura, realça que as pinturas e desenhos carecem de sucessão temporal intrínseca (por consequência, de movimento) ao indicar o silêncio para o trecho – já que um dos aspectos inequívocos da experiência e constituição material sonoro-musical é o passar do tempo (figuras 29 e 30).

Na segunda vez, o silêncio surge como uma espécie de luto (figura 31). Antes do silêncio, o cafetão manda a prostituta vigiar a viela. Enquanto isso o cafetão assalta a jornaleira, que acaba morrendo durante o roubo. Um marinheiro é avistado ao fundo na rua. Ele se aproxima da prostituta. Até o ponto em que as ações caminham no sentido do ato do assalto e assassinato, a música cria tensão dramática pelo uso de *tremolo*[15] (figura 32). A partir do momento em que as ações caminham no afastamento e apagamento do ocorrido, o silêncio começa, numa certa função do inefável. A prostituta convence o marinheiro a ir numa direção que os afasta do assalto. O cafetão foge. O marinheiro e a prostituta se beijam. A jornaleira aparece morta ao chão sob o olhar de um gato. Agentes policiais, alheios ao acontecimento,

[15] Sobre o *tremolo*, cabe ler a breve consideração de Michel Chion: "Tente primeiro acompanhar uma imagem com uma nota tocada de forma estável e contínua no violino e, depois, com a mesma nota tocada com *tremolo*, por movimentos rápidos de arco. O segundo som causará um foco de atenção mais tenso e imediato na imagem" (CHION, 1994, p. 14); [*tremolo* é] um recurso tradicionalmente empregado nas músicas operísticas e sinfônicas para criar um sentimento de tensão dramática, suspense e alerta" (CHION, 1994, p. 20).

lançam um olhar desatento à área, não notam nada de errado e vão embora. A sequência termina, o silêncio também.

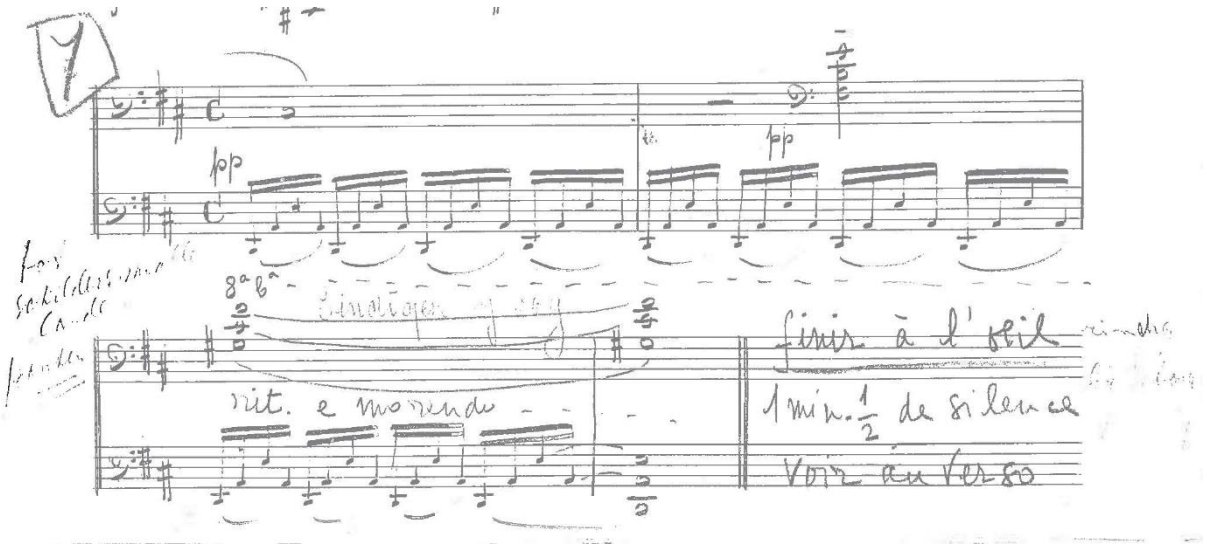


Figura 29 – Trecho da partitura de Yves de la Casinière para *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, em que se vê indicado o silêncio.

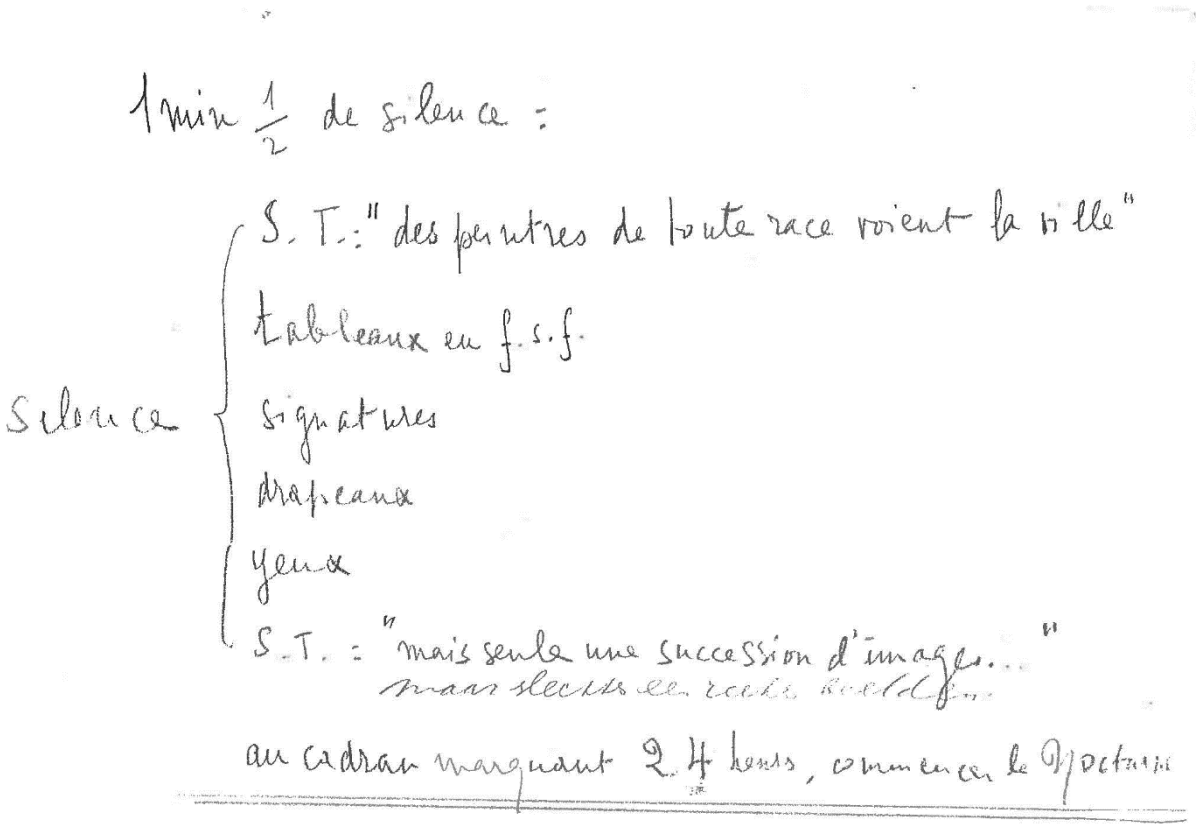


Figura 30 – Trecho da partitura de Yves de la Casinière para *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, em que a indicação de silêncio é detalhada.

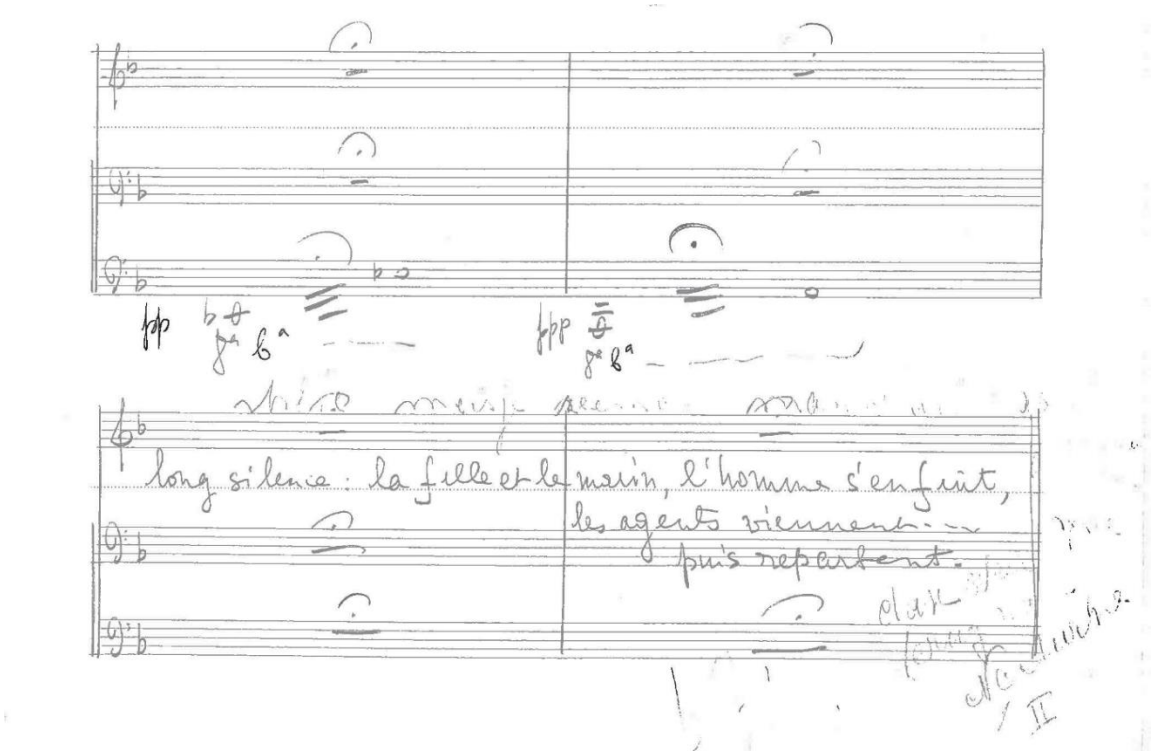


Figura 31 – Segundo trecho da partitura de Yves de la Casinière para *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, em que se vê indicado o silêncio.
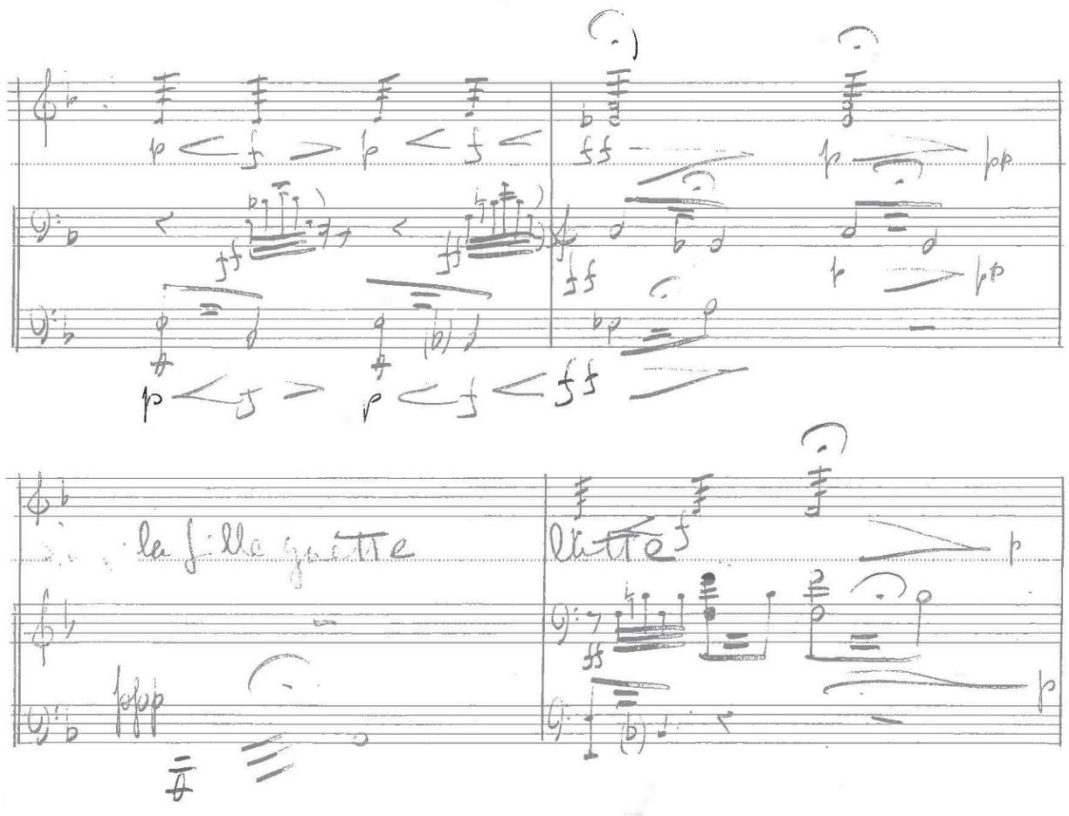


Figura 32 –Trecho da partitura de Yves de la Casinière para *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti, em que se vê a indicação de *tremolo*.

Numa apreciação geral da partitura, é notável que Casinière se preocupa com o desenvolvimento amplo das sequências fílmicas, diferente do que se pode notar, por exemplo, nas *cue sheets* da década de 1920 ou nas instruções dos manuais de acompanhamento, que geralmente se ligavam a unidades fílmicas menores ou a conteúdos imediatos, mais explícitos. Casinière, de forma diferente, desenvolve musicalmente arcos dramáticos para a sequência, em vez de mudar a peça musical conforme os diferentes acontecimentos dentro da sequência ocorrem. Recursos como *tremolo*, mudança de andamento e variação de registro agudo e grave são alguns dos recursos básicos dos quais Casinière lança mão para encaixar a música aos desenvolvimentos narrativos sem necessariamente ter que mudar de peça musical.

A composição de Casinière, com seus detalhes e cuidados estruturais, se destaca no contexto do filme não ficcional do período mudo. Não é por acaso que a historiadora Marian Hannah Winter, em 1941, num artigo fundamental para os estudos do som no cinema não ficcional, lhe deu, em meio a outras secas menções (a outros filmes), a alcunha de "charmosa composição" (WINTER, 1941, p. 151).

Pensando nos cinejornais, raros foram aqueles do período mudo que contaram com composição especialmente dedicada a eles. O caso mais relevante, do qual ainda sobrevivem as partituras, ocorreu por ocasião do Festival de Música de Câmera, realizado em Baden-Baden, em 1928. O festival contava com sessão dedicada à música fílmica. Nela foi exibido um cinejornal com acompanhamento musical composto por Darius Milhaud, a convite de Paul Hindemith, organizador da sessão "Filme e Música" do festival. A partitura sugere que a composição se refere a uma sessão inteira de cinejornal (*Wochenschau*) dividida em seis partes, devido à duração total aproximada, que pode ser calculada em sete minutos e vinte e seis segundos, e aos diferentes títulos atribuídos a cada uma das seis seções: *À l'exposition de la presse* (figura 33), *Aviateurs reçus officiellement* (figura 34), *Kangourou boxeur* (figura 35), *Application industrielle de l'eau* (figura 36), *Un attentat sur la voie ferrée* (figura 37) e *Le Derby* (figura 38). Segundo Francesco Finocchiaro (2017, p. 177), essas seis seções foram produzidas pela Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA). As peças foram compostas para dois clarinetes, dois trompetes, dois trombones, percussão, dois violinos, duas violas, dois violoncelos e contrabaixo. Darius Milhaud (1934, p. 12-14) relata que sua composição foi uma espécie de experimento com o "cronômetro de Dr. Karl Blum" (mais adiante, quando for abordada a composição de Hanns Eisler para *Opus III*, de Walther Ruttmann, tal equipamento será abordado com mais detalhe):

> Fazendo meu próprio experimento com tal equipamento, eu escrevi uma música para um cinejornal alemão (*Wochenschau*) e achei possível compor

pequenas peças, de diferentes espécies, para quantos fossem os diferentes eventos existentes, e relacioná-los com absoluta sincronização.
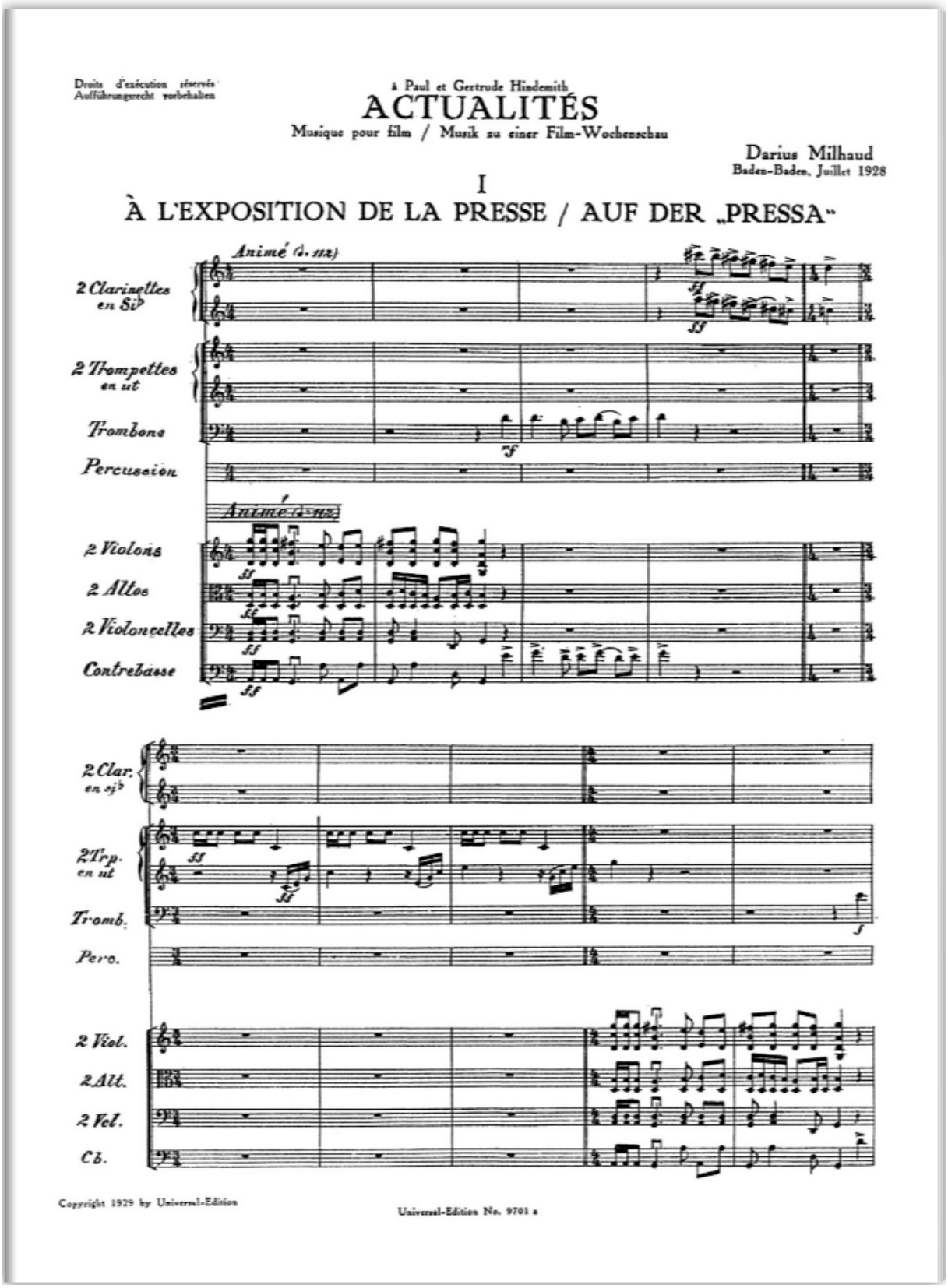


Figura 33 – Primeira página da partitura de Darius Milhaud (1928) para *À l'exposition de la presse*.

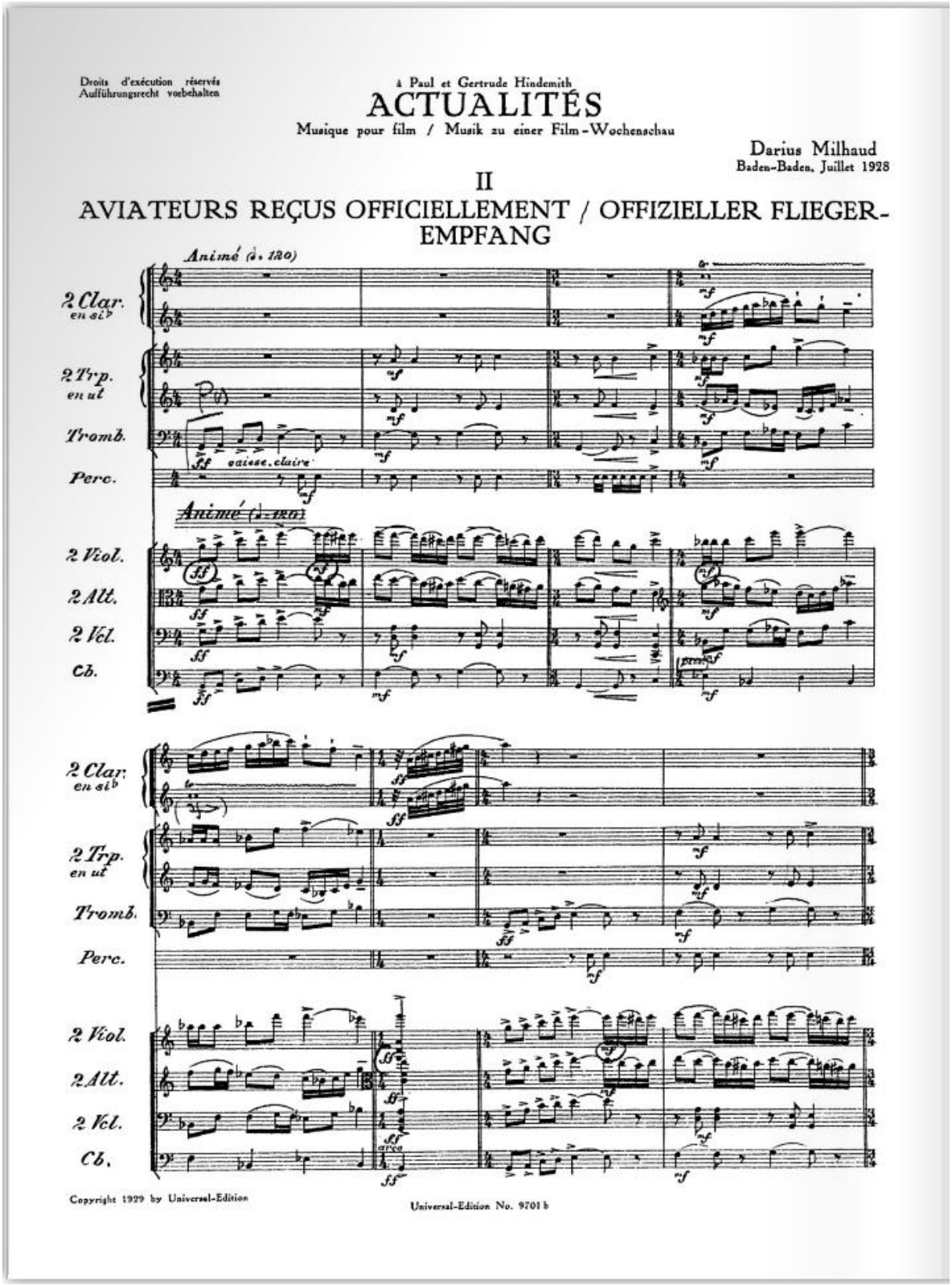


Figura 34 – Primeira página da partitura de Darius Milhaud (1928) para *Aviateurs reçus officiellement*.
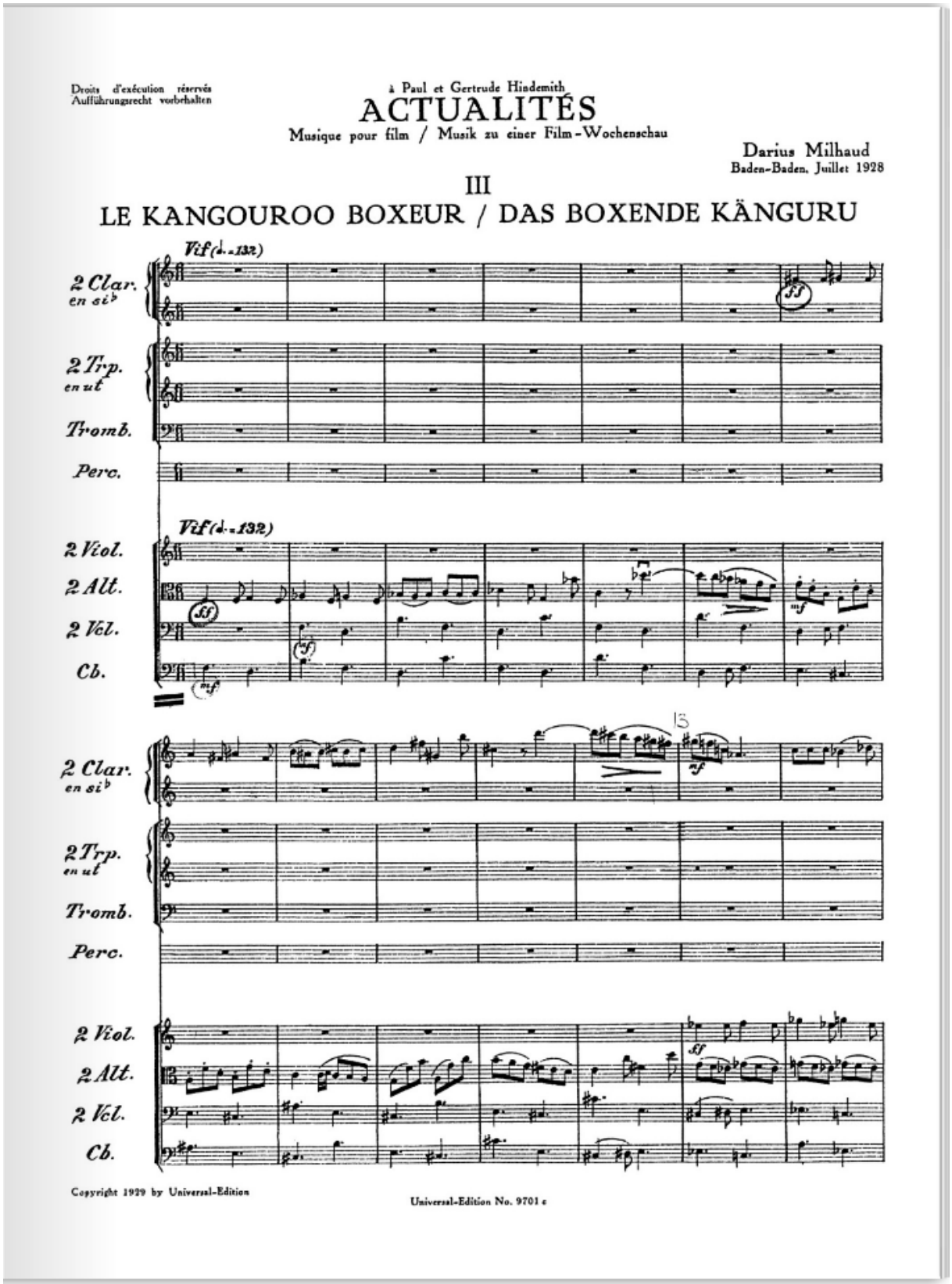


Figura 35 – Primeira página da partitura de Darius Milhaud (1928) para *Le kangouroo boxeur*.
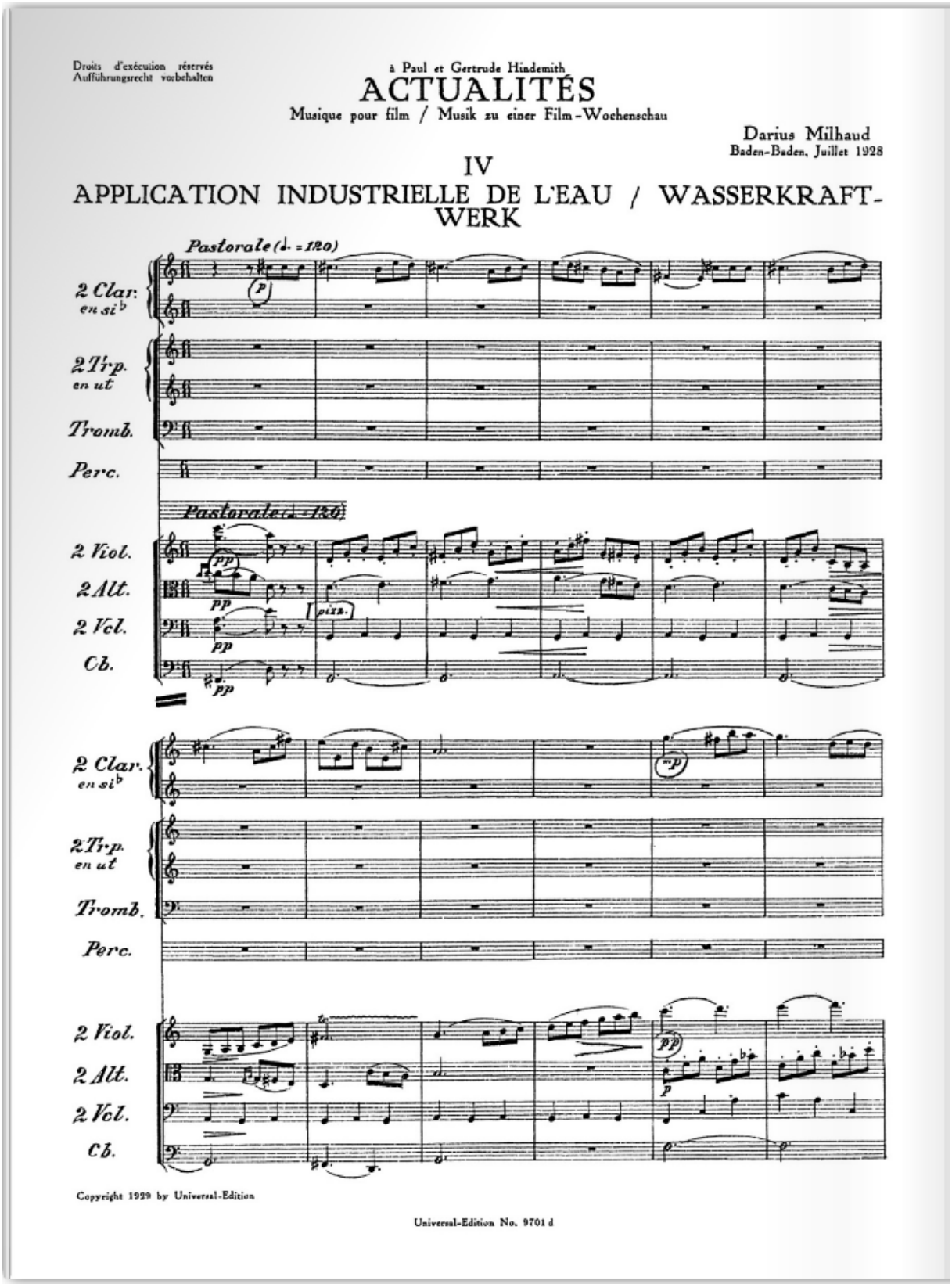


Figura 36 – Primeira página da partitura de Darius Milhaud (1928) para *Application industrielle de l'eau*
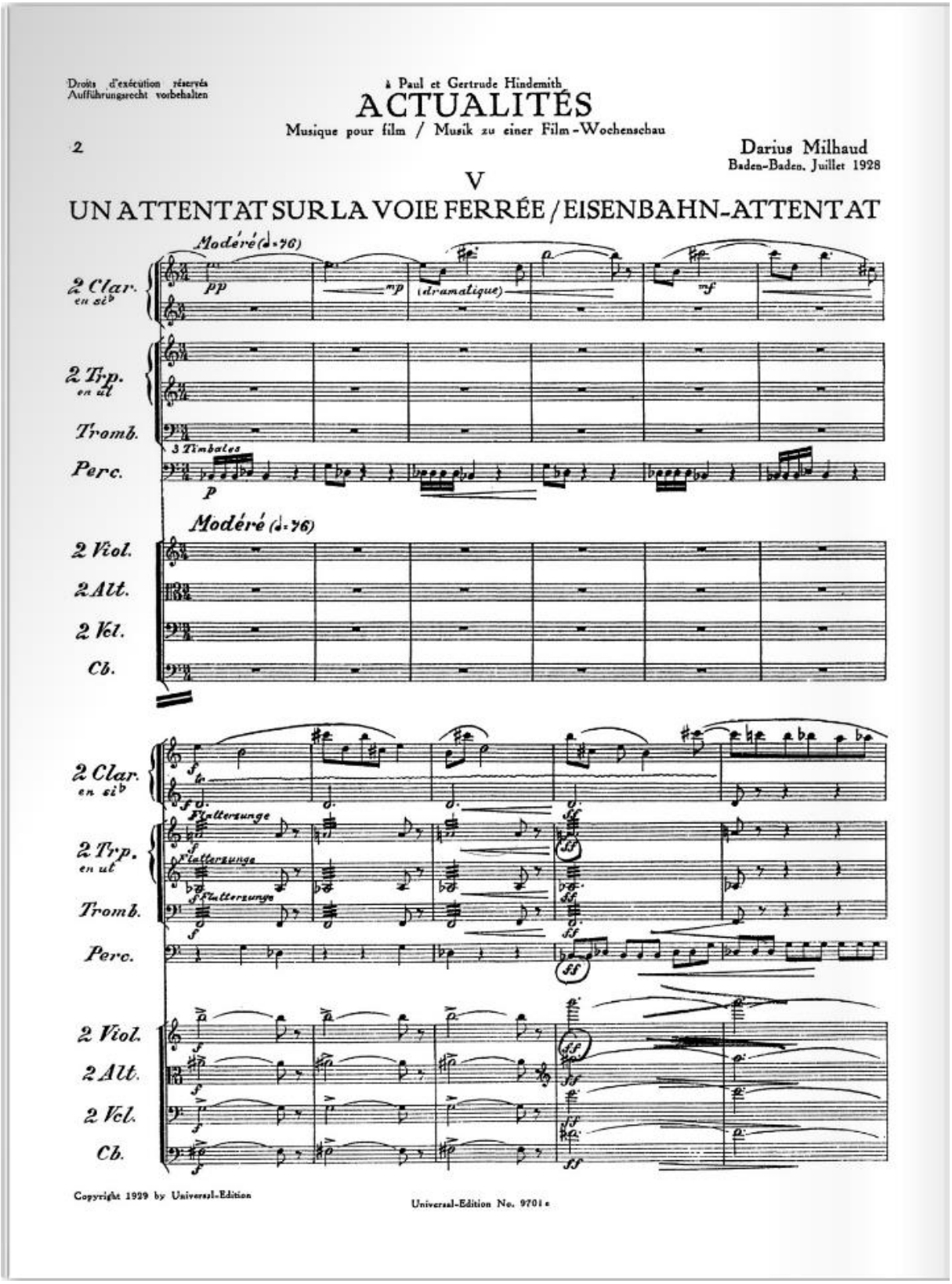


Figura 37 – Primeira página da partitura de Darius Milhaud (1928) para *Un attentat sur la voie ferrée*.

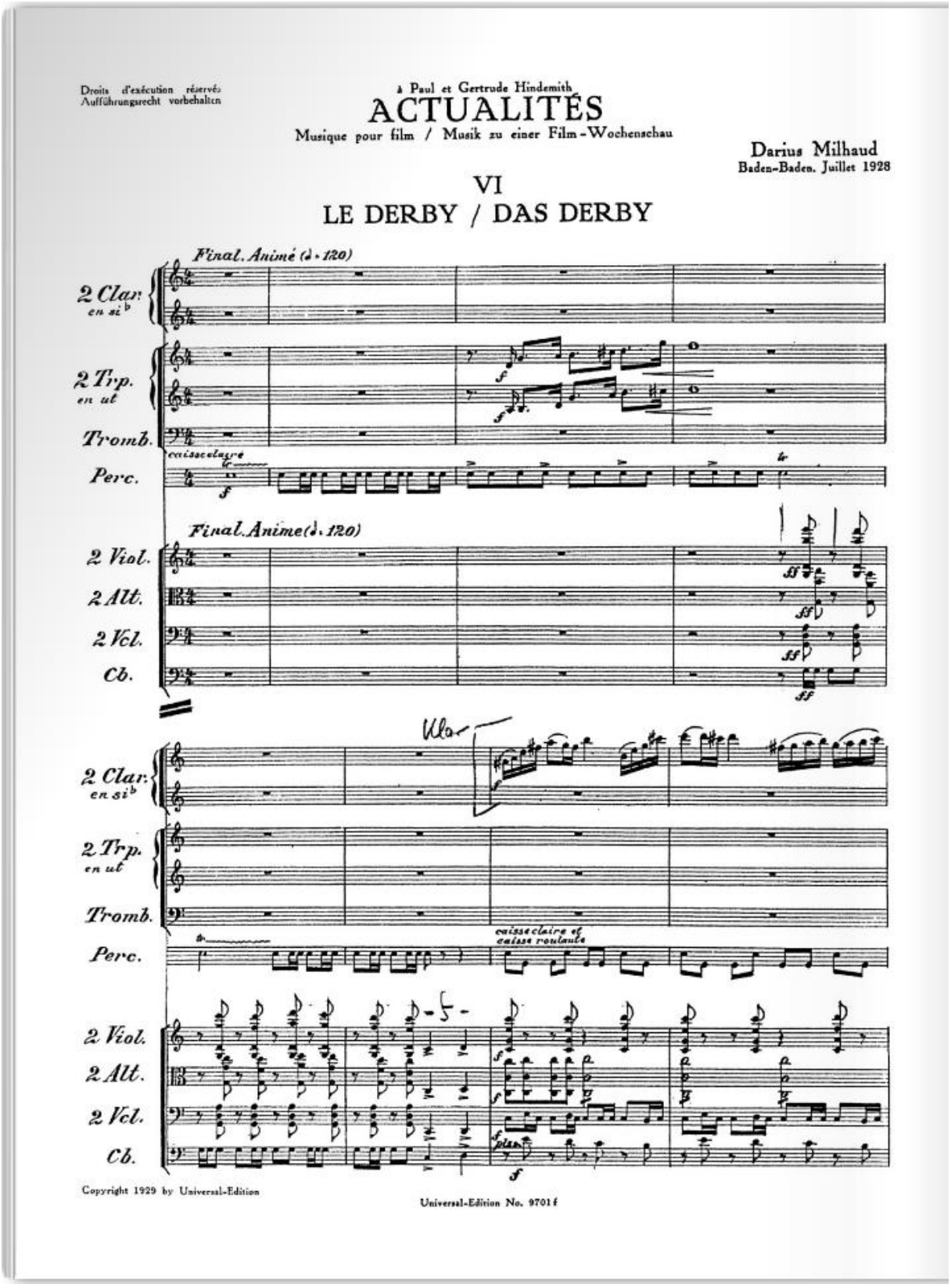


Figura 38 – Primeira página da partitura de Darius Milhaud (1928) para *Le Derby*.

Fora daquilo que usualmente se pensa como tradição documentária (relevante, contudo, para vislumbrá-la), mas dentro da nebulosa região fronteiriça do não ficcional e do experimental, existem quatro casos bastante ilustrativos. Dois deles dizem respeito aos filmes *Lichtspiel opus I* (1921) e *Opus III* (1924), de Walther Ruttmann, outro ao filme *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, e outro ao filme *Entr'acte* (1924), de René Clair. Os quatro filmes contaram com música especialmente compostas para eles. Contudo, os contextos sob os quais tais composições nasceram são distintos e implicam, do ponto de vista da realização fílmica, relações sonoro-visuais também distintas.

Lichtspiel opus I (1921), em sua exibição de lançamento berlinense, no dia 27 de abril de 1921, contou com música de Max Butting, especialmente composta para o filme (figura 39). Antes dessa exibição, houve pelo menos outras duas, uma em Frankfurt e outra em Munich, que não contaram com acompanhamento musical (FINOCCHIARO, 2017, p. 157). A peça foi composta para um quinteto de cordas (dois violinos, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo) e piano (figura 40). Como relata o próprio Max Butting (1952), a música foi composta a pedido do seu amigo e diretor do filme Walther Ruttmann. Michael Cowan (2014, p. 11) aponta que, em diversas exibições do filme, Ruttmann, que também era músico, tocou a parte do violoncelo.

A peça foi construída como uma versão musical das imagens. Andamento, ritmo, movimentos melódicos ascendentes e descendentes e *crescendo* e *diminuendo* "imitavam" as imagens abstratas de Ruttmann, numa espécie de *mickeymousing*[16]. A peça é completamente sincronizada em sua concepção, o que podemos aferir também pelos desenhos de Ruttmann sobre a partitura, que reforçam a que parte do filme cada compasso musical está ligado (figura 41).

Max Butting (1952) revela que Ruttmann insistiu que ele compusesse uma peça para o filme e que acabou compondo-a a certo contragosto. Butting afirma também que convenceu Ruttmann de que os filmes seguintes da sequência (*Opus II* [1922], *Opus III* [1924] e *Opus IV* [1925]) deveriam ser exibidos sem acompanhamento musical, já que, como comenta Butting, *Opus I* já era uma espécie de música antiga visual e que tinha a estrutura de uma sonata em três partes. Não por acaso, como relata Butting, parte da audiência reconhecia que as imagens já possuíam, de certa forma, a música, e outra parte clamava que o músico havia reproduzido a pintura em sons.

[16] Pela definição concisa de Glaudia Gorbman (1987, p. 88), *Mickey-mousing* é a técnica pela qual a música torna as ações da tela explícitas – "imitando" suas direções e ritmo. O nome deriva dos primeiros *cartoons* sonoros da Disney, nos quais, antes de existir a expressão, a prática já podia ser notada.

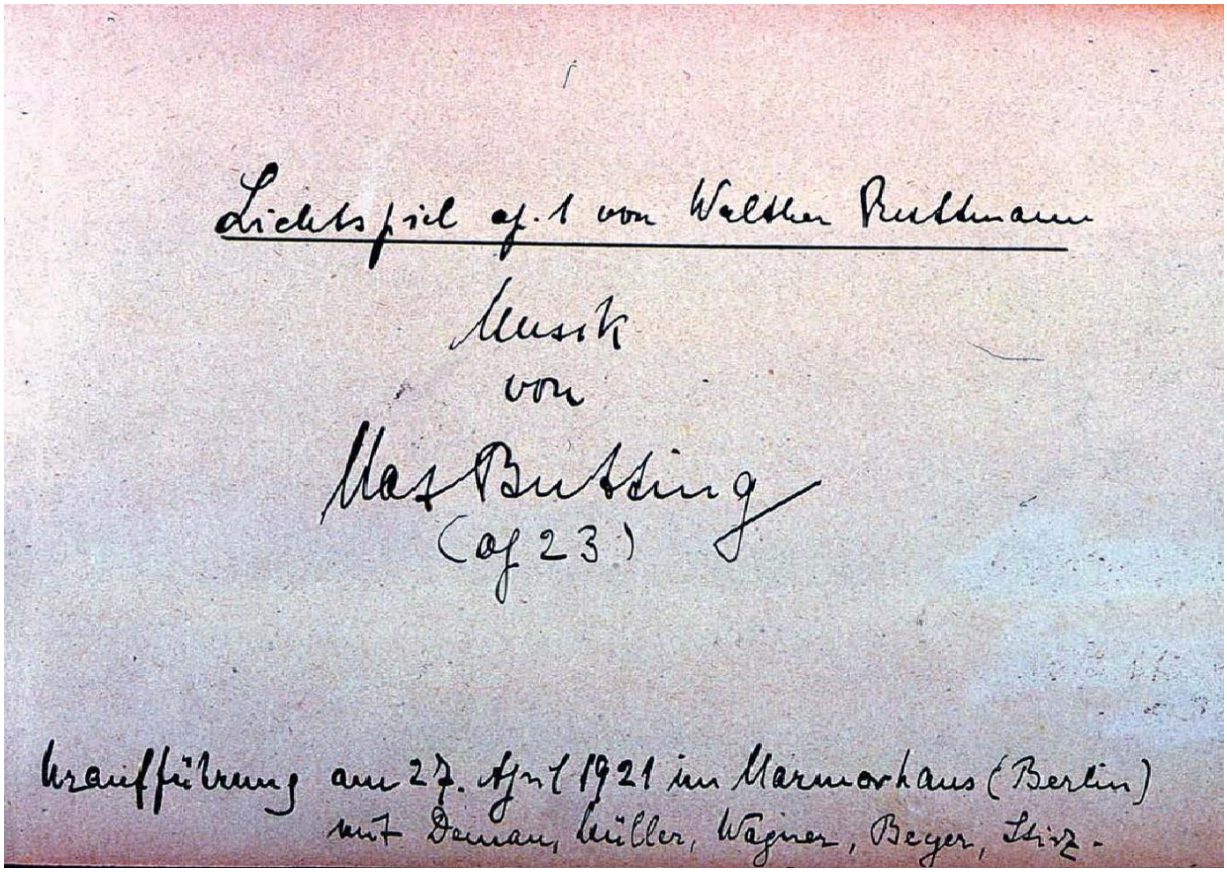


Figura 39 – Capa da partitura de Max Butting (1921) para *Lichtspiel opus I*, de Walther Ruttmann.

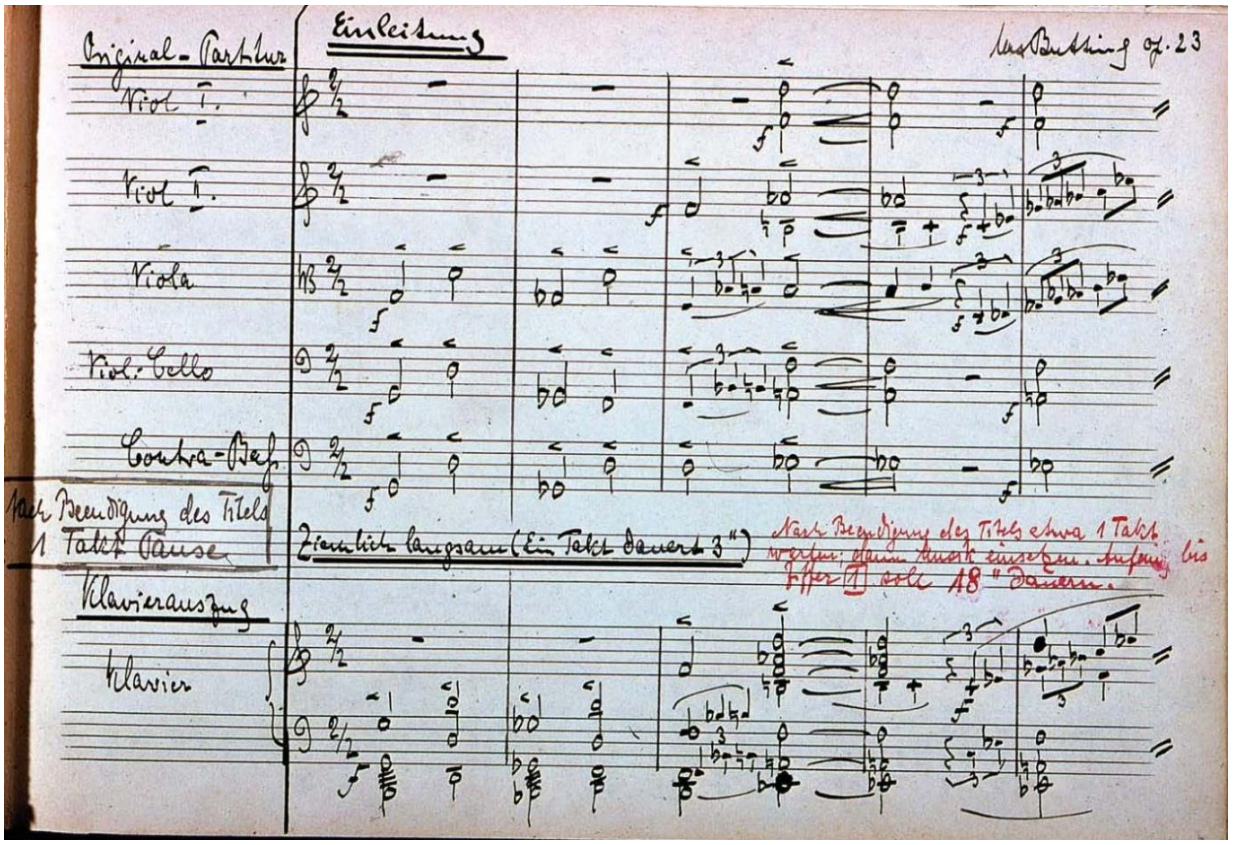


Figura 40 – Primeira página da partitura de Max Butting (1921) para *Lichtspiel opus I*, de Walther Ruttmann.

Embora Butting tenha recomendado que os filmes seguintes da série fossem exibidos sem acompanhamento musical, *Opus III* recebeu uma composição de Hanns Eisler – que nos anos seguintes se tornaria um dos principais compositores para filme documentário. A composição foi feita em 1926 para a exibição do filme em 1927 no Festival de Música de Baden-Baden. A composição se chama "Praeludium in Form einer Passacaglia" e é hoje conhecida como a primeira parte da "Suíte para Orquestra, op. 23" (figura 42).

Segundo Berndt Heller (1998, p. 541-542), em seu trabalho sobre as composições de Hanns Eisler, a peça foi encomendada tanto para ser tocada ao vivo quanto para ser gravada no sistema Tri-Ergon, sistema de gravação e reprodução desenvolvido na Alemanha por Joseph Engl, Joseph Massolle e Hans Vogt. Massole (FIELDING, 1967, p. 190):

> Uma performance dessa peça para orquestra de câmara ocorreu no Festival de Música de Baden-Baden, apresentada tanto como performance ao vivo do filme silencioso tanto como uma produção finalizada do sistema de som fílmico Triergon. Essa cópia da Tobis Film desapareceu. O programa informa que o condutor da performance ao vivo usou o "cronômetro musical" de Carl Robert Blum, um mecanismo pelo qual a partitura rolava em sincronia com o filme enquanto um ponteiro mostrava a seção da partitura pertencente à seção correspondente do filme. [...] O objetivo da noite era, entre outras coisas, demonstrar a qualidade e as vantagens do sistema Vogt-Massole-Engl [criadores de tal sistema], desenvolvido ao longo dos últimos 5 anos [...]. A primeira composição fílmica de Eisler é um importante exemplo da dialética entre cinema sonoro, sincronização e "composição-compatível-com-microfone (HELLER, 1998, p. 541-542).

Um relato do próprio Hanns Eisler (1976, p. 129) ajuda a elucidar a questão:

> Minha prática como compositor fílmico começou cedo na Alemanha. Em 1927, Dr. Bagier, na época gerente de uma pequena e desconhecida companhia Triergon, chamou dois compositores, Paul Hindemith e eu. Nós fomos chamados para compor para um curto filme a ser exibido no festival de música em Baden-Baden. Naquele momento, o aparato [Tri-Egon System] era ainda primitivo. Eu ainda lembro exatamente como Massolle (um dos inventores do Tobis System) me aconselhou paternalmente que eu deveria me afastar de certas figuras musicais particulares. Ele nomeou um monte de coisas das quais eu deveria me afastar. "Exceto por isso", ele disse, eu poderia fazer tudo que eu quisesse. Minha missão era a seguinte: por razão de uma nova invenção medíocre, o aparato de sincronização de Blum, eu deveria "imitar" musicalmente todos "ritmos" de um filme abstrato de Ruttmann. Eu devo admitir que hoje isso parece idiota para mim. (Hindemith compôs para "Felix the Cat", no qual a imitação do ritmo fílmico teve um excelente efeito humorístico). […] Um compositor fílmico era avaliado pela habilidade e utilidade em "ilustrar" todas as ações do filme musicalmente. Se alguém visse uma máquina na tela, o músico devia martelar, se uma pessoa andasse pelas ruas, o músico devia cadenciar, e por aí vai.

Essas informações são determinantes para entender as condições e limites da composição. Curiosamente, tanto a composição de Max Butting para *Opus I* quanto a de Hanns

Eisler para *Opus III* envolveram um certo contragosto por parte dos compositores. Se para Butting a música era um tanto quanto redundante para *Opus I*; para Eisler, a música, além de ser "imitativa" num sentido pejorativo, foi composta sob limites musicais determinados pelo sistema (e intenções de demonstração da qualidade do sistema) no qual a performance deveria acontecer.

Já no caso de *Entr'acte*, a presença da música foi planejada. O filme foi pensado como um interlúdio do balé dadaísta de Francis Picabia – que assim como o filme, contou com música original de Erik Satie (figura 43). A orquestração contou com flauta, oboé, clarinete, fagote, trompas, trompetes, trombone, quarteto de cordas (violinos, violas, violoncelos e baixos) e percussão. A partitura é dividida em dez partes, cujos títulos correspondem àquilo que se visualiza na tela: "Cheminées, ballons qui explosent", "Gants de boxe et allumettes", "Prises d'air, feux d'écheas et bateaux[17] sur les toits", "La Danseuse et figures dans l'eau", "Chasseur et début de l'enterrement", "Marche fúnebre", "Cortège au relanti", "La poursuite", "Chûte du cercueil et sortie de borlin" e "Finale (écran crevé et fin)".
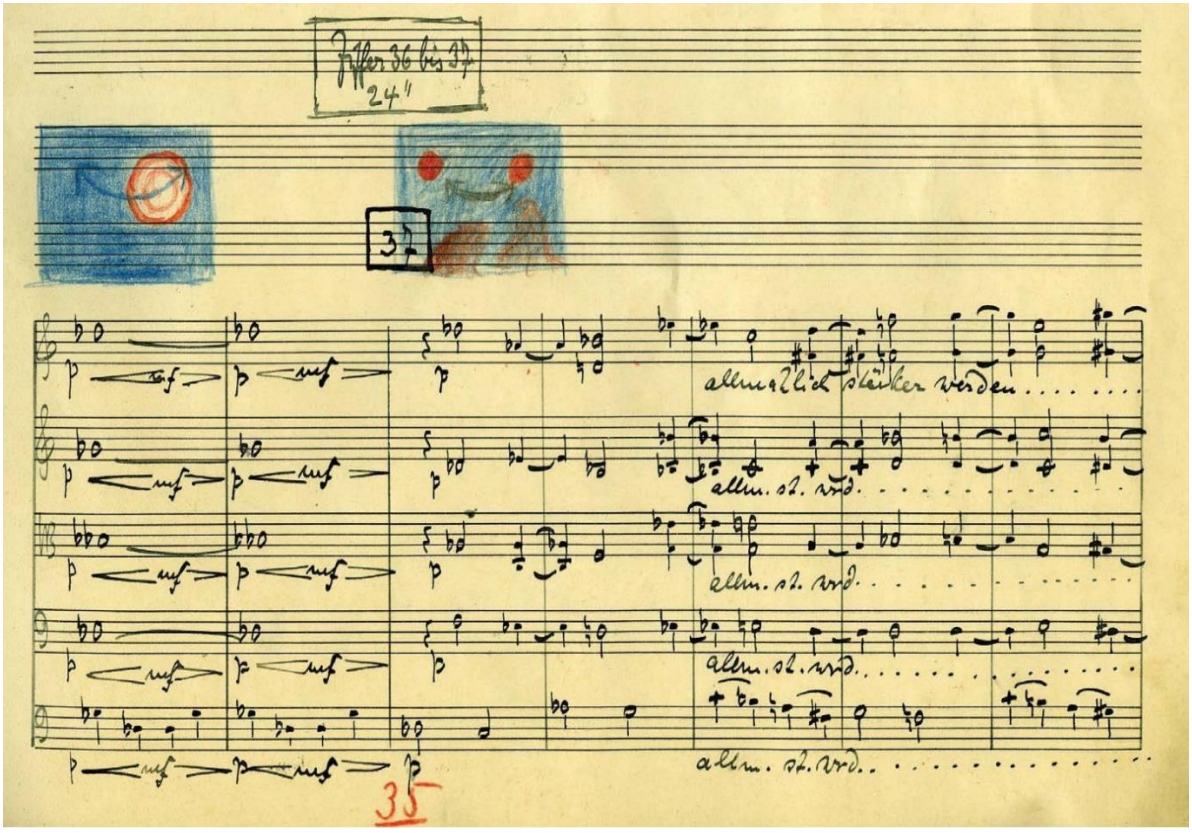


Figura 41 – Trecho da partitura de Max Butting (1921), com desenhos atribuídos a Walther Ruttmann, para *Lichtspiel opus I*, de Walther Ruttmann.

[17] Embora na versão para piano conste a palavra "ballons" em vez de "bateaux", tal como aparece na versão orquestrada, a última parece ser a correta, já que não se vê nenhum balão nas imagens e sim um barco feito de papel.
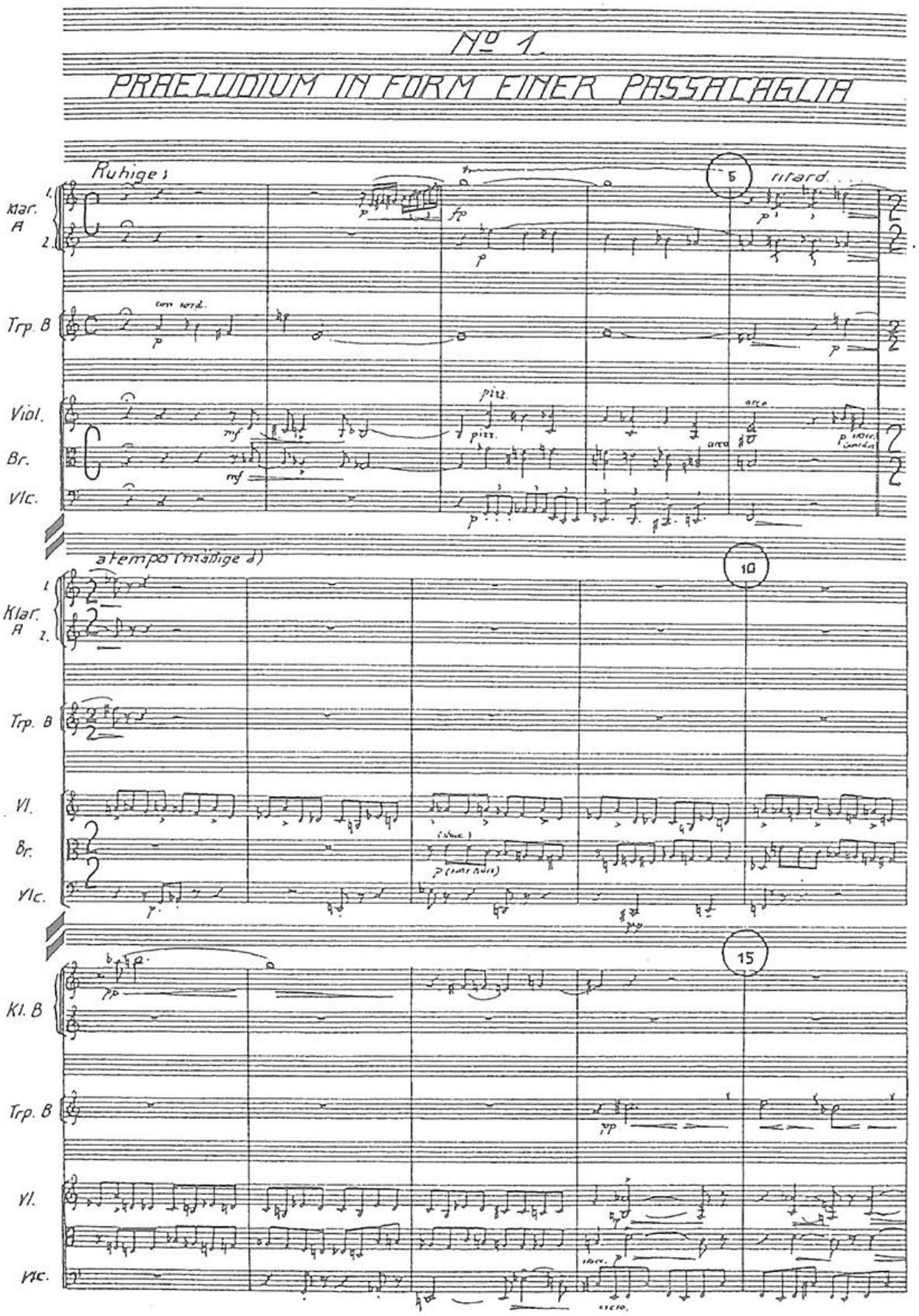


Figura 42 – Primeira página da partitura de Hanns Eisler (1927) para *Opus III*, de Walther Ruttmann.

Como sugere Virgil Thomson (2014, p. 633) – compositor do campo documentário que trabalhou com Pare Lorentz nos anos 1930 – em crítica de 1948 no *New York Herald Tribune*, a estrutura da partitura remete à forma rondó, mesmo que não ortodoxamente – tal como endossa Douglas W. Gallez (1976, p. 43). O rondó, *grosso modo*, é uma estrutura que alterna uma seção principal com outros trechos musicais. Essa seção principal pode ser idêntica ou sofrer variações. Imaginando que a seção principal seja A e os outros trechos sejam as demais letras, poderíamos sugerir que a estrutura, por exemplo, A1-B-A2-C-A3-D-A4-E-A5 é um tipo de rondó. A partitura de Satie apresenta um tema principal e duas variações (figura 44) que se repetem ao longo da partitura, intercalando-se com as demais seções. Embora a peça carregue em si uma fragmentação ressoante das imagens, ela se apresenta, em sua concepção, como uma unidade. O que, de certa forma, a põe em destaque em relação ao que se vinha fazendo nos acompanhamentos musicais da não ficção até então – que embora pudessem contar com uma noção macroestrutural pautada nas imagens, se apresentavam, sobretudo, como uma junção de diferentes peças que formavam um todo a acompanhar o filme.

Baseado na deploração de Igor Stravinsky (*apud* SHATTUCK, 1968, p. 169) de que a música fílmica é como uma espécie de "papel de parede", na referência de John Cage (1966, p. 82) à *musique d'ameublement* (música de mobília, *furniture music*) de Erik Satie[18] e na sagaz alcunha de "pai da *muzak* [19]" dada a Satie por Tom Roth em 1969 (estudante da San Francisco State University), Douglas W. Gallez faz um interessante salto analítico. Em vez de usar as conotações negativas embutidas em tais colocações, Gallez, ao encaixar a música de Satie para *Entr'acte* como "papel de parede", *musique d'ameublement* e *muzak*, ressalta os aspectos positivos que tais considerações teriam ao se pensar num modelo de música fílmica.

---

[18] "A ideia de música como ambiente nos joga de volta a 1917, quando o compositor francês Erik Satie cunhou o termo "'musique d'ameublement' para descrever uma música repetitiva e monótona que preenche um espaço funcionando como som de fundo. Em breves peças, como 'Forged Iron Tapestry' e 'Phonic Floor Tiles' [...], Satie pretendia que a música fosse repetida indefinidamente, para mascarar outros sons não musicais 'sem se impor', e para criar um clima emocionalmente neutro" (BRETT, 2016, p. 456). Segundo Joseph Lanza (1994, p. 17-18), "[Erik Satie] confirmou seu papel de verdadeiro progenitor da *Muzak* em um manifesto de 1920, no qual defendia a *musique d'ameublement*. Existem várias histórias sobre como Satie cunhou *musique d'ameublement* como termo e conceito. De acordo com alguns, Satie foi influenciado pelo desejo expresso de Henri Matisse por alguma forma de arte livre de assuntos chatos – alguma coisa similar a uma cadeira confortável. Outra versão mais conclusiva conta que Satie estava num almoço com o pintor Fernand Léger. A orquestra residente do restaurante era tão barulhenta que as pessoas tiveram que deixar o restaurante. De acordo com Léger, Satie reagiu à situação com um discurso inflamado: 'existe a necessidade de criar uma música de mobília, isso é, uma música que poderia ser parte dos ruídos do ambiente e que levassem eles em conta. Eu vejo ela como melodiosa, mascarando o retinir das facas e garfos, sem se impor. Ela preencheria os estranhos silêncios que ocasionalmente ocorrem entre os convidados. Ela daria um tom de banalidade a esses momentos. Além disso, ela neutralizaria os ruídos da rua [..]'. Satie elaborou sua ideia em uma nota a Jean Cocteau: 'Música de mobília para escritórios de advocacia, bancos etc... Nenhum casamento sem música de mobília... Não entre numa casa sem música de mobília'. [Sua peça] *Musique d'ameublement* (arranjada para piano, três clarinetes e um trombone) estreou no dia 8 de março de 1920 [...]".

[19] *Muzak* é uma expressão sinônima a "Musica de elevador".
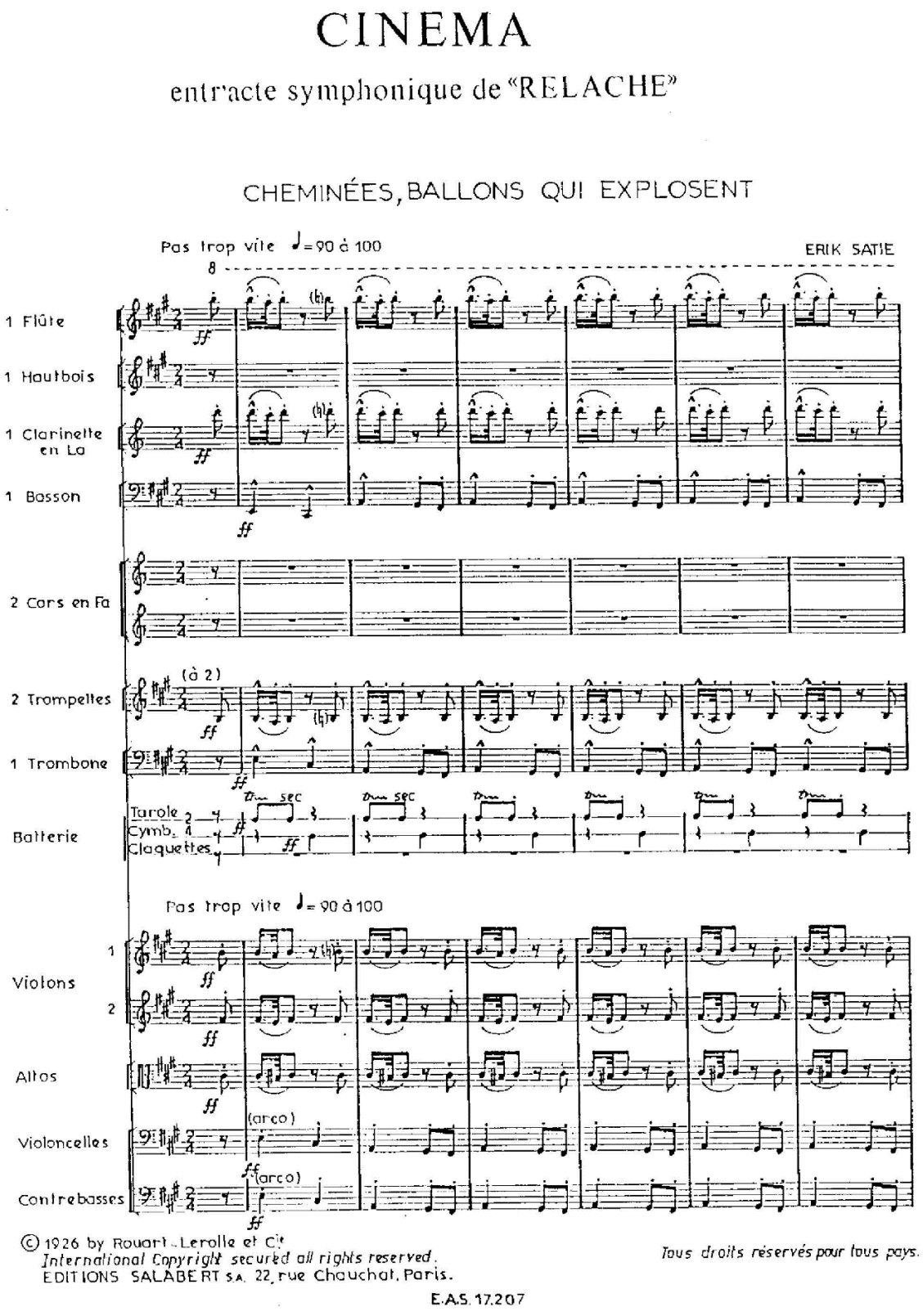


Figura 43 - Primeira página da partitura de Erik Satie (1924) para *Entr'acte*, de René Clair.
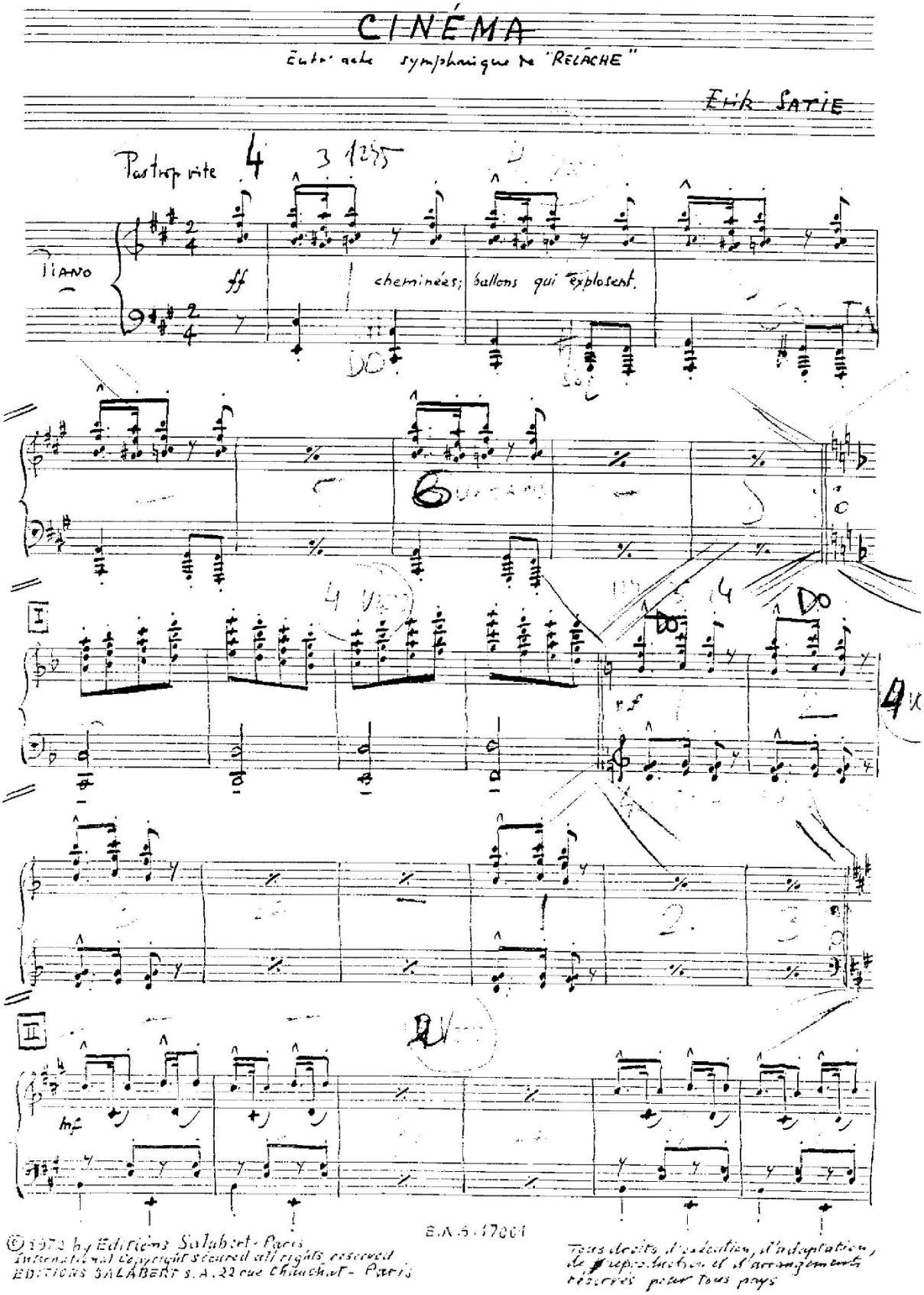


Figura 44 – Primeira página da partitura de Satie para *Entr'acte*, de René Clair. O tema principal está escrito nos primeiros oito compassos (depois da anacruse). Sua primeira variação está nos quatro compassos subsequentes. A segunda variação está nos compassos da última linha da página.

As conotações negativas – de que uma música "papel de parede" seria "decorativa", feita para "ser ouvida e não escutada", de que a *musique d'ameublement* seria "superficial e utilitária", com "pouco valor intrínseco", e de que Satie, ao compor tal tipo de música, seria uma espécie de inventor da "música de elevador" (GALLEZ, 1976, p. 37) – são, na contrapartida, valoradas:

> Deliciosamente vulgar e simples, a partitura é impiedosamente mecânica, caracterizada por infinitas repetições sem variação. A música de Satie não deve ser ouvida por si só, pois, solta do filme, torna-se tediosamente desagradável. Mas com as imagens simplórias e irreverentes de Clair, a música de Satie encaixa como uma luva; está tudo certo. O que é banal e grotesco quando ouvido sozinho, de alguma forma, é apropriado quando experimentado com o visual. A música sutilmente ridiculariza a procissão fúnebre e os enlutados correndo em câmera lenta; na perseguição do carro fúnebre, a partitura impulsiona vigorosamente a ação. A música é objetiva, totalmente desprovida de ostentação e verdadeiramente cinematográfica porque envolve pequenos fragmentos de música unidos por um ritmo subjacente e insistente. Várias frases de oito compassos de fragmentos melódicos e progressões harmônicas estereotipadas acompanham a ação da tela. Como o *Entr'acte* é essencialmente uma colagem de imagens absurdas e divertidas montadas em rápida sucessão, a música de Satie é igualmente fragmentária. Claramente Satie não aderiu servilmente ao conteúdo visual ilógico da colagem de Clair; ele sabiamente se preocupou com os ritmos e tempos. (GALLEZ, 1976, p. 42-43).

Detendo-se mais a considerações estruturais da música para *Entr'acte*, Gallez (1976, p. 48) afirma que Satie

> não desenvolveu os motivos; ele evitou transições; ele interrompeu e sobrepôs suas recapitulações. As composições se tornaram abstrações que mudam abruptamente de humor, confrontando-nos com o que Lambert denominou "incongruência emocional". A música é intricada e sinuosa, amorfa e difusa. Progressões harmônicas não têm perspectiva; melodias compreendem frases curtas e ostinatos estéreis. Desprovida de paixão, pictorialismo e drama, muitas vezes fria e descolada, pouco espirituosa ou grotesca, a qualidade estática da música de Satie amortece muitos ouvintes. No entanto, ao desnudar suas ideias musicais, ao anulá-las e torná-las impotentes, em vez de permitir que fossem sentimentais ou retóricas, Satie escreveu músicas particularmente adequadas para a trilha sonora do cinema mudo. Pode-se dizer também que a abordagem neutra da música de Satie oferece uma solução modelo para problemas em filmes sonoros, particularmente aqueles relacionados à continuidade, ao fundo musical para diálogo e à propulsão da ação.

Gallez (1976, p. 48), embora reconheça que não havia na época muitos simpatizantes da música de Satie, indica que compositores como Henri Sauguet, Georges Auric, Darius Milhaud, Maurice Jaubert, Virgil Thomson, Aaron Copland e George Antheil foram influenciados direta ou indiretamente por Erik Satie. Dentre eles encontramos importantes nomes para a tradição documentária, especialmente Virgil Thomson – que compôs a música dos canônicos documentários *The plow that broke the plains* (1936) e *The River* (1937), de Pare Lorentz, e

Louisiana story (1948), de Robert Flaherty –, Aaron Copland – compositor dos também canônicos documentários *The City* (1939), de Ralph Steiner e Willard Van Dyke, e *The Cummington story* (1945), de Helen Grayson – e Maurice Jaubert – compositor de diversos documentários, dentre eles o canônico *We live in two worlds* (1937), de Alberto Cavalcanti.

Gallez (1976, p. 48), citando Frederick W. Sternfeld (1968, p. 97) e Abraham Skulsky (*apud* KOSTELANETZ, 1970, p. 91), repara que a influência de Satie pode ser notada na clareza e simplicidade das partituras de Thomson e Copland. Wilfrid Mellers (1975, p. 215), também citado por Gallez, afirma que a música fílmica de Virgil Thomson deriva diretamente da música de Satie para *Entr'acte*. A simplicidade, a técnica mecanizada e a reiteração e permutação de pequenas frases são notadas tanto em Erik Satie como em Thomson e Copland. Segundo Mellers, esses atributos, presentes na música desses compositores, se encaixam às demandas dos cortes entre planos do filme. O próprio Thomson (2014, p. 632-633) reconhecera a excelência e a compatibilidade da música de Satie com o cinema. Para Thomson, Satie compreendeu corretamente os limites e possibilidades da música numa narrativa. Os elogios são superlativos:

> O *Entr'acte* de ERIK SATIE [...] é, no julgamento deste crítico, a melhor música fílmica já composta. [...] A excelência da partitura musical composta para acompanhar este filme silencioso com sons orquestrais reais [...] deve-se ao fato de Satie ter entendido corretamente as limitações e possibilidades de uma narrativa visual como matéria musical. Também à natureza durável de sua invenção musical. O todo é feito de pequenos pedaços musicais, como blocos de construção. Estes são neutros o bastante para acompanhar apropriadamente muitas cenas e imagens diferentes, mas também são interessantes o suficiente para que a música apresente repetição sem fadiga ao ouvinte. Esses blocos musicais são organizados em uma forma de rondó, precisamente escalonado como um arranha-céu de Nova York, com cada pedaço tão prático quanto funcional. A música de Satie para *Entr'acte*, consequentemente, não é apenas bonita em si. Também é eficiente como expressão; é apropriada para o filme. Evita a banalidade do sentimento evitando completamente o sentimento, mantendo sua expressividade objetiva, nunca se identificando com qualquer pessoa na tela. Permanecendo sempre tão fria e clara quanto a própria fotografia de René Clair, ela também permanece clara em significado e intrinsecamente satisfatória. Não conheço outra música para filme tão durável, tão distinta.

O caso de *Ballet mécanique* (1924) está envolto a fatos não esclarecidas em relação às circunstâncias nas quais o filme e a música surgiram. Não se sabe ao certo o que foi idealizado antes (a música, o filme ou se ambos ao mesmo tempo), embora se saiba que havia um projeto comum, envolvendo tanto o filme de Fernand Léger quanto a música de George Antheil (FREEMAN, 1986, p. 28-45). Contudo, alguns fatos curiosos se fazem presentes.

Embora a música de Antheil tenha sido idealizada a princípio como música fílmica, seu lançamento público ocorreu sem o filme, apenas em 1926, em Paris (SCHMIDT-PIRRO, 2006, p. 406-407) – dois anos após o lançamento do filme, em 1924, em Viena, que ocorreu sem a música, que ainda não havia ficado pronta (DONALD, 2009, p. 31).

Pelo menos até 1926, os realizadores do filme ainda esperavam a música de Antheil – Na exibição do filme de 14 de março de 1926, em Londres, lia-se no programa:

> Senhor George Antheil estava envolvido na composição da música para este filme, mas, de acordo com Senhor Léger, sua música provavelmente não estará adequadamente pronta por algum tempo e um acompanhamento *jazzístico* sugerido por Senhor Léger irá ser tocado no lugar (DONALD, 2009, p. 44).

A primeira exibição pública da música de Antheil contou, na verdade, com uma segunda versão da partitura original (figura 45). A versão original (figura 46) – que tecnicamente, ao momento, era praticamente impossível de ser executada – foi reconstruída apenas no final da década de 1990, com a ajuda de computadores (SCHMIDT-PIRRO, 2006, p. 407). A música ganharia ainda uma terceira versão de Antheil na década de 1950 (figura 47), que se tornaria a versão atualmente mais conhecida.

A primeira versão foi escrita para dezesseis pianolas, quatro bumbos, três xilofones, um gongo, dois pianos, uma sirene, duas campainhas e três hélices de avião. A segunda versão, mais simplificada, foi escrita para uma pianola, dois pianos, três xilofones, campainhas, uma pequena hélice de madeira, uma grande hélice de madeira, uma hélice de metal, um tantã, quatro bumbos e uma sirene. A terceira versão, ainda mais simplificada, foi escrita para quatro pianos, um *glockenspiel*, uma hélice de avião pequena, uma hélice de avião grande, "outro instrumento de percussão normal", uma campainha grande, uma campainha pequena, um surdo, um bumbo, um tímpano e dois xilofones[20].

Há ainda indícios de uma outra versão: na ocasião da primeira vez que o filme e a música foram exibidos juntos, em 1935, no Museum of Modern Art, uma versão reduzida para uma pianola teria sido preparada por Antheil (SCHMIDT-PIRRO, 2006, p. 425).

É curioso notar que o filme e as primeiras versões da música possuíam durações bastante diferentes – a música teria aproximadamente o dobro da duração do filme–, o que corrobora o que se pode aferir das cartas trocadas entre os envolvidos na realização do filme, de que a música e o filme foram trabalhados independentemente (FREEMAN, 1987, p. 28-45).

[20] Nos extras do DVD do documentário *Bad boy made good: the revival of George Antheil's 1924 Ballet mécanique* (2006), de Ron Frank and Paul D. Lehrman, pode ser conferida a execução da orquestração original de estreia, assim como uma versão para 16 pianolas sincronizada com o filme.

Ao menos três aspectos envolvendo a partitura e seu contexto de produção são interessantes para a discussão sobre som no documentário. O primeiro diz respeito a existência de um pensamento na época que dava vazão à criação de uma música fílmica não pautada nas imagens – ou mesmo criada/ idealizada antes das imagens, como podemos aferir pela declaração de George Antheil (*apud* FREEMAN, 1987, p. 33) em sua autobiografia:

> [Em outubro de 1923] eu anunciei à imprensa que eu estava trabalhando numa nova peça, a ser chamada de "Ballet Mécanique". Eu disse que eu também estava procurando um acompanhamento fílmico para essa peça. Os jornais e as revistas de arte ficaram felizes em publicar esse pedido, o qual interessou um jovem câmera americano, Dudley Murphy.

Tal tipo de concepção se tornaria menos rara no campo não ficcional apenas a partir dos anos 1930, com, por exemplo, o caso de *Entusiasmo* (1930), cujo planejamento sonoro de Dziga Vertov precede o visual (MACKAY, 2005a, p. 8), e com o caso de *Pett and Pott* (1934), de Alberto Cavalcanti, cuja trilha sonora foi gravada antes da parte visual (REED, 1987, p. 40).

Outro aspecto interessante da partitura diz respeito às pianolas. Durante os anos 1910 e 1920 vê-se o crescimento de acompanhamentos musicais adaptados para pianola. Contudo, Antheil não pensou nas pianolas como um facilitador. Em outras palavras, em vez de fazer uma versão musical que pudesse ser tocada automaticamente, sem a necessidade de muito recurso humano, Antheil encarou as pianolas como instrumentos em si, não como um piano que automatizasse o tocar. O que lhe atraía era o instrumento automático em si, sua característica mecânica intrínseca. No campo documentário, embora não haja muitos relatos do uso de pianola, existem alguns casos. O mais relevante diz respeito ao documentário *Un tour au Large* (1926), de Jean Grémillon (como veremos mais adiante) – Grémillon, assim como Erik Satie e George Antheil, circulava nos mesmos grupos de artistas da "vanguarda franco-americano".

Atrelado a essa perspectiva "mecânica" está o uso de instrumentos tipicamente não musicais na composição (sirenes, campainhas, hélices de avião). Como veremos adiante, o campo documentário, desde seus primeiros anos sonoros na década 1930[21], faria extensivo uso desse tipo de prática moderna.

George Antheil – tal como Erik Satie e, de certa forma, essa "escola franco-americana" de vanguarda – seria uma das figuras de maior impacto sobre a obra de Virgil Thomson e Aaron Copland, duas figuras de destaque no campo do documentário, e no campo da música como um todo[22]. Antheil seria importante ainda em sua contemporaneidade pelo uso pioneiro de

[21] Como veremos adiante, ainda no período mudo, esse tipo de prática já podia ser notado na obra de Vertov.

[22] Cabe dizer que Erik Satie, por sua vez, foi figura central para toda a geração. Sternfeld (1960, p. 125) escreve: talvez o mais importante professor dos jovens compositores do cinema em Paris foi Erik Satie. Ele influenciou Honegger, Milhaud, Auric e Sauguet, assim como os americanos Thomson, Copland e Antheil.

instrumentos não convencionais (objetos, a princípio, não musicais), que se tornaria comum a partir dos anos 1930 no campo documentário (e a partir do final dos anos 1940 no campo da música), especialmente na escola britânica, como veremos mais adiante. Outro aspecto relevante relacionado a Antheil diz respeito ao uso do silêncio como material musical, que teria influenciado toda uma geração, incluindo John Cage, cuja repercussão ainda se faz presente na contemporaneidade (SCHMIDT-PIRRO, 2006, p. 416-422).

Dentro de toda a diversidade de produção, execução e metodologia composicional relacionada aos aspectos sonoros dos filmes não ficcionais da década de 1920, uma característica relevante pode ser notada. A especificidade fílmica de documentários, cinejornais e filmes experimentais passou a entrar mais em cena. Em outras palavras, a preocupação específica com o acompanhamento sonoro de cada filme emerge como uma característica da prática de sonorização no campo do não ficcional.

Se tivermos como parâmetro a década de 1910, podemos considerar que a produção não-ficcional dos anos 1920, no que tange aos aspectos sonoros, entra numa segunda fase. Se na década anterior podemos pensar a sonorização dos não ficcionais como um processo "não autoral", genérico e separado da produção fílmica propriamente dita, na década de 1920 se vê um processo de aproximação entre o visual e o sonoro. Embora não se possa ainda pensar no filme não ficcional como um obra sonoro-visual em sua concepção (ou o som como uma dimensão "autoral" do filme), é evidente – como podemos, em diferentes graus, notar nos exemplos acima – que o som, como um todo, e a composição específica para cada filme passam a fazer parte do pensamento e contexto fílmico. Compositores e profissionais relacionados ao som fílmico que se tornam importantes para o campo documentário começam a despontar a partir desses contextos e perspectivas – como, entre outros ainda a serem citado, Hanns Eisler, Virgil Thomson, Aaron Copland, Alberto Cavalcanti, Darius Milhaud e Edmund Meisel.

Nessa "fase", pode-se notar que existe uma elaboração sonoro-narrativa desenvolvida. Novas ferramentas entram em jogo, que podem ser observadas nas partituras, como a noção macroestrutural, uso de *leitmotiv*, silêncio, a especificidade/diferenciação do som/ música para filmes, formas composicionais estruturadas (como o rondó), *mickeymousing*, tensão musical dramática e preocupação com instrumentação e orquestração. Esses recursos sonoro-musicais passaram a ser usados naquilo que se relacionava à imagem do "real", trazendo novos horizontes narrativos à não ficção.

Especial atenção deve ser dada também aos recursos sonoros/ musicais ligados a ideias de desfamiliarização (descaracterização do que estaria implícito a princípio no contexto estilístico/ ético, complexificando o sentido final) e fragmentação (do fluxo musical, por

exemplo) – tal como o amplo emprego de dissonâncias, polifonias, repetições musicais, minimalismo etc. Falando sobre os aspectos visuais, Bill Nichols (2016, p. 21-23) infere sobre a importância desses elementos (advindos sobretudo das vanguardas modernas) para a tradição documentária:

> Elementos modernistas de fragmentação, desfamiliarização (*ostranenie*, *Verfremdungseffekt*), colagem, abstração, relatividade, anti-ilusionismo e uma rejeição geral à representação transparente realista encontraram seu caminho dentro do fazer documentário. [...] Foi precisamente o poder da combinação das representações indexicais da imagem documentária e da justaposição radical de tempo e espaço permitidas pela montagem que chamaram a atenção de diversos artistas vanguardistas para o fazer fílmico. [...] A vanguarda modernista contribuiu com algo vital para o surgimento do filme documentário; ela imaginativamente reconstruiu o olhar do mundo com as imagens e tomadas tiradas desse mundo.

Essas estratégias de descentralização que Nichols relaciona aos aspectos visuais da vanguarda e dos filmes documentários podem também ser observadas no âmbito sonoro. A música de Satie para *Entr'acte* (um exemplo influente e significativo, como apontado), lança mão dessas estratégias através de seus *ostinati*, repetições rítmicas e melódicas sem fim, estrutura "mecânica", simplicidade musical, melodias e harmonias estereotipadas, instrumentação simples, dinâmicas exageradas, transições sem modulação, aspecto fragmentário, "incongruidade emocional" e mudanças abruptas. A ironia, o humor, as justaposições contrastantes e todo o *ostranenie* (estranhamento) que a relação som-imagem em *Entr'acte* carrega, habilita possibilidades de ver/escutar o mundo e o mundo fílmico de forma renovada, apresentando percepções contingentes do mundo e da materialidade fílmica que vai para além da indexicalidade e dos aspectos narrativos e dramáticos da relação som-imagem convencional do período[23].

Como veremos em mais detalhes adiante, todos os recursos mencionados nesse subcapítulo acompanharam os novos estatutos da imagem do "real" em narrativas não ficcionais que surgiram junto ao cinema documentário sonoro – que, por exemplo, empregava a encenação e subvertia a representação transparente da duração e da ontologia da imagem do "real" em favor de construções narrativas mais elaboradas. O som e a música se encaixam nesse contexto não apenas como simbolismo e metáfora da imagem ou como propiciadores de um ambiente adequado para a fruição espectatorial (como apontado anteriormente), mas como elementos da condução narrativa, da reelaboração mundana para fruição cinematográfica – que, como veremos, serão valiosos para às concepções retóricas, persuasivas e "criativas" (clamadas não apenas por Grierson) que dariam corpo à consolidação do documentário sonoro.

[23] Conferir Gallez (1976, 36-50).

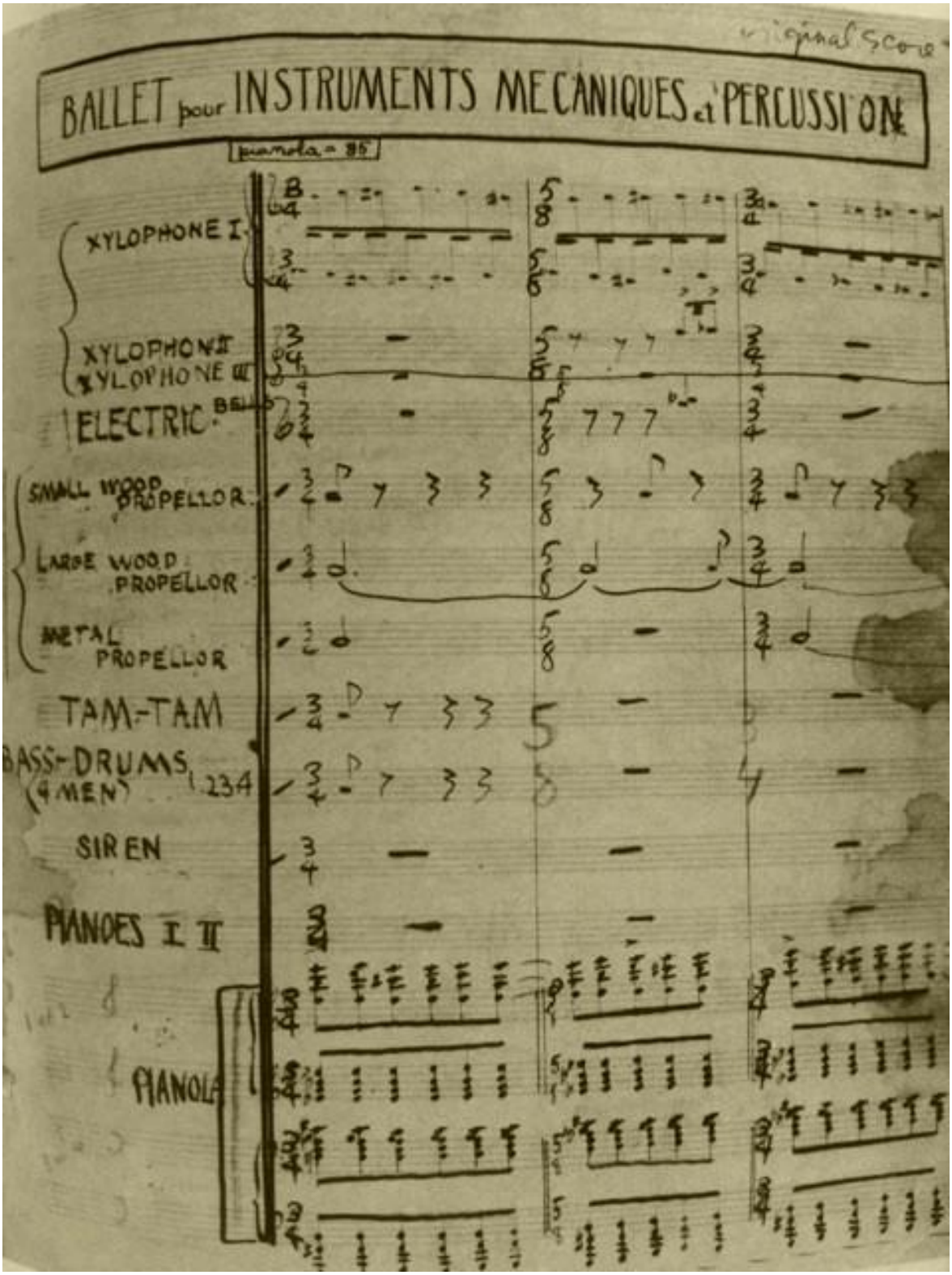


Figura 45 – Primeira página daquilo que seria o manuscrito da partitura da segunda versão de *Ballet Mécanique*, de George Antheil. A primeira exibição pública da música, de 1926, teria tido como base essa versão.
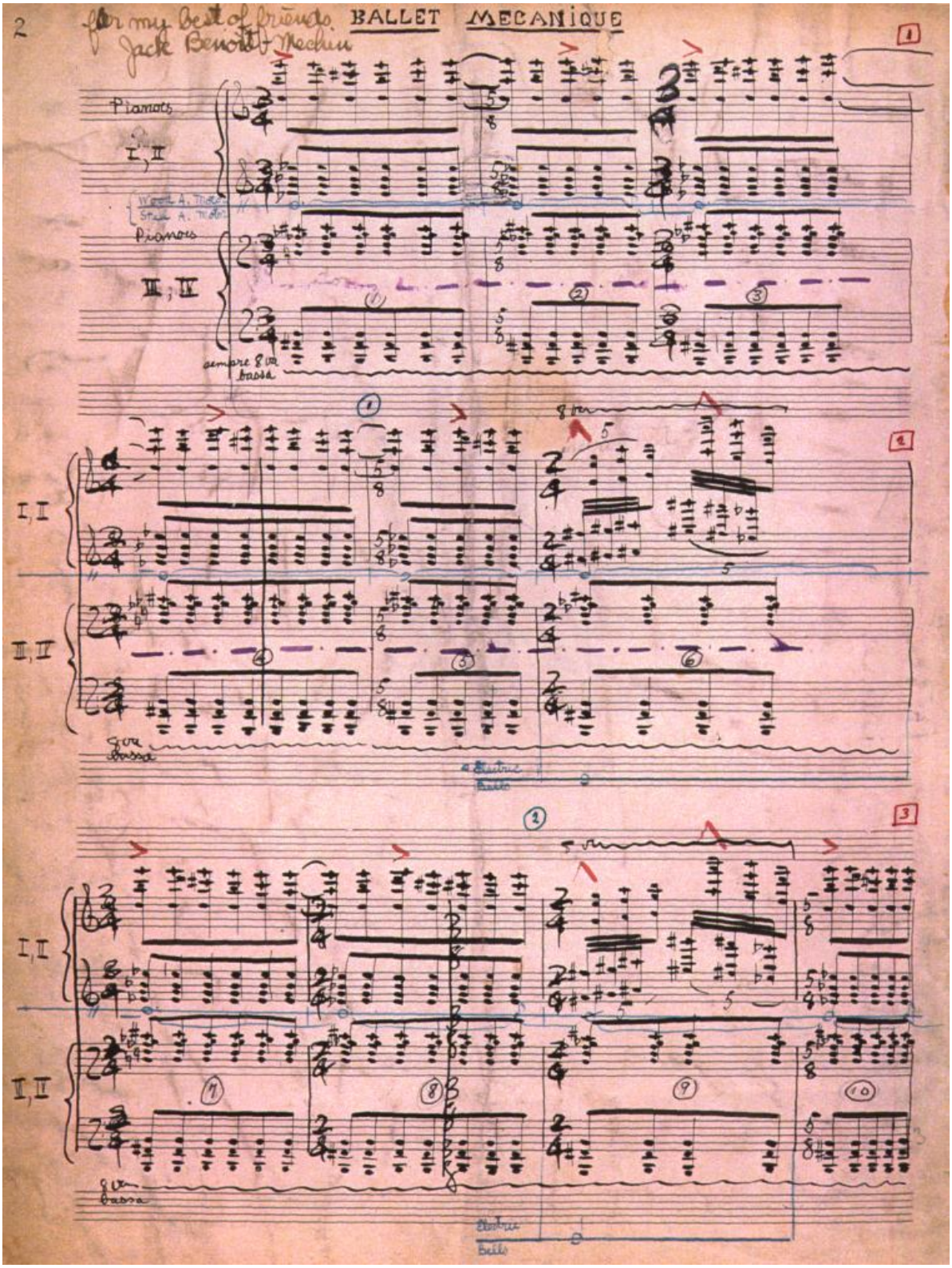


Figura 46 – Primeira página daquilo que seria o manuscrito da partitura da versão original de *Ballet Mécanique*, de George Antheil. Na figura temos apenas a parte escrita para pianola (16 pianolas tocariam 4 linhas diferentes).
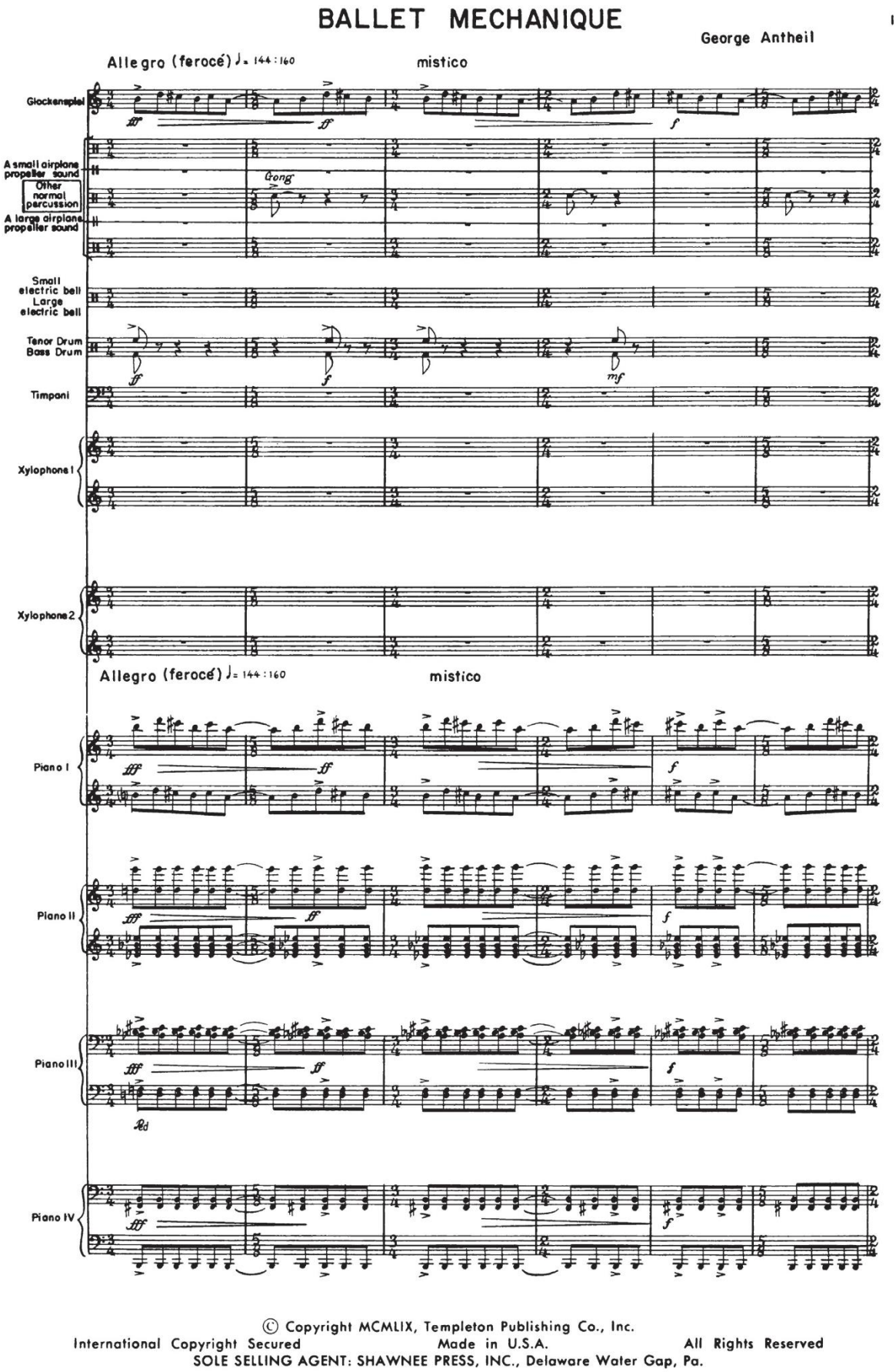


Figura 47 – Primeira página da terceira versão de *Ballet Mécanique*, de George Antheil.

1.3 Os primórdios da prática sonoro-visual: o nascimento do som "autoral"

Ainda no período mudo, a partir do final da década de 1920, podemos dizer que uma terceira fase do filme não ficcional, no que tange à sonorização, emerge. É uma fase cuja concepção fílmica passa a incorporar de forma mais definitiva o som como um elemento intrínseco ao filme.

Dziga Vertov, Walther Ruttmann (no capítulo seguinte, os escritos de ambos, assim como seus filmes sonoros, serão abordados mais detidamente) e Jean Grémillon – três relevantes realizadores da tradição documentária – são representativos, em diferentes maneiras, naquilo que podemos pensar como nascimento da dimensão "autoral" do som no cinema documentário ainda nesse momento pré-sonoro.

Dziga Vertov, por exemplo, escreveu que *A sexta parte do mundo* (1926), *O décimo primeiro ano* (1928) e *O homem com a câmera* (1929) foram pensados como filmes sonoros[24]. Embora os filmes não tenham se concretizado no formato sonoro-visual, alguns indícios dão vazão àquilo que poderia ser entendido como incorporação do sonoro no pensamento fílmico. Alguns documentos apontam para essa direção, como os *scripts* musicais sobreviventes que Vertov escreveu para *O décimo primeiro ano* e *O homem com a câmera*[25].

Além disso, os três filmes levaram em consideração o uso de "imagens aurais", assim como foram editados para serem filmes sonoros. Conforme relata Hicks (2007, p. 71),

> Ele [Vertov] afirmou que *A Sexta Parte do Mundo* não criara intertítulos, mas sim uma "construção contrapontística de uma palavra-rádio-tema". Os intertítulos, em vez de nomear e identificar as imagens, fazem parte de um fluxo constante de imagens construídas a partir de palavras e imagens. O filme dispensa a antiga hierarquia, na qual os intertítulos criam um significado confirmado pelas imagens. Vertov foi ainda mais longe em seus últimos filmes mudos. *O décimo primeiro ano* cria uma sensação de som em suas imagens de corneteiro, sino, megafone, água corrente, martelos e explosões. O ruído implícito dos martelos e explosões chega a pontos climáticos em sua estrutura, e pretende torná-lo "um filme-objeto da visão e do som, editado para ser visto assim como ouvido". Da mesma forma, *O homem com a câmera* contém sequências que têm um poderoso som concomitante.

Nas palavras de Vertov, a respeito de *O décimo primeiro ano*,

> […] a montagem visual está, às vezes, em "sincronia" com a montagem sonora e, às vezes, entrelaçadas. O filme foi feito de uma maneira que não requereria mudanças se uma versão sonora fosse concretizada. Eisenstein escreveu que

[24] Conferir Michelson (1984, p. 91); Tode e Wurm (2006, p. 118-119; 132-33). MacKay (2005a; 2005b; 2007, p. 51); Hicks (2007, p. 79).

[25] Os "cenários musicais", em russo, escritos por Vertov para *O décimo primeiro ano* e *O homem com a câmera* podem ser consultados na coletânea de material de arquivo organizada por Alexander Deriabin (2004, p. 121-122; 126-129).

> *Odinnadcatyj* [*O decimo primeiro ano*] "procede de um poema dos fatos para uma série de fragmentos e para uma sinfonia dos fatos" (*Kino*, 13.3.1928). "Os trabalhos mais recentes de Vertov", escreve E. Vilenskij no periódico *Kino*, "podem ser transformados em filmes sonoros sem a necessidade de serem reeditados. É apenas uma questão técnica dos aparatos" (*Kino*, 8.1.1929) (TODE; WURM, 2006, p. 133).

No caso de *O homem com a câmera*, Vertov escreve detalhadas instruções musicais, numa espécie de *cue sheet*[26]. A figura 48 refere-se à primeira página dessas instruções musicais. As figuras 49, 50, 51, 52, 53 e 54 correspondem à tradução para o inglês de todas as páginas do documento. Nas duas colunas do documento se tem a descrição visual (à esquerda) e as indicações sonoras (à direita). O filme é dividido em seis principais partes (seis rolos de filme) e é dessa maneira que o *script* sonoro do filme está organizado. Cada parte dura em torno de 11 minutos.

A *cue sheet* de Vertov, no cinema não ficcional mudo, é a mais detalhada e sofisticada com a qual essa pesquisa teve contato. Uma análise detida do documento, ainda a ser feita com maior profundidade, poderia trazer novos ares às já exaustivas interpretações do filme. Dentre aquilo que mais cabe ao assunto do som cinematográfico é interessante notar o pensamento sonoro, a partir da *cue sheet*, que opera dentro de uma perspectiva autorreflexiva. Na primeira parte do filme, por exemplo, nos é apresentado o "homem da câmera" e a sala de exibição, a orquestra e o público que irão acompanhar o filme que este "homem" fez. Quando a orquestra começa a tocar (no plano das imagens), começamos a ver o filme como se estivéssemos naquela mesma sala. O filme dentro do filme começa a ser exibido para os espectadores (tanto nós como os de dentro do filme), e, nos seus primeiros minutos, a manhã da cidade e seu dormir são flagrados: pessoas dormindo, máquinas paradas. Nós espectadores somos transportados para o nível do representado e levados a fazer parte do filme que eles vão ver: e essa é a função do som do tique-taque do relógio que se nota na *cue sheet* (*Part I*, itens 1, 2, 3, 4 e 5 – figuras 49 e 50). A noção de relação entre um mundo histórico e um da representação ocorre por esse som: em um primeiro momento só existe a música, posteriormente essa música começa a compartilhar espaço com o som do tique-taque, então o filme dentro do filme começa e outra música começa a soar junto com a orquestra, para então termos, com os próximos planos do filme dentro do filme, o tique-taque no centro acústico, ou seja, numa posição de destaque,

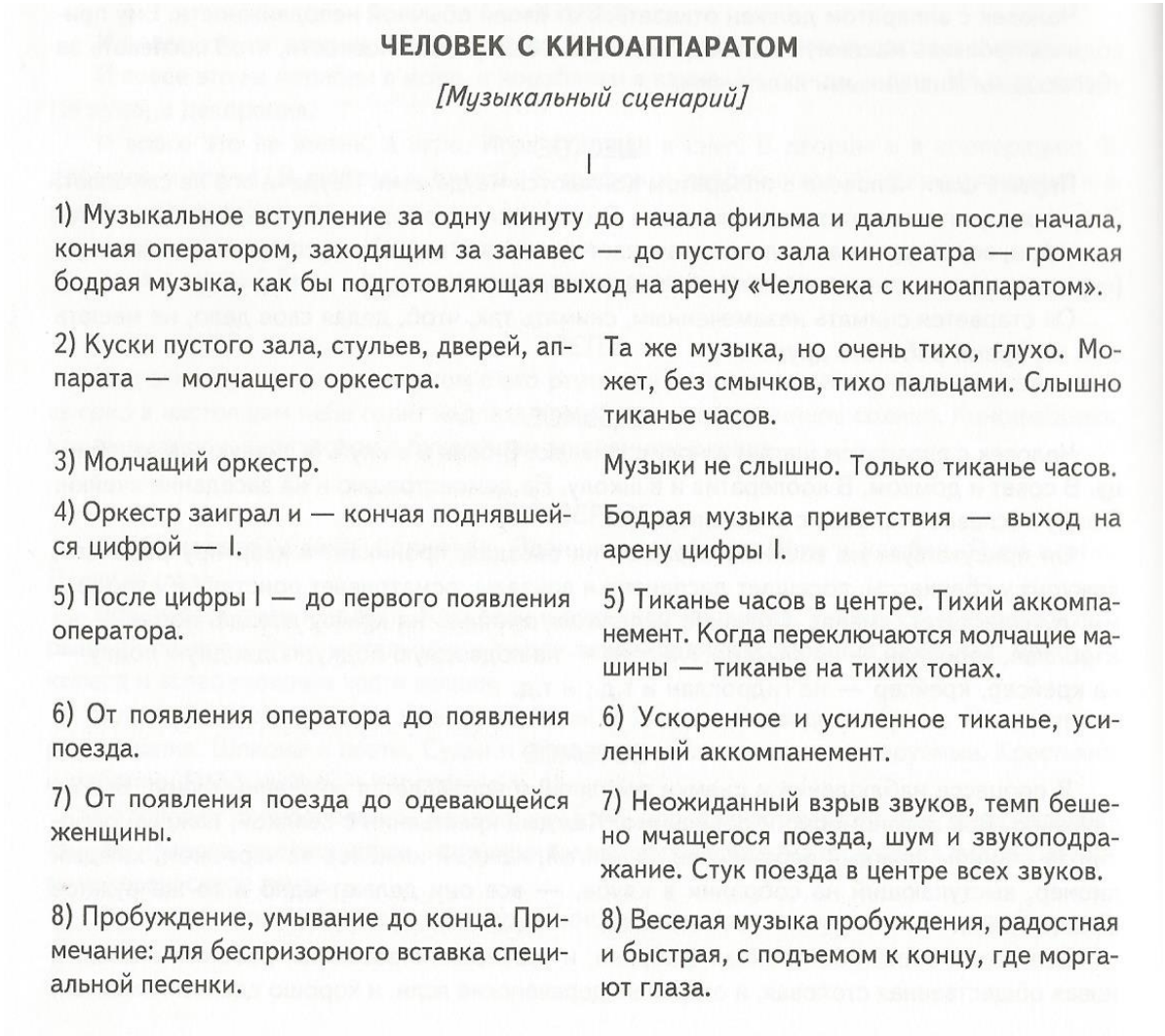
[26] Existe também uma *cue sheet*, compilada por três músicos, que teria acompanhado o filme já na sua primeira exibição em 9 de abril de 1929 em Moscou. Cópia dela pode ser conferida na coletânea organizada por Deberian (2004, p. 192-134). Existe uma certa confusão em torno desse assunto. Muitas vezes pesquisadores levam em conta essa *cue sheet* para se referir às instruções sonoro-musicais de Vertov para *O homem com a câmera*. Porém, o documento que se relaciona diretamente com seu pensamento sobre o som para o filme é o que se encontra replicado nas figuras 48, 49, 50, 51, 52, 53 e 54 deste texto.

acompanhado por uma outra música. O tique-taque é o elemento que está presente tanto no momento anterior ao do começo do filme dentro do filme como no próprio filme dentro filme, ou seja, o público envolto ao plano sonoro do tique-taque compartilha existência com as pessoas que são mostradas no filme dentro do filme, pelo menos no plano sonoro, subjetivo. E assim como o espectador é metalinguisticamente representado na sala de exibição, é evidenciado que as pessoas que estão no filme dentro do filme são representações, selecionadas por quem filma. O som faz esse *link* entre pessoas do mundo histórico e representação de pessoas do mundo histórico – o tique-taque é tanto "trilha" do filme dentro do filme quanto do filme anterior ao início do filme dentro do filme –, unindo cineasta e espectador num mesmo eixo de conflito.

Uma interessante busca pelo "terceiro sentido" – ou seja, o sentido que não é nem aquele advindo do plano visual nem do sonoro, mas sim do encontro entre as partes – também é notada na *cue sheet*. A famosa sequência que mostra a câmera se movimentando em *stop motion* foi analisada por diversos estudiosos, que enxergaram nela a intenção de Vertov em humanizar a máquina (câmera), dar vida a ela. Com as indicações sonoras, pode-se complementar essa interpretação ou mesmo sugestioná-la. De fato, pelas imagens, podemos inferir que a câmera se movimenta autonomamente. Contudo, para a parte sonora, Vertov pede uma música dançante de títeres (*Part VI*, item 5 – figura 53). Evidentemente a distância é grande entre sugerir uma música dançante de títeres e conseguir obter numa escolha uma música que de fato carregue essa simbologia. Contudo, nota-se aí a intenção de Vertov em alcançar um sentindo que resulta do encontro visual e sonoro: a música de títeres com as imagens de uma câmera se movendo em *stop motion* nos faz, por associação, interpretar que a câmera, em seu movimento, está sendo manipulada, assim como um títere o é (assim, parece exagero, a partir dessa sequência, afirmar que Vertov está humanizando a máquina: a máquina continua sendo uma ferramenta do ser humano).

Vertov também constrói com sua *cue sheet* uma crítica social a partir do uso de um parêntesis musical – semelhante, em certo sentido àquele mencionado da "velha" em *Rien que les heures.* No final da primeira parte, em meio a diversos planos que representam o despertar da cidade moderna, a partir dos quais são feitas analogias entre o acordar de uma mulher e o começo do dia da metrópole, Vertov pede uma mesma música (alegre), indiscriminando as diferentes construções que faz no plano visual. Todavia, escreve Vertov no *script* sonoro: "importante: inserir uma música especial para as imagens dos sem-teto" (*Part I*, item 8 – figura 50). O único foco especial no âmbito sonoro é para os planos que mostram o despertar do sem-teto. Ao dar esse foco, os sem-teto aparecem como marginais: não há analogia entre o despertar do sem-teto e o da cidade/mulher, eles não fazem parte da mesma estrutura viva. O parêntesis

musical, posto pela “música especial” no meio da “música alegre”, serve como um elemento de identificação de um objeto discernível de um conjunto de outros elementos identificados como parelhos.



ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ

[Музыкальный сценарий]

I

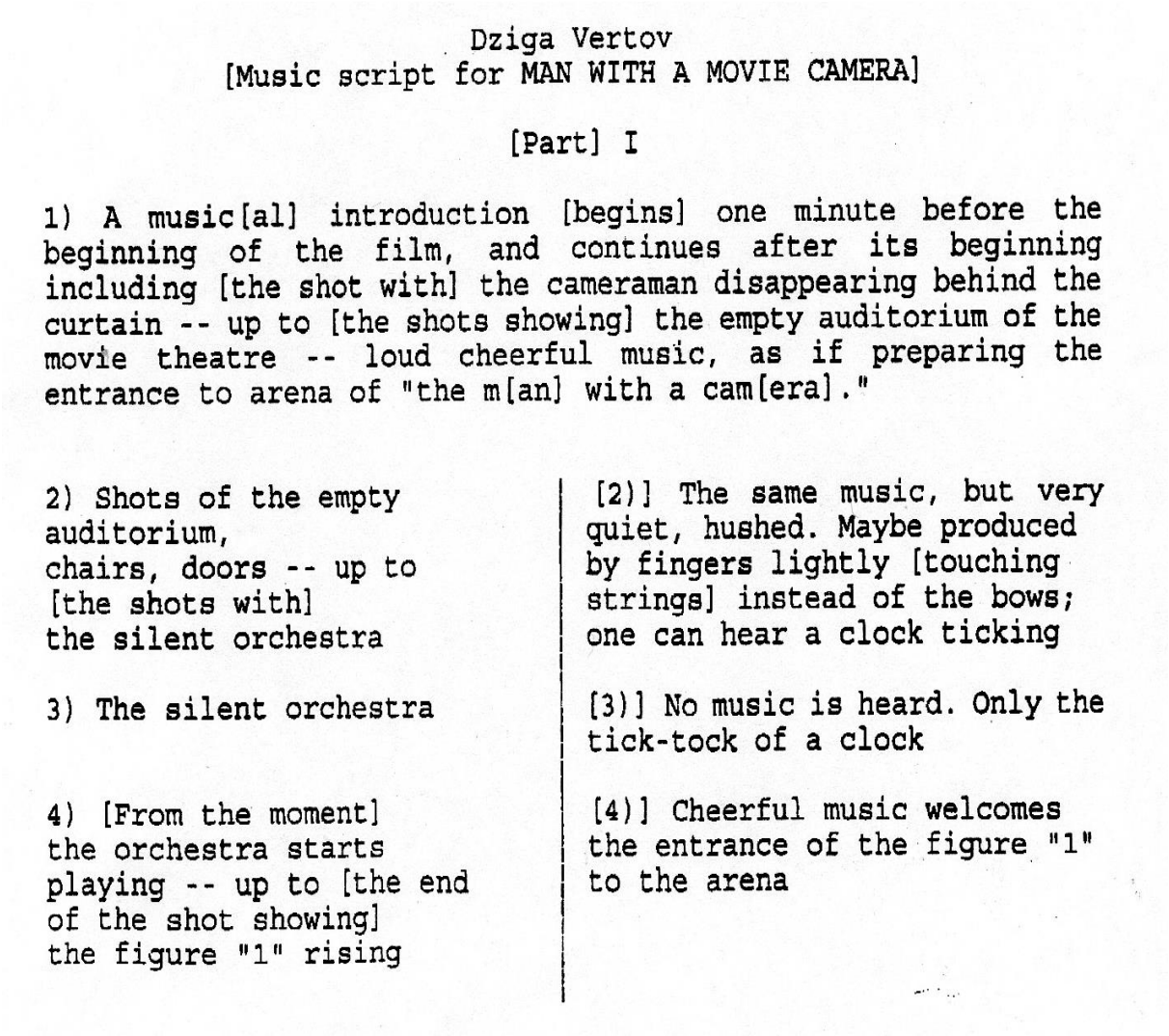
1) Музыкальное вступление за одну минуту до начала фильма и дальше после начала, кончая оператором, заходящим за занавес — до пустого зала кинотеатра — громкая бодрая музыка, как бы подготовляющая выход на арену «Человека с киноаппаратом».

2) Куски пустого зала, стульев, дверей, аппарата — молчащего оркестра.	Та же музыка, но очень тихо, глухо. Может, без смычков, тихо пальцами. Слышно тиканье часов.
3) Молчащий оркестр.	Музыки не слышно. Только тиканье часов.
4) Оркестр заиграл и — кончая поднявшейся цифрой — I.	Бодрая музыка приветствия — выход на арену цифры I.
5) После цифры I — до первого появления оператора.	5) Тиканье часов в центре. Тихий аккомпанемент. Когда переключаются молчащие машины — тиканье на тихих тонах.
6) От появления оператора до появления поезда.	6) Ускоренное и усиленное тиканье, усиленный аккомпанемент.
7) От появления поезда до одевающейся женщины.	7) Неожиданный взрыв звуков, темп бешено мчащегося поезда, шум и звукоподражание. Стук поезда в центре всех звуков.
8) Пробуждение, умывание до конца. Примечание: для беспризорного вставка специальной песенки.	8) Веселая музыка пробуждения, радостная и быстрая, с подъемом к концу, где моргают глаза.

Figura 48 – Primeira página do *script* musical de *O homem com a câmera*.

Vertov lida também com associação de elementos fílmicos pelas escolhas sonoras. No início da segunda parte, Vertov joga um forte olhar sobre as fábricas da sociedade que mostra, sugerindo para o trecho uma “marcha alegre e feliz, reforçada conforme os planos das fábricas [aparecem]”. Dificilmente podemos concluir que Vertov via as fábricas negativamente ou como entrave na sociedade. Na verdade, com o apoio de seus manifestos, se pode afirmar que as fábricas do filme são umas das estruturas mantenedoras da cidade, e se relacionam com todos os outros segmentos representativos de seu mundo histórico, já que pela mão dos trabalhadores dessas fábricas é que surge a materialidade que rege as relações sociais. A “marcha” é um

elemento de união de diversos aspectos da cidade ao longo do filme, e, de maneira geral, assim como no trecho descrito acima, remete a aspectos positivos da sua sociedade. As associações explícitas ao longo da *cue sheet* são: marcha rápida e trem; marcha *staccato* e grave e trabalhador; marcha Komsomol[27] e clube dos trabalhadores. A marcha une e relaciona, portanto, dentro da narrativa, quatro elementos dentro de uma esfera e lógica social: o trabalhador, a fábrica, o trem (transporte) e o lazer do trabalhador.



Dziga Vertov
[Music script for MAN WITH A MOVIE CAMERA]

[Part] I

1) A music[al] introduction [begins] one minute before the beginning of the film, and continues after its beginning including [the shot with] the cameraman disappearing behind the curtain -- up to [the shots showing] the empty auditorium of the movie theatre -- loud cheerful music, as if preparing the entrance to arena of "the m[an] with a cam[era]."

2) Shots of the empty auditorium, chairs, doors -- up to [the shots with] the silent orchestra

[2)] The same music, but very quiet, hushed. Maybe produced by fingers lightly [touching strings] instead of the bows; one can hear a clock ticking

3) The silent orchestra

[3)] No music is heard. Only the tick-tock of a clock

4) [From the moment] the orchestra starts playing -- up to [the end of the shot showing] the figure "1" rising

[4)] Cheerful music welcomes the entrance of the figure "1" to the arena

Figura 49 – Primeira página da tradução do *script* musical de *O homem com a câmera*.

[27] Comsomol era a organização juvenil do Partido Comunista da URSS.

5) After the figure "1" -- up to the first appearance of the cameraman	5) The tick-tock of the clock is in the [acoustic] centre. Quiet music accompanies it. As [we see the shots of] the motionless machines echoing each other, the tonality of the tick-tock is muffled
6) From the appearance of the cameraman to the appearance of the train	6) acceleration and escalation of the tick-tock, the accompanying music becomes stronger
7) From the appearance of the train to [the shots of] the woman dressing	7) a sudden explosion of sounds, the tempo of the madly rushing train, noise and sound imitations, the clatter of the train is in the centre of all sounds
8) [From] waking and washing to the end [of the sequence] note: insert a special song [melody] for the images of the homeless	8) Merry music for awakening, fast and full of joy[,] rising towards the final [shots] of the sequence -- the blinking eyes.

[Part] II

1) from its beginning - up to the appearance of the market place	1) merry cheerful march, reinforced with rattle as the factory shots [appear]
2) [during] the entire market place [sequence], up to [the moment as] the shots of the city traffic reappear	2) a piece of mus[ic] associated with the market, the commerce, the harmonica, the phonographs offered for sale
3) after the market place, the increasing city traffic, up to the train arriving at a station	3) a fast, steadily accelerating march again, transforming into the clatter of the train. As the train stops, the clatter ends abruptly
4) starting from the space in front of the station, through the chase sequence of the cameraman pursuing the passengers, up to the freezing of the horse	4) the music theme: <u>the comic chase</u> -- in the tempo of the foxtrot -- accelerating towards the end when the music unexpectedly freezes

Figura 50 – Segunda página da tradução do *script* musical de *O homem com a câmera*.

5) starting from the freezing -- through the series of immobile shots in the end	5) separate muffled sounds, like drops of water falling into void. (the piano)

[Part] III

1) motionl[ess] film frames are gradually brought to life by the action of the monteuse, starting from the revival of the coach passengers	1) each of the revived shots regains its respective musical accompaniment. The [frozen] sounds [described in section] II/5 struggle to realign into the tune [referred to in] II/4, i.e. the theme of the comic chase (the piano)
2) starting from [the shots with] the revived coach passengers up to [the shot of] the camera tuning its lens in the direction of the ZAGS [Marital States Registration Office]	2) the comic chase theme continues, and is accelerated as the traffic becomes faster
3) ZAGS -- marriage	3) a universally familiar intimate melody (the piano and the violin)
4) ZAGS -- divorce	4) a different melody, but equally familiar and intimate (the piano and the violin)
5) the montage of the wedding, the funeral, the birth-giving labour, etc	5) illustrate these transitions <u>on the piano</u>!
6) the childbirth and the transition to the c[ity] traffic	6) the orchestra joins with welcoming music
7) the movement and life of the city accelerates -- up to [the shots showing] "the m[an] with the cam[era]" ascending and descending	7) in the orchestra [there is] a slowly growing [feeling of] alarm
8) from the descent of "the m[an] with the cam[era]" up to the street-car running overhead	8) the alarm intensifies maximising towards the end [of the sequence]
9) from the overhead streeet-car throughout [the sequence showing] the eye, the overturned squares etc., up to the f[ire] alarm signal	9) noise, explosions, screeching, drumming and the tempo of the orchestra going mad

Figura 51 – Terceira página da tradução do *script* musical de *O homem com a câmera*.

10) from the f[ire] alarm to the end of the reel	10) ceaseless alarm signals against the continuous loud noise and clatter in the background
[Part] IV	
1) from the beginning [of the reel] up to the fall through the mine into the ground	1) cheerful light music with its foxtrot rhythm (or the like) steadily mounting towards the end (in a similar manner as Russian folk dances do)
2) the cameraman in the mine	2) stubborn muffled hammering like the beat of a march, staccato low pitch
3) the cameraman in the flames of the Bessemer [steel furnace]	3) howling as if of a blizzard, snowstorm; roaring sounds
4) the cameraman is by the waterfall; [the scene] is gradually displaced by [the shots of] the machines, and, finally, the crazy montage: the cameraman dashing through dozens of different obstacles	4) the howling and roaring continue, gradually joined by the clatter of the machines, [the clatter] displaces all other sounds, terrible noise is growing, overpowering all other sound
5) as we track in to the militia man, then get lost in the chaos of the street-cars, -- up to the end [of the reel]	5) the noise gets muffled for a few seconds, then regains power which increases towards the end [of the reel]
[Part] V	
1) the machines stop	1) the sounds stop -- the piano
2) the theme of recreation -- from the steamship up to the slow motion shots of the athletic exercise	2) the cheerful modern waltz
3) the whole slow-motion sequence [including] the shot with the three persons freezing in the air	3) the same waltz, but distinctly decomposed, slowed down (with its slowness strongly emphasised) and <u>frozen</u>!
4) from the shot with the three persons freezing to the freezing horseman [including]	4) the same slow waltz is back; another freeze-frame [of the music]

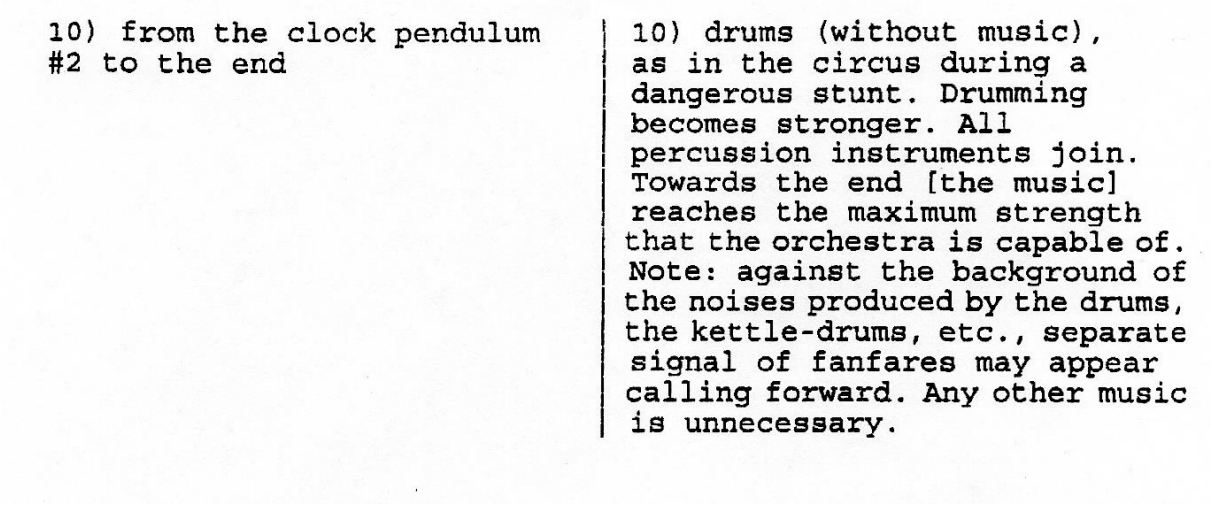
Figura 52 – Quarta página da tradução do *script* musical de *O homem com a câmera*.

5) from the high dive into the water -- up to [the shots with] the conjuror	5) ironic music: half-march, half-foxtrot
6) the conjuror and the children	6) Chinese music
7) after the conjuror -- up to the motorcycles and the carousel	7) the same music as in (5): the ironic half-march, half-foxtrot continues
8) [from] the motorcycles and the carousel to the end [of the reel]	8) accelerating folk dance, Russian or Ukrainian, with a loud emphasised cadence

[Part] VI

1) from the rough sea up to the beer pub	1) howling of a storm
2) in the pub --- up to the rocking bottles	2) "oh my dear beer goblets" or a similar [Russian pub song]
3) from the rocking bottles -- up to the [workers'] club	3) howling sounds in the orchestra overpower and subdues "the beer goblets" [song]
4) in the [workers'] club	4) start with the harmonica playing a cheerful Komsomol march, then add a noise orchestra with the bottles, in accelerating [tempo]
5) [animated sequence --] pitched the "movie camera" walks around, takes a bow, and exits	5) the piano plays a high-puppet dance
6) after the "movie camera" [sequence] -- up to the first [shot with] the clock pendulum	6) the rhythm of a rushing train as it accumulates speed[;] the acceleration is steady and distinct; throughout the sequence a noise of machines is heard with varying degrees of intensity
7) the clock pendulum [shot] #1	7) muffled bongs of a clock
8) the explosion of the square and the B[olshoi] Theatre	8) unbelievable din and noise in the orchestra, a discordant signal of the fanfares
9) the clock pendulum [shot] #2, fast motion	9) fast disturbing ringing, the alarm bells toll

Figura 53 – Quinta página da tradução do *script* musical de *O homem com a câmera*.



10) from the clock pendulum #2 to the end	10) drums (without music), as in the circus during a dangerous stunt. Drumming becomes stronger. All percussion instruments join. Towards the end [the music] reaches the maximum strength that the orchestra is capable of. Note: against the background of the noises produced by the drums, the kettle-drums, etc., separate signal of fanfares may appear calling forward. Any other music is unnecessary.

Figura 54 – Sexta página da tradução do *script* musical de *O homem com a câmera*.

Outro uso interessante presente na *cue sheet* é o uso simbólico do som. A velocidade dos acontecimentos e os movimentos acelerados, um dos assuntos mais recorrentes nas primeiras décadas de 1920, são lembrados ao longo de todo filme pelas máquinas em funcionamento, pelas linhas de produção, pelo tráfego intenso, pelos esportes de alta performance, pelo ritmo dos cortes da montagem e pela organização de fragmentos que burlam a continuidade e linearidade lenta da experiência. O uso simbólico do tempo no âmbito sonoro ocorre em dois momentos do filme: o primeiro, quando há pouco movimento e o segundo, quando há muito movimento. No primeiro momento, o tique-taque do relógio sugerido na *cue sheet* se põe como um pulso mecanizado, que acompanha o despertar da cidade (quando o filme dentro do filme começa): já não é o sino da Igreja que faz o tempo andar, é a engrenagem da vida soviética que deve ditar o tempo (crítica essa que fica clara no filme *Entusiasmo*). Vale notar que tampouco é o tempo do relógio que mais importa e sim o da vida soviética, o da vivência moderna: a variação de velocidade do tique-taque é comandada por Vertov segundo as situações que ocorrem e não pelo pulsar do tempo do relógio (pode-se ler no *script* sonoro, por exemplo, “aceleração e intensificação do tique-taque” e “o badalar do pêndulo dobra”). No segundo momento, que está nos últimos minutos da sexta parte – trecho em que o dia da cidade moderna, de maneira resumida e acelerada, é exibido com vários truques de montagem – o badalar de relógio entre planos sonoros barulhentos e intensos reafirmam o tique-taque da engrenagem soviética como regente da sinfonia dos acontecimentos.

Interessante notar também que Vertov utiliza expressões musicais – *acceleration* (*ускоренное*), *tone* (*монах*), *tempo* (*темп*), *low pitch* (*низких монах*) – para descrever e organizar a maneira que ele gostaria que os ruídos fossem “tocados”. Analogamente, Vertov

indica que instrumentos musicais deveriam imitar e construir ruídos e ambientes sonoros. Além de, como apontado, Vertov utilizar ruídos (e música) como tema/ *leitmotifs*, suas indicações mostram que os sons deveriam promover sensações de velocidade e ritmo. Além ainda de sugestões sonoras de caráter irônico e reflexivo, o que indica seu interesse em usar o som e imagem para significar algo que não está somente na imagem nem no som, mas na sua sobreposição. Esse assunto será abordado no próximo capítulo quando discutirmos as noções de *noise-music*, *effect-music*, *Geräuschmusik*, *Bruitismus* e *Musique bruitiste* na tradição documentária.

Todos esses usos do som inauguram – com os usos do som em *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, como veremos a seguir – um novo patamar da prática sonora no cinema não ficcional.

Em relação ao *O décimo primeiro ano*, existe um interessante manuscrito que dá indícios de um pensamento sonoro incorporado ao pensamento fílmico, embora seja difícil se afirmar categoricamente algo, devido à falta de contexto do documento (figura 55). Em notas de 1927 – um ano antes do lançamento do filme – Vertov esboçou uma espécie de plano de tomadas em que fica evidente sua preocupação com o som. Ao que parece indicar, Vertov não estava pensando no som literalmente, mas numa espécie de sonoridade imanente às imagens ("imagens aurais", como mencionado anteriormente, segundo observações do filme feitas por Hicks [2007, p. 71]). Essa imanência foi investigada por pesquisadores do cinema ficcional mudo, tal como explorada por diversos realizadores. Sobre o assunto, cabe conferir o artigo *Sounding Images in Silent Film: Visual Acoustics in Murnau's "Sunrise"*, de Melinda Szaloky (2002), uma abordagem concisa sobre a imanência sonora das imagens do cinema mudo[28]. Com base nas fontes acessadas nessa pesquisa, o documento de Vertov referente a *O décimo primeiro ano* se configura, no campo do não ficcional, como primeiro relevante indício do uso intencional dessa propriedade. Na falta e expectativa de um cinema propriamente sonoro, Vertov se aventura por funcionalidades sonoro-narrativas (imanentes) que se concretizariam apenas a partir da década seguinte. Conforme tradução do Österreichischen Filmmuseum, lê-se na figura 55: "Silêncio" (acima à esquerda), "Eles andam" (abaixo à esquerda), "Explosão" (acima à direita), "Eles trabalham" (abaixo à direita); "Em volta desses temas centrais estão agrupados assuntos ou tomadas, como citas, pedras, sinos etc."

Para além disso, contudo, existe o documento que trata efetivamente da incorporação do som propriamente dito no filme, um "Roteiro de música para orquestra" (figura 56). Em

[28] Sobre o assunto cabe conferir também o livro Som-imagem no cinema, de Luiz Adelmo Manzano (2010).

verdade, pelo que se nota no documento (de forma semelhante ao que se nota no "cenário musical" de *O homem com a câmera*), a ideia de música contida no título dos documentos ultrapassa aquilo que se convencionava, então, como música tradicional. Ambos os documentos incorporam tudo aquilo que é sonoro (e não apenas música em seu sentido mais tradicional). Suas sugestões na primeira nota incluem noções sonoras vinculadas a explosões, sirenes, tempestades, fogo.

O roteiro está organizado em cinco partes (incluindo a parte que antecede o aparecimento das primeiras imagens): a música, segundo seu roteiro, deveria começar dois minutos antes do aparecimento das imagens em si – uma ideia que seria elaborada em *O homem com a câmera* como música antes do "filme dentro do filme". Vertov também faz sugestões específicas de peças musicais (como a ópera "Rienzi" de Richard Wagner), assim como o faz em relação a andamentos e dinâmica. Segundo Vertov (1984[1929], p. 98), depois da transição para o cinema sonoro-visual, "após a transição para o rádio-olho, tudo isso iria ressoar impressionantemente das telas":

> No filme mudo *O décimo primeiro ano* já vemos a montagem conectada com os sons. Lembre-se de como as máquinas batem, como o silêncio absoluto é transmitido. A princípio, há a batida de machados e martelos, o gemido das serras, depois tudo cessa, seguido de um silêncio mortal, e nesse silêncio bate o coração da máquina. Os intertítulos foram introduzidos apenas para que o filme fosse percebido corretamente. [...] A água está absolutamente parada, há um país deserto ao redor, e então um 'som' começa a crescer, o bater de martelos começa, mais alto e mais alto, depois os golpes de um grande martelo e, finalmente, quando um homem aparece e martela no penhasco, um poderoso 'eco sonoro' é transmitido.

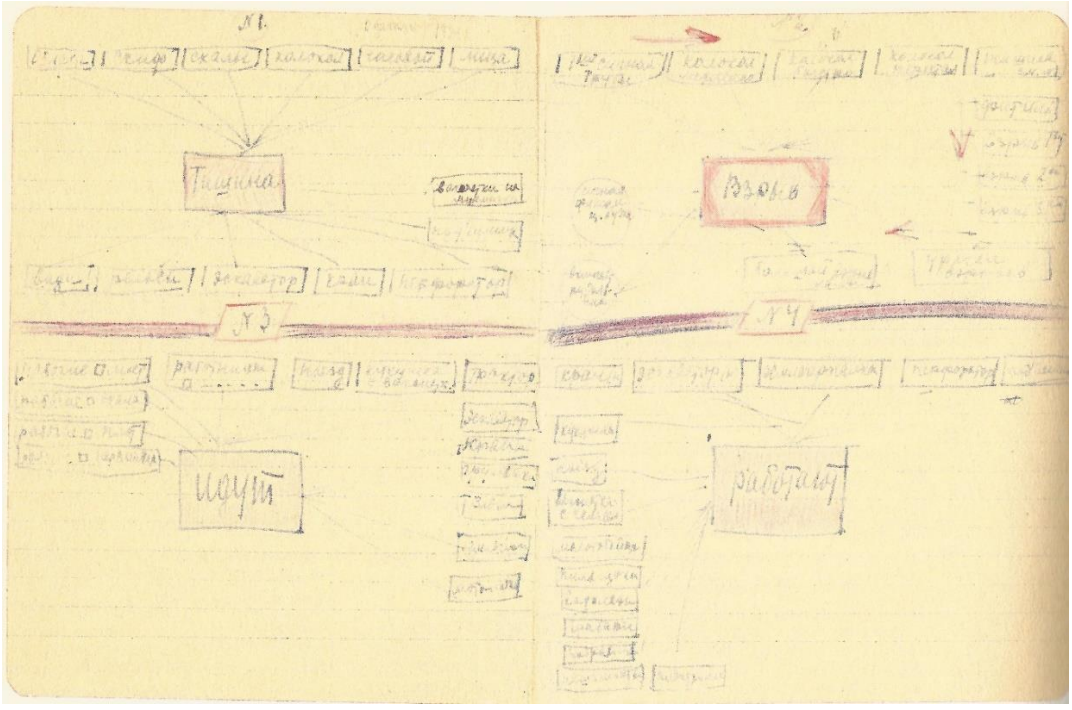
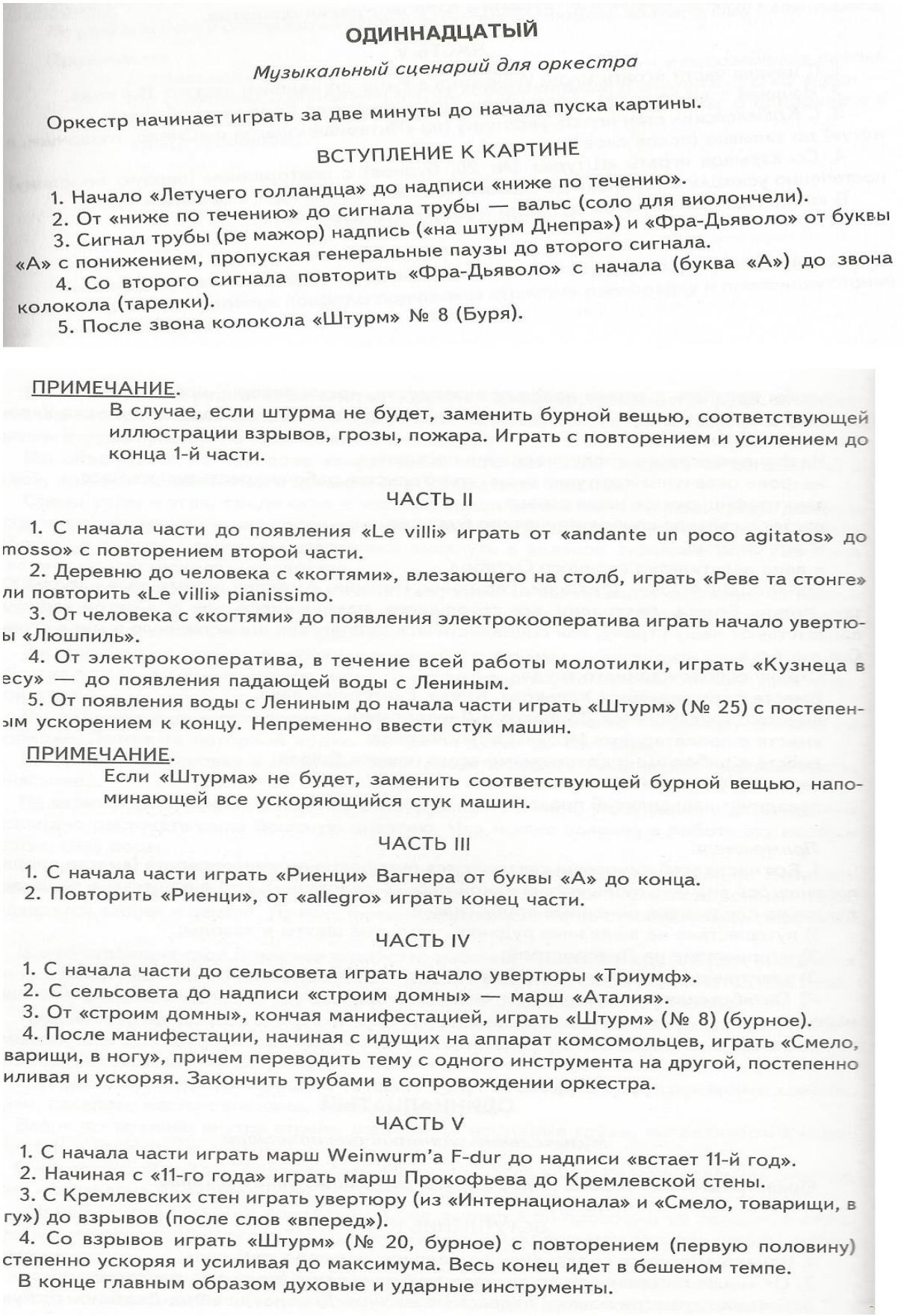


Figura 55 – Diagrama escrito por Dziga Vertov para *O décimo primeiro ano*.



ОДИННАДЦАТЫЙ

Музыкальный сценарий для оркестра

Оркестр начинает играть за две минуты до начала пуска картины.

ВСТУПЛЕНИЕ К КАРТИНЕ

1. Начало «Летучего голландца» до надписи «ниже по течению».
2. От «ниже по течению» до сигнала трубы — вальс (соло для виолончели).
3. Сигнал трубы (ре мажор) надпись («на штурм Днепра») и «Фра-Дьяволо» от буквы «А» с понижением, пропуская генеральные паузы до второго сигнала.
4. Со второго сигнала повторить «Фра-Дьяволо» с начала (буква «А») до звона колокола (тарелки).
5. После звона колокола «Штурм» № 8 (Буря).

ПРИМЕЧАНИЕ.

В случае, если штурма не будет, заменить бурной вещью, соответствующей иллюстрации взрывов, грозы, пожара. Играть с повторением и усилением до конца 1-й части.

ЧАСТЬ II

1. С начала части до появления «Le villi» играть от «andante un poco agitatos» до mosso» с повторением второй части.
2. Деревню до человека с «когтями», влезающего на столб, играть «Реве та стонге» ли повторить «Le villi» pianissimo.
3. От человека с «когтями» до появления электрокооператива играть начало увертю- ы «Люшпиль».
4. От электрокооператива, в течение всей работы молотилки, играть «Кузнеца в есу» — до появления падающей воды с Лениным.
5. От появления воды с Лениным до начала части играть «Штурм» (№ 25) с постепен- ым ускорением к концу. Непременно ввести стук машин.

ПРИМЕЧАНИЕ.

Если «Штурма» не будет, заменить соответствующей бурной вещью, напо- минающей все ускоряющийся стук машин.

ЧАСТЬ III

1. С начала части играть «Риенци» Вагнера от буквы «А» до конца.
2. Повторить «Риенци», от «allegro» играть конец части.

ЧАСТЬ IV

1. С начала части до сельсовета играть начало увертюры «Триумф».
2. С сельсовета до надписи «строим домны» — марш «Аталия».
3. От «строим домны», кончая манифестацией, играть «Штурм» (№ 8) (бурное).
4. После манифестации, начиная с идущих на аппарат комсомольцев, играть «Смело, варищи, в ногу», причем переводить тему с одного инструмента на другой, постепенно иливая и ускоряя. Закончить трубами в сопровождении оркестра.

ЧАСТЬ V

1. С начала части играть марш Weinwurm'a F-dur до надписи «встает 11-й год».
2. Начиная с «11-го года» играть марш Прокофьева до Кремлевской стены.
3. С Кремлевских стен играть увертюру (из «Интернационала» и «Смело, товарищи, в гу») до взрывов (после слов «вперед»).
4. Со взрывов играть «Штурм» (№ 20, бурное) с повторением (первую половину) степенно ускоряя и усиливая до максимума. Весь конец идет в бешеном темпе.

В конце главным образом духовые и ударные инструменты.

Figura 56 – “Roteiro de música para orquestra” escrito por Dziga Vertov para *O décimo primeiro ano*.

Berlim: sinfonia de uma metrópole, de Walther Ruttmann, contou com música originalmente composta por Edmund Meisel – reconhecido compositor, que escreveu música original para, por exemplo, *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1928), de Sergei Eisenstein, e trabalhou na composição de músicas para peças de Bertolt Brecht.

Fiona Ford (2011, p. 144-145) sintetiza, por meio de fontes primárias, a relação entre Meisel e Ruttmann em *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, que se configura, de maneira representativa, como uma primeira grande obra documentária a ser profundamente concebida como sonoro-visual:

> A partir de descrições posteriores de Meisel, a maneira pela qual ele colaborou com Ruttmann prefigurou a relação de trabalho entre Eisenstein e Prokofiev durante [*Alexander*] *Nevsky* no final dos anos 1930. Meisel descreveu como parte de sua partitura foi escrita inclusive antes do começo das filmagens tomarem forma (Film-Kurier 1927-06-11). Além disso, sua música fílmica foi considerada como um elemento primordial da produção, com o diretor trabalhando junto com o compositor na forma final do filme, ajustando "todo agrupamento de imagens pelo interesse na cooperação das imagens com as intensificações musicais" e, em diversas situações, subordinando os cortes das sequências de acordo com a estrutura da música" (Zielesch 1928-02-26). Essa era a maneira ideal de trabalho para Meisel, a qual ele defendeu em seus comentários para a imprensa. Existe também uma minuciosa descrição de como Meisel, na preparação da partitura, "gastou horas e horas escutando os sons da cidade, reparando nos ritmos dos ruídos, a estridência dos sinos dos trens, a buzina dos carros, o ritmo do trabalho noturno nas ferrovias" (Zielesch 1928-02-26). Seu máximo desejo, expressado em publicações na imprensa e nas notas do programa distribuídas no lançamento do filme, foi fazer, em vez de música, uma *Lautbarmachung* (Meisel 1927-09-22; Olimsky 1927-09-24). Esse termo, através de uma difícil tradução, equivale a uma representação acústica do filme. Tal como indica sua manifestação sobre princípios teóricos que ele havia defendido antes de [*O encouraçado*] *Potemkin*: "música [fílmica] deve dar vida a cada ruído da rua, reproduzir os sons do maquinário etc. no sentido de levar o espectador a uma experiência realística" (Meisel 1925-09-19).

A partitura original foi escrita para orquestra de setenta e cinco instrumentos e é dada como perdida. Contudo, uma versão reduzida para piano com indicações orquestrais se faz presente na Deutschen Kinemathek (figuras 57, 58, 59 e 60). No prefácio da partitura, Meisel declara que os donos dos teatros de exibição deveriam dar oportunidade para que os diretores musicais ensaiassem suficientemente, "tornando possível que alcançassem a nova mistura de filme e música dessa obra moderna" (figura 59). Na contracapa da partitura estão destacados os sete principais temas musicais presentes na partitura, cuja maior parte é usada como *leitmotiv*: "Marcha do trabalho", "Ritmo das máquinas", "Ritmo do trânsito", "Coro noturno[29] da cidade", "Ritmo dos esportes", "Ritmo da noite" e "Tema de Berlim" (figura 60).

[29] "Noturno" aqui se refere ao tipo de composição musical também chamado de *nocturne*.

Os *leitmotifs* ocupam importante dimensão na partitura de Meisel por duas principais vias[30]. Por um lado, por haver a preocupação de se criar e trabalhar temas para elementos específicos do filme, é possível dizer que alguns assuntos tomam relevo, indicando os principais eixos temáticos explorados (a cidade de Berlim, o trabalho/trabalhador, industrialização, transporte, esportes, vida noturna, a reflexão e o descanso da cidade [impelido pelo *nocturne*]). Por outro lado, é também interessante notar que Meisel constrói ligações e associações entre eixos temáticos sobrepondo e mesclando os temas musicais (como a sobreposição da "Marcha do trabalho" e do "Ritmo das máquinas" que ocorre ao longo do filme ou a semelhança do "Tema de Berlim" com a "Marcha do trabalho", que aproxima conceitualmente os respectivos eixos temáticos)[31].

Além de trabalhar com temas e *leitmotifs*, Meisel evoca e realça percepções e desenvolve paralelismos sonoro-visuais, como densidade e aparecimento de elementos musicais em conformidade com a quantidade e aparecimento de elementos no plano visual; variação de andamento musical em conformidade com variações de duração de planos e de velocidade de movimento de elementos dentro dos planos visuais; simulação e imitação musical de ruídos que encontrariam referente no plano visual[32]. Algo que já houvera ocorrido de forma semelhante em sua obra (*Opus I e III*), com as músicas compostas por Hanns Eisler e Max Butting, como vimos anteriormente.

Meisel trabalha ainda com um terceiro recurso interessante. Ele insere no meio da partitura algumas quebras drásticas de estrutura musical que fazem uma espécie de parêntesis na narrativa e no eixo temático, chamando atenção para algum assunto (como a seção de *jazz* quando o eixo temático é a noite de Berlim, como o trecho que lida com quartos de tom quando

---

[30] Embora *O homem com a câmera* não faça uso tão explícito dos *leitmotifs*, é possível encontrar, por exemplo, a repetição de certas expressões ao longo de seu *script* sonoro, como "música alegre", que poderiam ser pensadas como similares à noção de *leitmotiv*.

[31] Interessante também notar que Meisel faz uso, por meio de *leitmotiv*, de um recurso semelhante àquela que se veria em *Tubarão* (1975), de Steve Spielberg. O tema dos trabalhadores, mesmo na ausência dos trabalhadores na imagem, é executado, inserindo-os no eixo dramático, substituindo a materialidade visual física pelo motivo musical, encarnado como personagem fílmico – tal como o tubarão, que mesmo quando não visto, é evocado por seu tema musical. Sobre o assunto, Carrasco (1993, p. 110) diz: "Há casos nos quais a música realmente substitui um personagem. No filme *Tubarão* de Steven Spielberg, a figura central da fábula, ou seja, o próprio Tubarão, não aparece mais do que algumas poucas vezes e nunca de corpo inteiro. Contudo, o público é sempre informado de sua presença pelo motivo musical que corresponde ao perigoso animal. A relação entre o Tubarão e o seu *leitmotiv* é estabelecida logo na abertura do filme. Os planos iniciais mostram o título e ouve-se um curto motivo na região extrema grave das cordas. Corta-se para um plano do fundo do mar passando em alta velocidade, o que corresponde ao ponto de vista do Tubarão. O motivo musical se desenvolve sobre um ostinato de cordas em andamento rápido, eventualmente pontuado por metais. A partir daí está feita a associação e todas as vezes que ouvimos o referido motivo sabemos que o Tubarão está por perto, embora quase nunca o vejamos. É um caso onde a música ocupa o espaço vazio deixado pela ausência física do personagem na ação".

[32] Em *O homem com a câmera* pode-se notar intenções de paralelismo semelhantes. Conferir Part I, itens 6 e 7, na figura 50.

os pobres e a miséria são o tema e como o *noturno* quando a frenética cidade faz uma pausa). Recurso, este, como mencionado, já prefigurado em *Rien que les heures* (e, posteriormente, utilizado por Vertov, como vimos).

Música e imagens se coadunam também na perspectiva macroestrutural do filme. Pode-se dizer que ambas se organizam numa forma sinfônica em cinco movimentos. Na partitura de Meisel, o primeiro ato é *allegro* (andamento rápido), o segundo é *andante* (andamento lento), o terceiro é *allegro* (andamento rápido), o quarto é *adagio* (andamento mais lento que o *andante*) e o quinto é *allegro* (andamento rápido). Cada um desses movimentos da música corresponde, de certa forma, aos andamentos das imagens. O primeiro ato é rápido, vemos a chegada do trem à cidade de Berlim. O segundo ato é lento, a cidade, ainda adormecida, se preparará para o começo do dia. O terceiro ato é rápido, a cidade acorda e funciona a pleno vapor. O quarto ato é lento, a cidade desacelera, chega a hora do almoço e do descanso. O quinto ato é rápido, a agitação noturna de Berlim toma a tela.

A música de Meisel trabalha com um ferramental estrutural e narrativo que apenas se consolidaria a partir dos anos 1930, numa primeira fase de amadurecimento tecnológico e poético do cinema sonoro. Em um nível mais evidente, já se nota a ligação sonoro-visual em termos de correspondência material nos movimentos, andamentos e sincronizações. Num nível mais complexo da composição fílmica, já se nota como a música coopera com a construção do enredo, personagens, arcos dramáticos, intenções, emoções e temáticas fílmicas[33].

Cabe notar também que essa estrutura sinfônica do filme esteve presente em obras do período mudo como *Rien que les heures*, *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, e *O homem com a câmera*, como em sonoras, como *Entusiasmo (Sinfonia de Donbass)*, *Philips radio* (*Symphonie Industrielle*) (1931), de Joris Ivens, *The oil symphony* (1933), de Boris Pumpiansky (como veremos mais adiante).

Como observou Carolyn Birdsall (2015, p. 20), a partir de reflexão de Kurt London (1936), durante os anos 1920,

> filmes europeus crescentemente adotaram a estrutura sinfônica, com a ação dramática geralmente ocorrendo de acordo com a seguinte sequência: introdução – tema principal e secundário – desenvolvimento – recapitulação – *coda*. Em companhia da sinfonia, noções de melodia e ritmo valeram-se como metáforas para experimentos no estilo e na ação cinematográfica [...].

[33] Análise detalhada da música de Edmund Meisel pode ser conferida no artigo "O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de Berlim: sinfonia de uma metrópole (1927)" (CHAVES, CARRASCO, 2012).

Para Birdsall (2015, p. 20), o motivo sinfônico foi usado como analogia para a estrutura fílmica e para experimentações formais, assim como para metáforas de um corpo social, representado no filme.

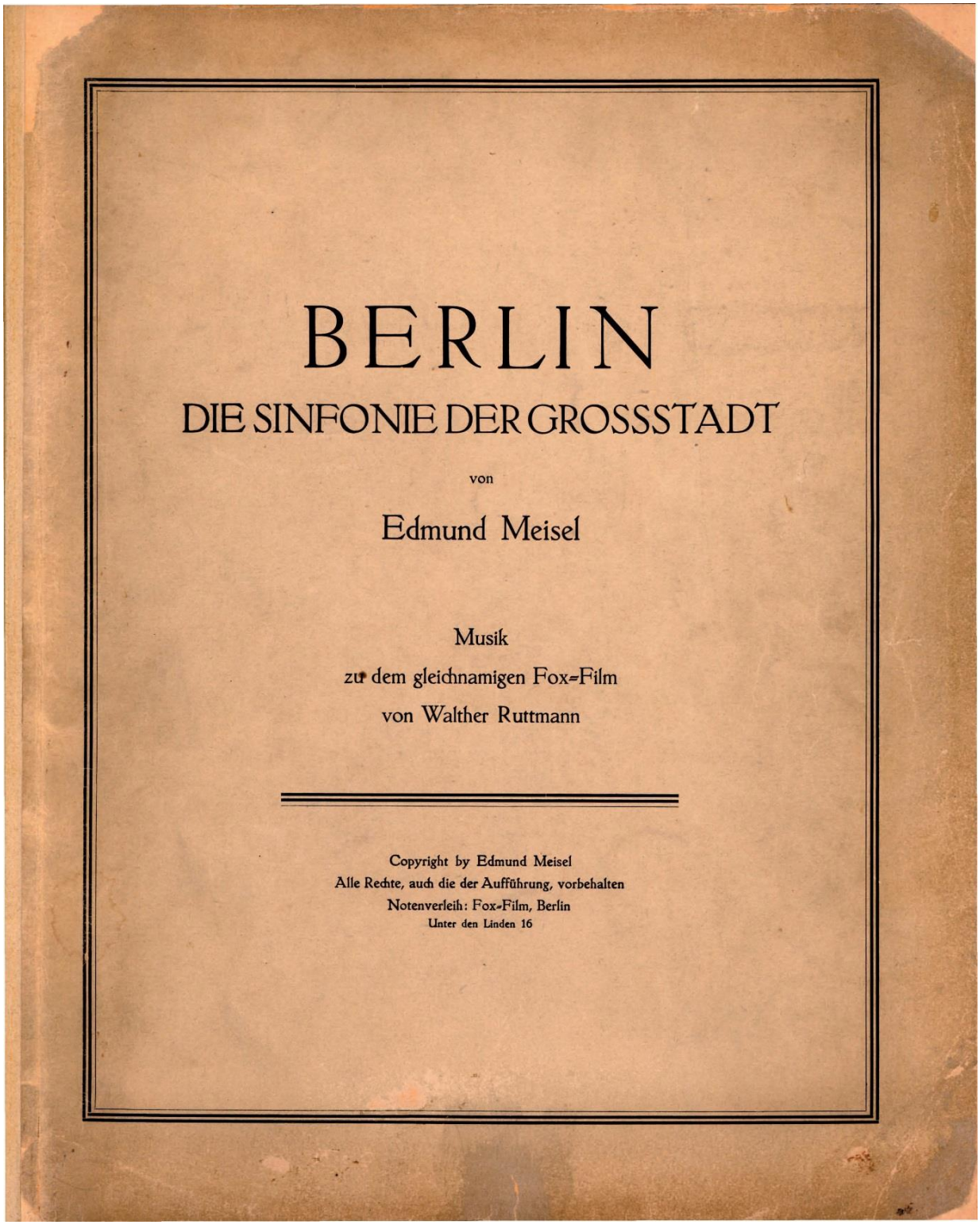


Figura 57 – Capa da partitura reduzida de Edmund Meisel para *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walther Ruttmann.

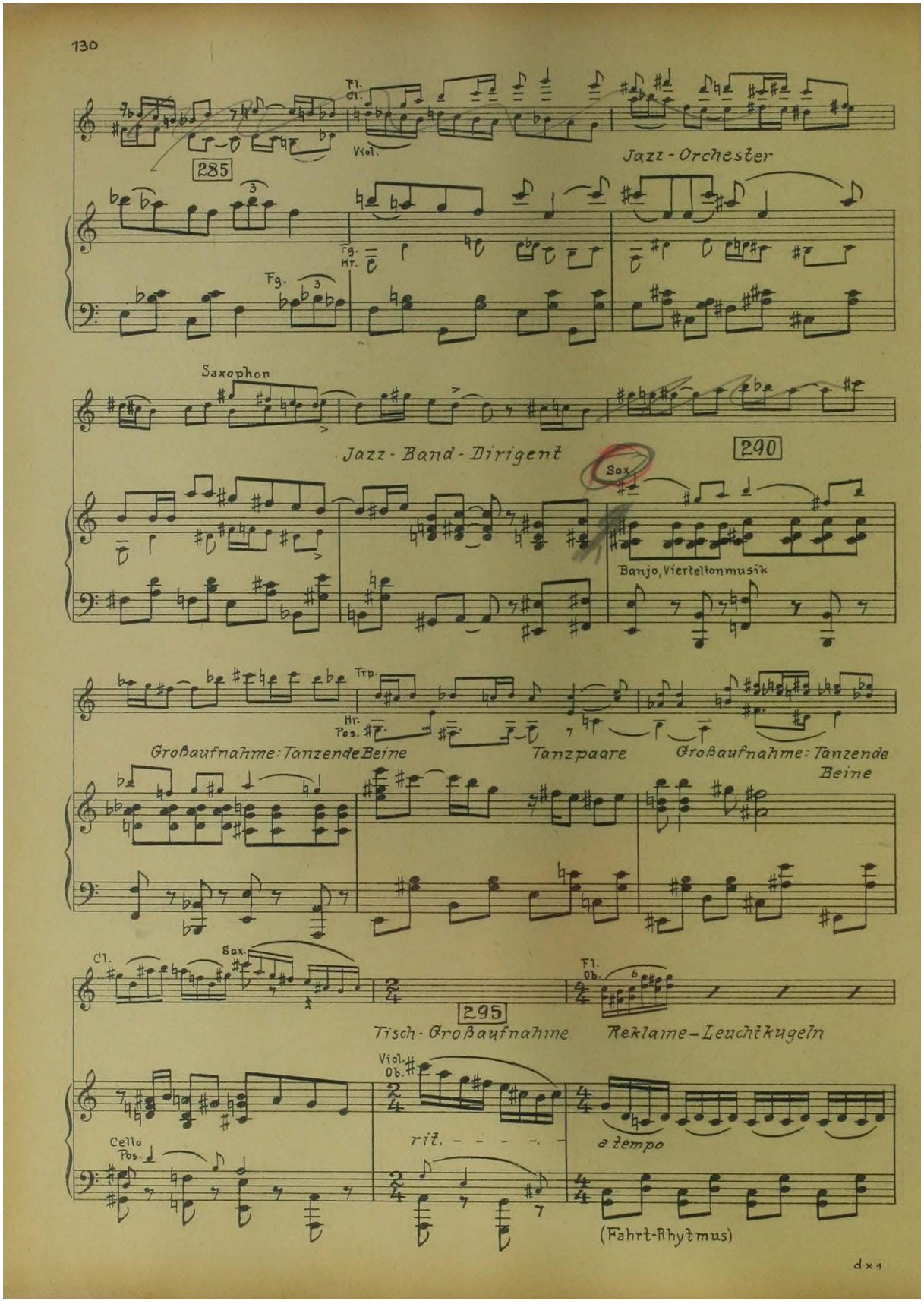
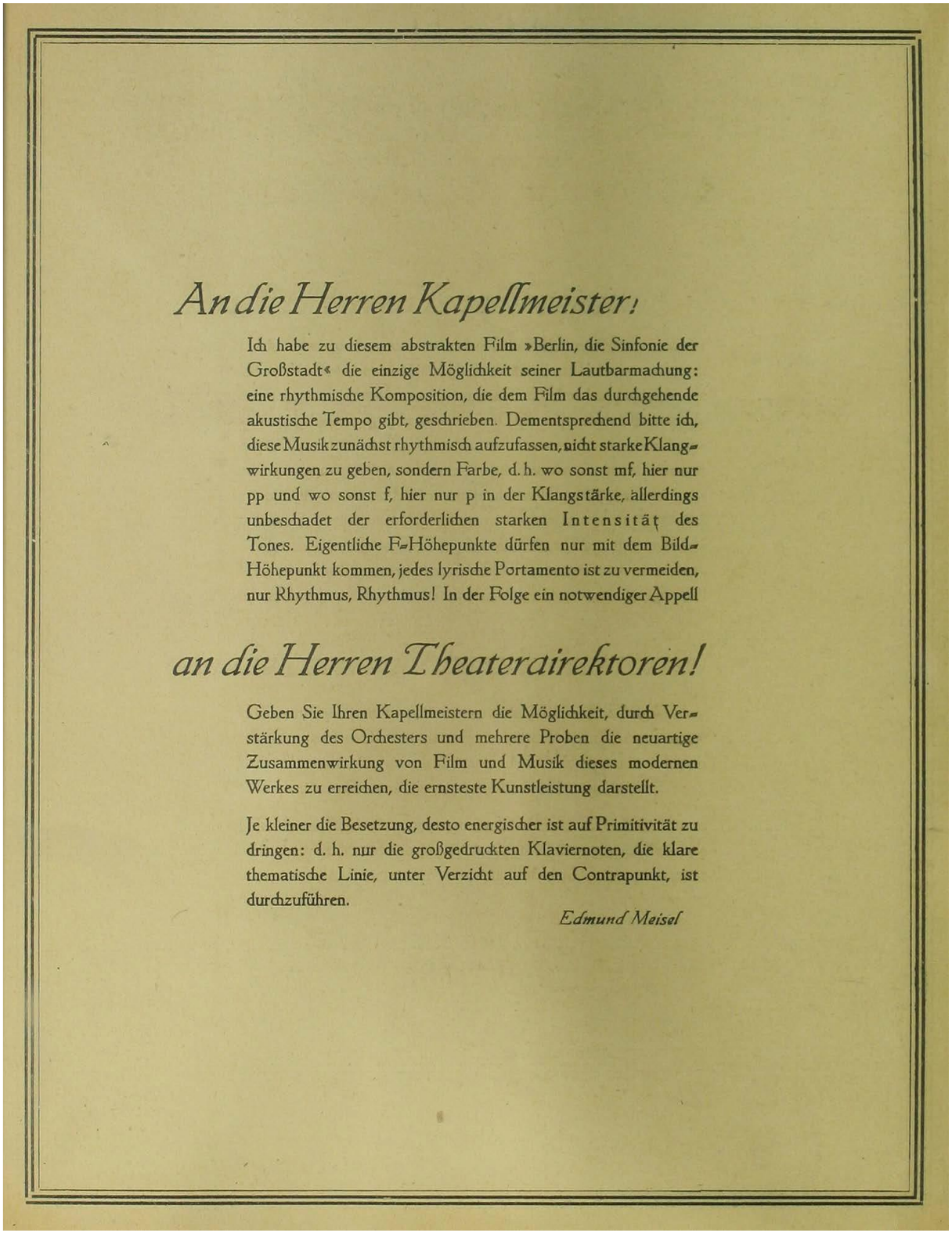


Figura 58 – Trecho da partitura reduzida de Edmund Meisel para *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walther Ruttmann.



An die Herren Kapellmeister!

Ich habe zu diesem abstrakten Film »Berlin, die Sinfonie der Großstadt« die einzige Möglichkeit seiner Lautbarmachung: eine rhythmische Komposition, die dem Film das durchgehende akustische Tempo gibt, geschrieben. Dementsprechend bitte ich, diese Musik zunächst rhythmisch aufzufassen, nicht starke Klangwirkungen zu geben, sondern Farbe, d. h. wo sonst mf, hier nur pp und wo sonst f, hier nur p in der Klangstärke, allerdings unbeschadet der erforderlichen starken Intensität des Tones. Eigentliche F-Höhepunkte dürfen nur mit dem Bild-Höhepunkt kommen, jedes lyrische Portamento ist zu vermeiden, nur Rhythmus, Rhythmus! In der Folge ein notwendiger Appell

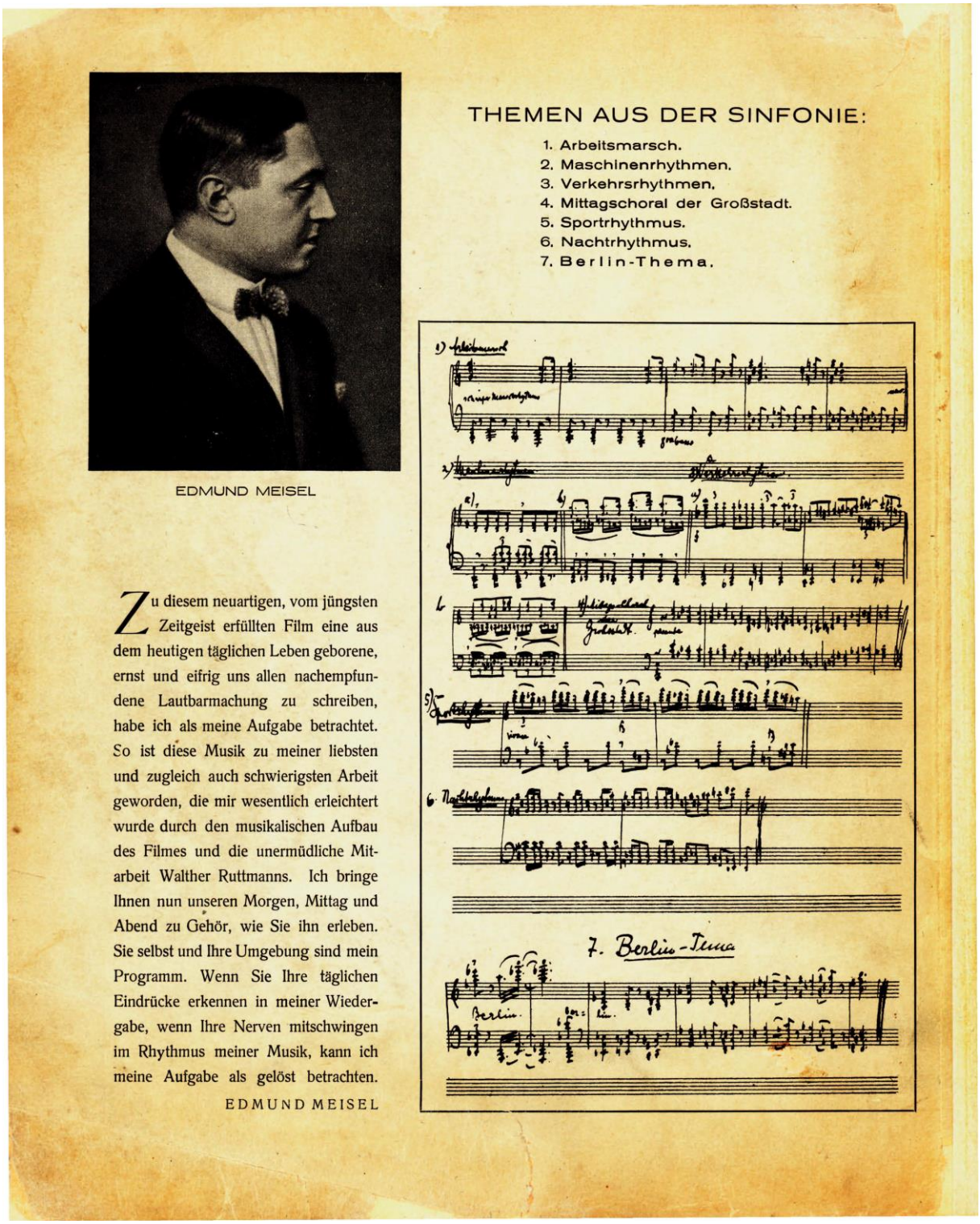
an die Herren Theaterdirektoren!

Geben Sie Ihren Kapellmeistern die Möglichkeit, durch Verstärkung des Orchesters und mehrere Proben die neuartige Zusammenwirkung von Film und Musik dieses modernen Werkes zu erreichen, die ernsteste Kunstleistung darstellt.

Je kleiner die Besetzung, desto energischer ist auf Primitivität zu dringen: d. h. nur die großgedruckten Klaviernoten, die klare thematische Linie, unter Verzicht auf den Contrapunkt, ist durchzuführen.

Edmund Meisel

Figura 59 – Prefácio da partitura reduzida de Edmund Meisel para *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walther Ruttmann.



EDMUND MEISEL

Zu diesem neuartigen, vom jüngsten Zeitgeist erfüllten Film eine aus dem heutigen täglichen Leben geborene, ernst und eifrig uns allen nachempfundene Lautbarmachung zu schreiben, habe ich als meine Aufgabe betrachtet. So ist diese Musik zu meiner liebsten und zugleich auch schwierigsten Arbeit geworden, die mir wesentlich erleichtert wurde durch den musikalischen Aufbau des Filmes und die unermüdliche Mitarbeit Walther Ruttmanns. Ich bringe Ihnen nun unseren Morgen, Mittag und Abend zu Gehör, wie Sie ihn erleben. Sie selbst und Ihre Umgebung sind mein Programm. Wenn Sie Ihre täglichen Eindrücke erkennen in meiner Wiedergabe, wenn Ihre Nerven mitschwingen im Rhythmus meiner Musik, kann ich meine Aufgabe als gelöst betrachten.

EDMUND MEISEL

THEMEN AUS DER SINFONIE:

1. Arbeitsmarsch.
2. Maschinenrhythmen.
3. Verkehrsrhythmen.
4. Mittagschoral der Großstadt.
5. Sportrhythmus.
6. Nachtrhythmus.
7. Berlin-Thema.

7. Berlin-Thema

Figura 60 – Contracapa da partitura reduzida de Edmund Meisel para *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walther Ruttmann.

Os fluxos da cidade moderna encontram na sinfonia musical a analogia para a estruturação dos elementos fílmicos. Funcionando como as lentes de uma câmera, a música, como metáfora ou materialidade em si, capta as novas formas de sociabilidade da modernidade embrenhando-se no fazer fílmico, compondo a estrutura narrativa, propiciando, por inflexões líricas, percepções sobre os fluxos das civilizações, indústrias, máquinas, pessoas, locomotivas, automóveis, trabalhadores.

Uma proposta escrita por Vertov para *O homem com a câmera*, em março de 1928, inclui no título a ideia da metáfora sinfônica (duas citações anteriormente discutidas nesse subcapítulo já apontavam para o uso da metáfora sinfônica por Vertov). Lê-se: "O homem com a câmera (uma sinfonia visual)". Inclusive há uma anedota a respeito desse assunto envolvendo a imprensa berlinense, que chegou a dizer que *O Homem com a câmera* era uma "extensão 'fanática' da teoria e prática de Ruttmann". Vertov, em 1929, responde dizendo que antes de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* ser lançado

> a maioria dos filmes *cine-olho* foram construídos como uma sinfonia do trabalho, ou como uma sinfonia de toda a União Soviética ou como a sinfonia de uma determinada cidade. Deve-se agregar que a ação nestes filmes se desenvolve da manhã até a noite.

Vertov ainda aponta que os experimentos de Ruttmann devem ser considerados como o resultado de anos de desenvolvimento do *cine-olho* e não o oposto.

Já o documentário *Un tour au large* (1926), do músico e cineasta Jean Grémillon, carece de fontes primárias que possibilitem uma análise mais detida da música originalmente composta para o filme. Nesse sentido, uma apreciação dos recursos narrativos desempenhados pela parte sonora não é possível. Contudo, tive acesso a interessantes informações a partir de troca de *e-mail* com Rex Lawson. Ele é músico e colecionador de rolos de pianola. Em uma de suas idas a França, ele encontrou o rolo original da música de *Un tour au large*, em Burgundy, composta pelo próprio realizador Grémillon (figura 61) – com colaboração de Maurice Jaubert. Segundo sua apreciação, tudo indica que o rolo que ele adquiriu se refere a um rolo usado em teatros de exibição.

Sobre o conteúdo, Lawson relata que

> não existe absolutamente nenhuma indicação de dinâmica no rolo, o que faz com que seja muito difícil tocá-lo sensatamente. [...] O mundo esqueceu que o *foot pedalled player piano* tem que ser tocado propriamente, se se quiser que ele soe musical, em vez de mecânico. Claro, existem os sons de mecanismo em *Un tour au large*, tal como passagens musicais que sugerem o motor de um barco de pesca, mas você precisa de um bom ritmo para sugerir mecanismos, não apenas tocar sem pensar, sem contraste de dinâmica.



Figura 61 – Rolo original da música de *Un tour au large* (1926), de Jean Grémillon, composta por ele mesmo.

Lawson também informa que existem trechos em que se pode escutar algo como o bater das ondas do mar em meio a uma tempestade, descarregamento de peixes, pescadores assobiando, motores e sinos, assim como seções que sugerem marinheiros num porto. O que é bastante plausível, já que, como indicam as críticas da época, o filme era sobre uma jornada marinha num barco de pesca. Rex Lawson executou e gravou um trecho de aproximadamente quatro minutos em 2012 no Art Museum and Pacific Film Archive, que pode ser ouvido *on-line*[34].

Marian Winter (1941, p. 150) relata que

> Jean Grémillon fez *Un tour au large* (1926) para Synchro-ciné, um dos grupos franceses que estavam experimentando com sincronização entre música e imagens; ele [Grémillon] planejou o enredo, dirigiu a fotografia e compôs a partitura para um filme abstrato de espuma, ondas e mar aberto. André Cœuroy, em crítica a *Tour au Large* na *Cahiers d'Art* (1927, No. 3), direcionou atenção ao vulnerável estágio de seu experimento. Depois de notar que a musicalidade de Grémillon era aparente nos primeiros metros do filme, a qual era demonstrada pela natureza musical da parte visual, ele analisou a

[34] Conferir <http://www.archive.org/download/OMP_2012_11_03/17_15_OMP_2012_11_03_2_O_short.mp3>.

> natureza da música propriamente dita. A composição era como uma suíte dos *marinheiros*, barulhenta como o quebrar das ondas algumas vezes, impressionista e "atmosférica" outras vezes. "Ainda, com todos seus talentos, e devido a seus talentos, Grémillon apenas realizou um ideal teórico que não é capaz de lidar com a realidade. Longe de experienciar um equilíbrio, o áudio-espectador [*auditor-spectator*] é a presa de uma enorme batalha entre duas formas de arte, e nenhuma delas deseja ceder à outra. As virtuosidades da tela esmagam o pesado apelo da música". A precisão das imagens não deu chance à música de Grémillon, e Cœuroy concluiu, justamente, que quando duas artes eram combinadas, uma deveria dar passagem à outra; nessa instância, a música deveria ceder. Ele [Cœuroy] também lembra que Satie já havia alcançado o necessário senso de proporção[35].

Lawson contou que acreditava que o manuscrito da partitura estaria na Bibliothèque de l'Arsenal (que faz parte do conjunto da Bibliothèque Nationale de France), em Paris. Entrando em contato com os bibliotecários da lá, descobri que, de fato, existe o manuscrito, mas que ele se encontra no Département des arts du spectacle da Bibliothèque Nationale de France, e pode ser consultado sob agendamento.

O caso de *Un tour au large* é interessante porque é um dos raros casos do período mudo em que o realizador do filme foi também o compositor da música. No campo do não ficcional de tal período, esse foi o único caso encontrado nessa pesquisa. É difícil concluir alguma coisa sobre o conteúdo da música como música fílmica, dado que o filme é ainda considerado como perdido. Contudo, é evidente o entrelaçamento entre ruídos e música (em seu sentido mais tradicional) – característica que se fará crescentemente presente no documentário clássico. Em qualquer circunstância, trata-se de um caso relevante no tocante ao surgimento de um pensamento e produção que incorpora o sonoro como algo intrínseco ao fazer fílmico.

A exibição desses filmes de Vertov, Ruttmann e Grémillon estava ainda condicionada às variabilidades intrínsecas de uma fase artesanal do som cinematográfico (que dependia da presença física de músicos e sonorizadores executando as peças durante cada exibição fílmica). A obra cinematográfica ainda não era una fisicamente, com um suporte sonoro-visual uno, e a parte sonora ainda não era automaticamente reproduzida (o que, caso fosse, lhe garantiria que as diversas exibições do filme fossem, em grande medida, idênticas). Contudo, tais filmes, em diferentes medidas, contaram com o planejamento efetivo de suas partes sonoras e com a incorporação do elemento sonoro na concepção fílmica. Pode-se, com isso, considerar que uma dimensão "autoral" dos aspectos sonoros do filme começa a definitivamente emergir na história do cinema documentário, numa situação em que o som não era mais um elemento alienável da estrutura fílmica e numa conjuntura que podemos entender como terceira e última fase do som

[35] Winter se refere aqui, provavelmente, à música de Erik Satie para *Entr'acte*.

do cinema não ficcional mudo. Essa terceira fase antecede a efetiva prática sonoro-visual do cinema documentário, na qual o filme se torna uno, tanto materialmente (o suporte fílmico contém tanto a materialidade visual quanto sonora, possibilitando a reprodução automática sonoro-visual do filme) quanto conceitualmente (o pensamento sonoro-visual fílmico começa definitivamente a emergir na terceira fase do som do cinema não ficcional mudo).

Quando o cinema documentário entra no período sonoro, pode-se dizer que existe um respaldo prático e teórico no âmbito da sonorização fílmica. Tal como ocorreu no domínio ficcional, os documentários carregaram uma experiência sonora do período mudo, tanto no âmbito da realização quanto da recepção, que moldou parte das práticas sonoro-visuais que tomaram corpo a partir do fim dos anos 1920. Nomes como Alberto Cavalcanti, Virgil Thomson, Aaron Copland, Hanns Eisler, Walther Ruttmann e Dziga Vertov – fundamentais para se pensar o som no cinema documentário das décadas de 1930, 1940 e 1950 e que tiveram importante influência, no âmbito sonoro, em diversas escolas documentárias – são exemplos, como esboçado acima, de como a prática sonora se desenvolveu a partir de uma práxis que, em muitos casos, já se fazia presente no período mudo.

Todos esses exemplos entram em contradição, de certa forma, com a afirmação de Bill Nichols no artigo "Documentary and the coming of sound" (1995, p. 273) – reproduzido inclusive em seu último livro "Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary", de 2016 –, no qual afirma que "É também digno de nota que nenhum desses filmes dos anos 1920 faz uso do som". Na versão reproduzida no referido livro, Nichols (2016, p. 63) adiciona um parêntesis ao final dessa frase, contudo, ainda em tom equivocado: "embora alguns [desses filmes] possam ter tido acompanhamento musical ao vivo durante suas exibições". Nichols faz referência nesse trecho aos filmes citados por Lewis Jacobs (The documentary tradition, de 1979) e Jack C. Ellis (The documentary idea: a critical history of English-language documentary film and video, de 1989). Entre eles estão, por exemplo: *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, *O homem com a câmera*, *Rien que les heures*, *Grass*, *Chang*, *Melodia do mundo* e *Moana*.

Em tais obras mudas (especialmente as de Ruttmann e Vertov), que exerceram grande influência no campo documentário que se consolidaria nos anos 1930, nota-se o elevado nível da elaboração sonoro-narrativa, assim como das imbricações sonoro-visuais – tendo no horizonte a concepção fílmico-narrativo ligada tanto às vanguardas modernas como a um realismo sócio-político –, caras ao documentarismo de tendência *griersoniana*. Em *Berlim*, a cidade é concebida poeticamente para o espectador por contrastes temáticos e formais e por concatenações rítmicas que remontam às suas obras abstratas anteriormente abordadas,

distantes de uma busca pela observação direta do mundo. A poética e o lirismo, presentes nos seus filmes em que o abstrato era o cerne dos movimentos visuais, são rearranjados, a partir dos movimentos de câmera e dos objetos mundanos, para a construção e busca por uma noção de realidade que se configura após os primeiros e turbulentos anos da República de Weimar. Em *O homem com a câmera*, a materialidade sonora e visual, tal como presente no mundo, é considerada como uma forma alienada de percepção da realidade. O esforço fílmico é, assim, o de revelar, pelos meandros dessa materialidade (e com os recursos narrativos ligados ao som e imagem), as estruturas sociais e a realidade que não se faz presente de forma sensível, tendo como ponto nevrálgico a conscientização do espectador no que tange ao comunismo soviético. É tendo no horizonte a interpretação, o subjetivo, a revelação e a articulação dos elementos mundanos presentes nesse contexto dos anos 1920 (características que, embora já estejam aí evidenciadas, serão mais detidamente abordadas no item 2.1, quando tomarmos como exemplo a obra propriamente sonora de Ruttmann e Vertov) – junto aos paradigmas do acompanhamento sonoro da imagem do "real" e aos demais recursos sonoro-narrativos desenvolvidos no período mudo – que o equilíbrio retórico e persuasivo do documentário clássico irá se firmar. Em termos mais diretamente sonoros, fica evidente o uso de sons não musicais em perspectivas musicais (e vice-versa), a fragmentação, a desfamiliarização e outros recursos citados no subcapítulo anterior como elementos-chave de construções sociais que serão vislumbradas e desenvolvidas no documentarismo clássico sob a perspectiva do "tratamento criativo da realidade".

O estudo sobre o som no período mudo do cinema documentário passa por um problema pelo qual o do campo ficcional também já passou. Muitas das considerações sobre o período pegam carona em noções gerais de que havia acompanhadores musicais e orquestras em algumas salas de exibição e que em alguns casos o acompanhamento se efetivava e em outros não, considerando as práticas muito difusas para serem pensadas como epistemologias. Contudo, o período mudo incorpora (no ficcional e não ficcional) uma vasta complexidade e variedade em termos de pensamento e prática de sonorização que foram determinantes para o período sonoro – que não deve ser pensado como ruptura em relação ao período mudo, como busco discutir a seguir.

2. O documentário se torna sonoro: narrativo, nem tão transparente, nem tão irreal

A partir do final dos anos 1920, os escritos não acadêmicos de críticos e realizadores se mostram como as fontes mais reveladoras das principais diretrizes e transformações teóricas e práticas do som na tradição documentária. Em primeiro lugar, considero os escritos de Dziga Vertov e Walther Ruttmann (agora apontando mais para suas obras sonoras) por serem precursores de um pensamento sonoro mais desenvolvido no campo não ficcional e pela influência e importância que alçaram, tanto na teoria quanto na prática. Dedico em seguida um subcapítulo ao pensamento sonoro britânico no documentário, dentro do contexto de sua maior proficuidade prática e teórica (1930-1950). No item seguinte, reúno filmes e escritos de diferentes países do mesmo período, na busca de mostrar o pensamento sonoro fora do eixo britânico. A partir desse material, busco, apoiando-me em filmes representativos, descrever as principais características do som na produção documentária da primeira metade do século XX.

Embora os tópicos estejam divididos por geografias/ escolas documentárias, o que mais me interessa mostrar aqui é como o documentário que se forma na era sonora incorpora, de forma fundamental, pensamentos e práticas sonoras advindas do cinejornal, das vanguardas modernistas e de documentários dos anos 1920 adicionando uma dimensão retórica e persuasiva guiada por políticas sociais e estatais que carregaram em seu epicentro a relação cidadão-nação. Defendo que essa amálgama está no centro da formação dos aspectos sonoros do documentarismo dito clássico.

2.1 Precursores: Dziga Vertov, Walther Ruttmann e as sinfonias metropolitanas

Os escritos de Dziga Vertov e Walther Ruttmann podem ser considerados como precursores de um pensamento sonoro "autoral" no cinema não ficcional. Ambos, com preocupações artístico-sociais, começaram a escrever sobre som e música no cinema não ficcional ainda na virada da década 1910 para a década de 1920; fosse Vertov encarando a materialidade sonora do mundo como documentos sonoros a serem montados no intuito de revelar o mundo escondido na alienação do viver sensitivo, fosse Ruttmann clamando pela necessidade do surgimento de uma nova arte sonoro-visual capaz de se imiscuir representativamente às novas maneiras de sociabilidade, fragmentada e marcada pela não linearidade dos acontecimentos.

Segundo Vertov (1984[1924], p. 40), seu interesse pelo som foi anterior ao pela imagem, ou, pelo menos, o som foi o elemento catártico de sua jornada cinematográfica. Marcante, desde seus primeiros escritos e filmes, foi sua atração pelos materiais sonoros mundanos e pela montagem desses materiais. Ele tinha um entusiasmo "pela edição de simples gravações [..., pela] possibilidade da gravação de sons documentais [..., pelos] experimentos com gravação de palavras e letras, com o ruído da cachoeira, com os sons da serraria etc.":

> Um dia da primavera de 1918, retornando de uma estação de trem, ficaram nos meus ouvidos os suspiros e roncos do trem que partia... as promessas de alguém... um beijo... a exclamação de outro... risadas, um assobio, vozes, o tocar do sino da estação, o sopro da locomotiva... sussurros, gritos, despedidas... [...] Eu tenho que ter um equipamento que grave isso, não que os descreva. Caso contrário, seria impossível organizá-los, montá-los. Eles se esvaem, tal como o tempo. Uma câmera? Gravar o visível... Organizar, não o audível, mas o mundo visível. Talvez essa seja a saída?

Existe uma premissa em seu pensamento de que a materialidade mundana se apresenta sensitivamente para os olhos e ouvidos de forma alienante. O mundo, tal como o percebemos, seria uma ilusão da realidade a ser decodificada. Os materiais sonoros do mundo, e, também, os visuais, segundo seu pensamento, devem ser gravados e reorganizados, num exercício dialético, na busca da realidade escondida, no intuito de influenciar a consciência dos trabalhadores, organizando sua visão e audição na perspectiva do comunismo. Seu objetivo era "unir todos trabalhadores espalhados na Terra através de uma única consciência, um vínculo único e um único desejo coletivo na batalha pelo comunismo":

> Esse nosso objetivo se chama Cine-olho. A decodificação da vida como ela é, usando fatos para influenciar a consciência dos trabalhadores. O que nós chamamos de Rádio-ouvido – que é a organização do mundo audível – faz a mesma coisa no campo do sonoro (VERTOV, 1984[1925], p. 49).

> Nós vamos, de todo o coração, dar aos trabalhadores de todas as terras a oportunidade de ver e ouvir o mundo de uma forma organizada; para verem, ouvirem e entenderem uns aos outros (VERTOV, 1984[1925], p. 56).

Até meados dos anos 1920, Vertov (1984[1919-1929]) se mostrava ansioso, em seus escritos, pelo avanço tecnológico que viabilizasse a execução de suas ideias sobre som e imagem, que, embora idênticas em objetivo e em princípios de captação e montagem, tomavam rumos separados devido aos limites do aparato cinematográfico. Em seus escritos fica evidente que, mesmo antes do cinema sonoro-visual dar seus primeiros passos como forma consolidada, toda uma teoria e resoluções práticas já haviam sido elaboradas. Cine-olho era a montagem do visível, Rádio-ouvido era a montagem do audível. Duas categorias largamente discutidas em seus escritos, que, em suas ideias, deveriam ser unidas naquilo que ele chamava de Rádio-olho, o cinema audível e visível.

Por colocar som e imagem no mesmo patamar, Vertov caminhou na contramão da querela entre sincronia e assincronia presente em sua contemporaneidade. Vertov não via problemas nem na sincronia e nem na assincronia entre som e imagem[36]. Para ele, não eram categorias a se defender ou a se condenar – como fizeram seus camaradas soviéticos Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin ao falar sobre o tema nos seus famosos manifestos "Declaração sobre o futuro do cinema sonoro" (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEXANDROV, 2002[1928]) e "Asynchronism as a principle of sound film" (PUDOVKIN, 1985[1928]).

O que estava por trás dessa querela era uma espécie de temor em relação à chegada do som como elemento inerente ao cinema. Temia-se que o desenvolvimento articulatório e narrativo até então alcançado pelo cinema poderia regredir para um estado que o aproximasse do teatro ou que o inflasse verborragicamente. Nesse sentido, temia-se a sincronia entre o som da voz e o personagem, por exemplo, porque isso atrapalharia a ação dentro do plano (devido à necessidade de imobilidade do personagem condicionada ao aparato gravador com fio, por exemplo), a mobilidade da câmera (que deveria ser isolada acusticamente devido a seus ruídos, o que impedia sua movimentação) e a montagem (que não poderia negar a presença do som em seus cortes, por exemplo). E, de fato, no final dos anos 1920 e começo dos anos 1930, os chamados *talking movies* foram a exemplificação daquilo que era temido. O fascínio pela sincronia foi latente (no campo do não ficcional, houve também esse fascínio, como mencionado anteriormente).

Vertov, por sua vez, lidava com outras preocupações. Seu fim maior era a revelação da realidade. E nesse sentido, não fazia diferença se o som era sincronizado ou não com a imagem. Ambos teriam sua serventia. Tudo deveria, em seus princípios dialéticos, funcionar como ferramenta de conscientização.

> A concordância ou não do visível com o audível de modo algum é obrigatória, nem para os documentários nem para os filmes atuados. As imagens sonoras, assim também como as mudas, se montam com o arranjo de princípios idênticos; sua montagem pode fazê-las concordar ou não, ou inclusive misturá-las em distintas associações necessárias (VERTOV, 1984, p. 106)

Em trabalhos que se dedicam à obra de Vertov (SADOUL, 1973; DA-RIN, 2006; MAGALHÃES, 2005) é recorrente haver associação de sua obra com as ideias futuristas de Luigi Russolo (1986[1913]), presentes no manifesto "A arte do ruído". O manifesto de Russolo aponta que as artes sonoras não devem estar limitadas a funções imitativas, numa concordância

[36] Cabe pontuar que "sincronia" aqui se refere a uma correspondência sonora verossímil ao que se tem nas imagens. Por exemplo: personagem movimenta a boca no plano visual e na dimensão sonora escutamos uma voz que corresponde a esse movimento. "Assincronia", por sua vez, não significa que o som não se relaciona com a imagem, mas sim que esse tipo de sincronia não acontece.

com a vida, e sim na justaposição e combinação de ruídos. E, de fato, Vertov incorpora, embora não se limite, a esse princípio. Para Vertov, os sons do mundo deveriam ser compreendidos, gravados e montados no sentido do desvendamento dos fenômenos sociais. Vertov, alinhado com uma perspectiva construtivista, considerava o cinema sonoro-visual (tal como o "cine-olho" e o "rádio-ouvido") como instância capaz de sistematizar, numa forma compreensível para a população, a realidade. Sua visão de si tendia a ser, mais do que a de um artista, a de um engenheiro social, que compreende a base material de seu trabalho e o impacto de sua obra.

Sua inserção na perspectiva do futurismo e do construtivismo joga luz sobre seus escritos e filmes. Ambas perspectivas pressupõem o engajamento do artista na construção de uma nova sociedade. A base dessa construção era o rearranjo dos elementos da realidade social e material.

Do ponto de vista da prática sonora, Vertov iria trabalhar essencialmente com materiais coletados em locação, naquilo que ele chama de "vida de improviso" – ou seja, na busca dos sons que emergem na vida tal como emergiriam na ausência do gravador, em sua espontaneidade.

Dessa forma, Vertov delineia um dos primeiros pensamentos mais complexos sobre a prática sonora no cinema não ficcional, que, em essência, consistia em captar o som em locação com a menor interferência possível e montá-lo sem preocupação com a cronologia mundana, sem apego a uma ontologia fenomenológica dos elementos fílmicos em relação ao mundo sensitivo. A forma que os sons fossem montados e a maneira que se relacionassem com a imagem deveria elucidar os reais fenômenos sociais escondidos no puro ver e ouvir.

Walther Ruttmann, diferente de Vertov, expôs em seus primeiros textos uma preocupação cinematográfica que não estava necessariamente ligada àquilo que podemos entender como pertencente a uma tradição documentária. Ao princípio, o filme abstrato foi sua vazão artística. No artigo "Malerei mit Zeit", de 1919, Ruttmann clama por uma arte que incorpore a velocidade da modernidade e as novas formas de sociabilidade que então emergiam. Para ele, as artes estáticas, como a pictórica, já não eram mais compatíveis com a sociedade que lhe era contemporânea. Elas não eram fruto dessa sociedade e não existia compatibilidade entre os sentimentos imanentes dessa arte com a vida real. "Pintura com o tempo" (tradução livre do título do artigo) é a expressão que sintetiza sua proposta artística moderna. A arte, para ele, deveria ter duração, ser fruída no desenrolar do tempo e se desdobrar com o tempo, como a música. Seus pensamentos apontam para um rompimento com a arte figurativa. A fruição da vida, segundo Ruttmann, já não se configurava pela sucessão de acontecimentos. A transversalidade e velocidade dos acontecimentos transformaram a forma de viver e a vida, que,

segundo ele, não encontrava mais esse espírito nas artes. Para Ruttmann, a arte devia "ser o tempo" e não mais representar um fenômeno determinado de dentro do desenrolar do tempo. Seu desejo era encontrar algo que estivesse entre a pintura e a música. Do seu primeiro filme, *Opus I*, de 1921, até 1927, com o filme *Dort wo der Rhein*, Ruttmann dedicou-se, de fato, ao que havia proposto. Seus filmes eram uma espécie de pintura cinematográfica, ele pintava as películas de seus filmes.

Como aponta Siegfried Kracauer (1988), ocorre na Alemanha de meados de 1920 uma virada realista do cinema. Os filmes, cada vez mais, passaram a se preocupar com o mundo e sua realidade. A produção de Ruttmann pode ser entendida nesse espectro. A partir de 1927, com *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, Ruttmann deixa para trás o filme abstrato em favor de um crescente desejo de criar a partir dos movimentos vivos e da energia cinética dos organismos da sociedade, como relata no artigo *Wie ich meinen Berlin-Film drehte?*, de 1927. Sua chegada no cinema de tradição documentária carregou, contudo, muito da noção musical e de movimento que sua produção abstrata conteve. Se antes ele criava a partir de movimentos e energia cinéticas de formas abstratas, sua fonte agora eram as formas reais presentes nos fluxos da cidade. A sua preocupação com a arte, a partir desse momento, se tornou cada vez mais ligada à função social. Como relata no artigo *Die absolute mode*, de 1928, a arte deveria carregar opinião e o interesse deveria ser humano-social. Em seu artigo, *Sound Films ?-!*, de 1929, Ruttmann reforça essa perspectiva: "a arte só pode ser arte quando é concebida através de um sentimento total de responsabilidade de fazer algo a respeito desse mundo 'maligno'".

Nesse mesmo artigo, Ruttmann faz críticas aos *talking movies* que estavam surgindo. Para ele, "a ideia do cidadão comum sobre uma imagem que fala está enraizada na mesma mentalidade que considera o filme mudo como uma intensificação da fotografia; e sua imaginação faz com que ele sonhe com novas intensificações: cor, três dimensões, fala e coisas do gênero". Contudo, a maneira pela qual esse cinema sonoro estava sendo feito rebaixava, segundo ele, a arte cinematográfica e poderia estrangular o desenvolvimento do som fílmico, já que a reprodução realista em si não se configurava como arte. E essa reprodução realista era a sincronia, a correspondência sonora e visual mais imediata (por exemplo, personagem falando e voz sendo escutada):

> a única maneira possível de fazer um filme sonoro é usando o contraponto. Isso significa que a imagem na tela não pode ser intensificada e aumentada pelo som que corre paralelamente a ela. Fazer isso significaria nada menos do que um enfraquecimento do trabalho, da mesma forma que repetidos protestos inocentes fazem exatamente o oposto do que eles pretendem fazer, da mesma forma que uma desculpa fraca apoiada por duas razões diferentes é completamente pouco convincente. Um filme sonoro formado pelo

> contraponto tocaria ambos os modos de expressão [sonoro e visual] um contra o outro; forjaria uma ligação mental entre imagem e som. Um exemplo:
> Você ouve: uma explosão. Você vê: o rosto horrorizado de uma mulher.
> Você vê: uma luta de boxe. Você ouve: uma multidão frenética.
> Você ouve: um violino queixoso. Você vê: uma mão carinhosamente acariciando outra.
> Você ouve: uma palavra. Você vê: o efeito da palavra na face da outra pessoa. (RUTTMANN, 1929)

Ruttmann defende um cinema sonoro-visual em que som e imagem não sejam apenas paralelismos, mas sim uma for imiscuída, um produto, em vez de uma soma.

Segundo Ruttmann (1929),

> o artista aceitável do passado – neste caso, o tipo de artista que viveu em um sótão e estava convencido de que seu sucesso duraria 200 anos – se tornou uma figura cômica para nós. O filme sonoro não permite a busca obsessiva e narcisista de um talento de uma única modalidade. A pessoa que tem um dom apenas para música, pintura ou poesia não é mais capaz de impressionar. Não há mais uma separação de dons específicos; desde que a arte de hoje é feita para os seres humanos, e desde que os seres humanos têm olhos e ouvidos e cérebros, surge a necessidade de um tipo universal correspondente de artista. [...] o filme sonoro poderá nos libertar dos confins da arte especializada e também do entretenimento superficialmente gratificante [...].

O pensamento sonoro de Ruttmann, no tocante a uma produção ligada à tradição documentária, pode ser entendido por dois principais vieses. O primeiro deles diz respeito à incorporação sonoro-musical como concepção temporal estruturante do filme e o segundo pela defesa do uso "assincrônico" do som com a imagem. Diferente de Vertov, Ruttmann não faz uma defesa da captação dos sons em locação, na "vida de improviso". Embora sua preocupação realista se realce a partir do final dos anos 1920, a materialidade sonora não precisaria, necessariamente, brotar dos fenômenos que são próprios do mundo histórico, na homogeneidade[37] entre o fenômeno da circunstância de captação e o mundo no seu acontecer tipicamente mundano.

---

[37] Uso a expressão "homogeneidade" no sentido empregado por Fernão Ramos (que encontra suas raízes no pensamento *baziniano*), entendido em meio às noções de circunstância de tomada e encenação. "A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários" (RAMOS, 2008, p. 40). Ramos (2008, p. 40-48), para efeito de exposição, distingue três principais tipos de encenação (cabe ressaltar que Ramos vem ainda desenvolvendo a ideia de encenação e as atualizações podem ser conferidas nos textos que vem publicando nos últimos anos): a) encenação-construída: "é inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não-profissonais. A circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo é de heterogeneidade radical"; b) encenação-locação: "feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou o sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado. A encenação-locação distingue-se da encenação-construída pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida. A decalagem espacial entre espaço in/off é mais situada em sua homogeneidade [...]"; c) encenação-atitude (encen-ação): "a encenação-atitude não existe, por isso podemos chamá-la de encen-ação: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em

Embora por diferentes vias, tanto os textos de Vertov quanto os de Ruttmann apontam para uma noção de realidade que se afasta do paradigma realístico que iria se consolidar no campo do documentário a partir dos anos 1960, cuja sincronia sonoro-visual, em respeito à cronologia mundana, seria elemento central. Há que se considerar também que a oralidade e o diálogo, que se consolidariam nas décadas seguintes no campo do documentário, não encontram vazão em seus pensamentos (a não ser em críticas negativas).

Nos próximos parágrafos, visito algumas das principais obras de Vertov e Ruttmann, assim como outras obras sonoras similares do período que são entendidas como sinfonias metropolitanas.

Entusiasmo, de Vertov, e *Melodia do mundo*, de Ruttmann, podem ser considerados os grandes marcos do começo do período sonoro da tradição documentária. (Como veremos adiante, Vertov [1971[1930], p. 181] fez severas críticas a *Melodia do mundo*, lançado quase dois anos antes de *Entusiasmo*, não o considerando um marco da prática sonoro-visual do documentário).

Vertov, com *Entusiasmo*, conseguiu levar a cabo um projeto que superava entraves afirmados reiteradamente por críticos e realizadores nos entornos de 1930. Ainda em 1931, Vertov (1984, p. 107) menciona alguns deles: "consegue-se e deve-se gravar som em película apenas em condições especiais de isolamento acústico, em estúdio; deve-se gravar apenas sons reproduzidos artificialmente em estúdio; é impossível fazer a tomada sonora de sons documentais (especialmente em locação)". Outros obstáculos, que Vertov chama de "grupo das imobilidades", eram: "a completa imobilidade do equipamento de gravação sonora (mesmo quando enclausurado dentro das paredes do estúdio); a imobilidade do microfone, mesmo dentro do estúdio". *Entusiasmo* inclusive era para ser realizado dentro de estúdio, mas Vertov se recusou a filmar e gravar imagens e sons dentro do estúdio, naquilo que ele chamava, reprovando, de "artificial". Como aponta Vertov (1971[1930], p. 182), em texto escrito em russo ainda não traduzido, lhe diziam ([Abram] Room): "Você, Vertov, é, sem dúvida, um homem obstinado e persistente. Mas acredite, você não conseguirá nenhum resultado [em locação]. Você está gastando dinheiro e perdendo tempo. Eu tentei e não consegui nada. Eu te aconselho a não tentar: você não conseguirá nada daí".

Em *Entusiasmo*, Vertov contrariou todas essas afirmações. Ele usou um equipamento

expressões e atitudes pela presença da câmera. Diferentemente, as encenações construídas e locação envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano. Tais encenações são modos de agir que afunilam a alteridade que se oferece ao sujeito-da-câmera, retorcendo-o para o leque do outrem espectatorial: jogam assim à circunstância da tomada no funil da circunstância da fruição".

de captação e gravação sonora móvel (mais tarde chamado e desenvolvido como *Shorinfon*)[38] que Alexander Shorin e sua equipe desenvolveram para Vertov. A saga é retratada por Vertov (1971[1930], p. 183), no mesmo texto, a partir de uma fala proferida em uma conferência do Partido Comunista em 1930:

> Primeiro, mudamo-nos da pequena sala do laboratório de Shorin para a Central do Rádio; nós arrancamos paredes, abrimos janelas e fizemos algumas gravações experimentais. Segundo, nós conectamos partes da cidade por cabos, levamos os microfones para as ruas, fizemos algumas tentativas de gravação com equipamentos fixos transmitindo sons documentais por cabos e, então, expandimos o experimento. Gravando, cada vez mais de maiores distâncias, nós produzimos gravações de outras cidades. Terceiro, nós pegamos uma câmera silenciosa e a levamos para a rua, a conectamos a um equipamento de gravação sonora fixo por um longo cabo e fizemos algumas sequencias documentais audiovisuais experimentais. Juntamos os experimentos conduzidos em março e preparamos uma exibição para especialistas [do cinema], como resultado a questão do documentário e da gravação de som em locação parecia estar completamente e finalmente resolvida. Quarto, levando em conta os resultados obtidos, nós concordamos em construir rapidamente uma unidade cinematográfica sonora móvel, com a ajuda dos camaradas Timiryazec e Chibisov, assistentes do laboratório do camarada Shorin. Nós conduzimos experimentos com a primeira unidade cinematográfica de gravação sonora móvel. Esses experimentos, realizados em abril, culminaram nas tomadas da celebração do Dia de Maio em Leningrado. Quinto, pela primeira vez viajamos uma longa distância com a unidade cinemática sonora móvel, para Kharkov, para filmar o décimo primeiro Congresso do Partido Bolchevique Comunista da Ucrânia. Sexto, depois de reconstruir a unidade móvel, nós decidimos viajar, acompanhados dos assistentes do laboratório do Shorin, para Donbass. Essa é a forma como trabalhamos, resolvendo o problema da gravação sonora em locação enquanto, ao mesmo tempo, resolvíamos o problema do documentário e da gravação não encenada.

Vertov (1971[1930], p. 184) comenta os resultados obtidos:

> Como resultado, obtivemos materiais produzidos por três métodos: Primeiro, material onde imagem e som foram gravados em momentos diferentes em diferentes películas; Segundo, material onde imagem e som foram gravados em diferentes películas, mas simultaneamente e sincronicamente; Terceiro, material onde imagem e som foram gravados na mesma película. No primeiro caso, a qualidade da imagem supera a qualidade do som (porque a imagem foi gravada com equipamento silencioso comum e som gravado com cabos conectados a longa distância e geralmente distorcido pela estática). No segundo caso, a qualidade do som superou a qualidade da imagem (porque a câmera silenciosa estava conectada por cabo ao equipamento de som fixo e estava restrita de movimentos). No terceiro caso, a qualidade da imagem foi quase a mesma da qualidade do som: ambas satisfatórias. No primeiro caso a gravação não foi limitada pela distância, mas foi limitada pela extrema dificuldade de, posteriormente, sincronizar o material. No segundo caso a sincronização estava assegurada, mas a gravação era severamente limitada pela distância do equipamento fixo. No terceiro caso, a gravação não é

[38] Sobre o assunto, vale conferir o livro *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound, 1928-1935*, de Lilya Kaganovsky (2018).

> limitada pela distância ou sincronização, mas é dificultada pelo peso do equipamento, pela ausência de meios de transporte, pela necessidade de condições para recarregar as baterias regularmente, pela necessidade de uma precisão suficiente para ajustar o equipamento e para checagem imediata e retificação dos erros que foram cometidos [...] Nós realizamos os primeiros experimentos de tomada sincrônica controlada remotamente [...]. Vocês verão em breve os resultados desse experimento em *The Donbass Symphony* [*Entusiasmo*]

Sobre os avanços que precisavam ser feitos, Vertov (1971[1930], p. 186) comenta:

> 1. Diminuir o peso de parte dos componentes da unidade; 2. Configurar as câmeras de maneira mais ágil quando chegamos à locação; 3. Providenciar meios de transporte especiais; 4. Melhorar as operações de recarga das baterias; 5. Ajustar e checar a película revelada durante a viagem; 6. Adaptar as pequenas "Eyemo" câmeras [câmeras de 35mm] para fazer tomadas sonoras – eu não acho que esse seja um problema insolucionável, de maneira alguma.

O que Vertov levava a cabo como pano de fundo eram propósitos leninistas do começo da década de 1920 durante o Plano Quinquenal stalinista (1928-1932). Para Lenin, tal como para Vertov, o cinema/filme era uma ferramenta poderosa para o ideário comunista, e sua produção, apesar de preocupada com a forma da arte, era devota dos ideais sociais soviéticos[39].

[39]Ao falar de cinema na União Soviética, Taylor (1985, p. 190) afirma que se deve tomar cuidado com a célebre frase atribuída a Lenin: "de todas as artes, para nós, o cinema é a mais importante". Segundo o autor não a podemos tomar como verdade naquilo que se refere ao alcance ideológico, político, estético e educacional do cinema a serviço da URSS (como notamos em alguns textos). Ter o cinema seu potencial reconhecido por Lenin não era sinônimo de que os filmes haviam sido eleitos a mais importante arte por suas qualidades intrínsecas. Logo após a Revolução de 1917, o cinema era o único meio de comunicação de massa disponível, já que o rádio e a televisão ainda não estavam desenvolvidos e explorados suficientemente no vasto território soviético. Devido ao fato de apenas duas pessoas a cada cinco serem alfabetizadas ou semialfabetizadas, por contar com uma variedade linguística enorme, por ter muitas heranças culturais e por aproximadamente metade da audiência ter entre dez e quinze anos (idade na qual ideias políticas começam a amadurecer) (FIGES, 2002, p. 452), o cinema era visto como "uma benção de Deus para as novas autoridades" (TAYLOR, 1985, p. 191). O cinema era tido como o único "livro" de alcance potencialmente massivo que mesmo quem era analfabeto podia ler. Para os padrões da época, o cinema era extremamente mecanizado. Os recursos para produção e reprodução dos filmes eram caros e centralizados, e, portanto, relativamente fáceis de controlar. Daí o mais legítimo poder unificador do cinema: a possibilidade de controlá-lo na produção e na exibição, já que as audiências em diferentes lugares poderiam, pelo menos em teoria, ver o mesmo filme ao mesmo tempo. O cinema em 1917 já era a forma mais popular de entretenimento para a população urbana do Império russo. Mas a indústria estava no controle privado. Ocorre então em 1919 a nacionalização do cinema, que representa em linhas gerais a fundação da estrutura institucional da indústria de cinema soviético. Poucos cineastas pré-revolucionários conseguiram manter suas carreiras: com os poucos e caros recursos (centralizados), o cinema se destinou a temas propagandísticos de diretrizes políticas ou econômicas. Dessa carência de recursos e estoques de película e equipamento (mesmo para aqueles a serviço das autoridades) e da necessidade de superar estúdios gelados e teatros decrépitos instalou-se no novo cinema soviético um senso de economia no uso de recursos que elevaram o corte e a montagem – certamente a característica mais distintiva da "era de ouro do cinema soviético" – para um lugar central nos pronunciamentos teóricos de várias "escolas" de cinema (Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein, Vertov, Shub etc.) (TAYLOR, 1985, p. 193-197). Figes (2002, p. 453) também afirma que essa escassez obrigou os diretores soviéticos a planejar demasiadamente os planos e sequências anteriormente no papel (*storyboard*). Isso teve o efeito de reforçar a composição intelectual de seus filmes como uma sequência de movimentos e gestos simbólicos. Figes (2002, p. 454-455) levanta outro ponto muito interessante sobre a montagem soviética. Ela requeria, por suas limitações materiais, uma diferente maneira de agir, capaz de expressar o significado do filme. Muitas das teorias por trás disso foram derivadas do trabalho de Jacques Dalcroze, que desenvolveu um sistema de mímica, dança e ritmos. Ele era baseado na ideia

As primeiras imagens do filme (que correspondem ao começo do filme em si) foram feitas em 1929, ainda sem equipamentos sonoros. No final de 1929, Vertov se juntou ao compositor Nikolai Timofeev para escrever uma partitura musical[40] (com um suposto trecho musical compilado da *3ª sinfonia* – "O primeiro de maio" –, de Dmitri Shostakovich[41])

> que integrasse os ruídos e suas transformações, distorções e variações. A partitura definia quais sons iriam ser usados como *leitmotifs* e estabelecia uma estrutura precisa de padrões repetidos de diferentes durações em analogia aos compassos musicais. As imagens do filme deveriam obedecer aos ritmos da partitura sonora." (BULGAKOVA, 2006, p. 223).

---

de combinação de que movimentos e gestos poderiam ser usados como ferramentas sígnicas ou emoções para a audiência. A mesma noção foi aplicada por Kuleshov, por exemplo, no processo de edição/ montagem. Em linhas gerais, o sistema, que foi trazido para Rússia ainda na década de 1910 pelo príncipe Volkonsky e utilizado em algumas escolas russas, dizia que a concepção dos objetos era como um dínamo no qual movimentos rítmicos poderiam ser usados subconscientemente para expressar sentidos em uma obra de arte. Há que se pontuar a diferença entre arte *para as* pessoas (a arte que era produzida para as pessoas) e arte *pelas* pessoas (qual a relação ou o gosto das pessoas pela arte). A cultura tem um propósito, um papel na história mundial, e uma forma dada para ela a partir das classes que a produziram e a controlaram. Com os bolcheviques no comando, a arte andou sob rédeas justas no que se refere à vida política. Foi proibido o erotismo, o misticismo, a religião e as "ninharias" das classes altas. Como contraponto, incentivaram o respeito e a igualdade dos sexos, o ateísmo enraizado na ciência e o espírito de camaradagem e coletividade. Todavia (os bolcheviques não sendo uma força unânime) os anos de 1920 foi uma era de desconfortável e inquieta coexistência e constante luta entre regulamentos comunistas, vanguarda e "pessoas" (sobre quais dessas instâncias constituiriam a cultura). Os bolcheviques associavam a cultura popular com a decadência do antigo regime e com o sórdido, sendo identificada como um mundo de alienação. O espetáculo do lucro privado no meio do sofrimento e da privação, a contínua celebração de valores antigos na canção, nas histórias e filmes eram percebidos como imoralidade, representados por um medo do poder cultural desses estilos que guiariam as políticas culturais. As massas preferiam cultura popular em vez de alta cultura ou da propaganda política. Quando eles consumiam alta cultura, preferiam a tradicional em vez da de vanguarda. Muitas pessoas transitavam entre ambas (alta e popular) – como já faziam no período pré-revolucionário. Mulheres, principalmente as da classe trabalhadora, que tinham menos tempo de lazer que os homens, quando tinham tempo para um filme, preferiam mais algo romântico que uma aventura militar. Trabalhadores, de forma alguma, exibiam mesmos gostos culturais. Como no passado, eles divergiam de acordo com o ofício, conhecimento, idade, educação etc. Camponeses tinham menos acesso que os urbanos à cultura de massa, mas não foram de modo algum imunes a ela ou indiferentes. Uma "outra" segmentação cultural da era foi aquela das crianças sem-teto, órfãs ou abandonadas, que aumentaram imensamente devido aos desastres civis de 1914 a 1922 (estimativas apontam sete milhões de pessoas). Essas crianças habitaram o campo da miséria humana marcada pelo pedir esmola, por pequenos crimes, prostituição e fome. Muitas obras de arte representaram o *pathos* de suas vidas gastadas em estações de trem, portas de adegas, cavernas e depósitos de lixo. Como excomungados ou marginais, eles criaram sua própria subcultura – apelidos, jargões, um repertório de canções do submundo, códigos de honra sobre grupos... (STITES, 1992, p. 37-63). Com o endurecimento político e o autoritarismo de Stalin crescente a partir de meados da década de 1920, as vanguardas começaram cada vez mais a ser renegadas, já que não tinham aceitação popular, não cumprindo com eficácia seu propósito de propaganda e educação (uma vez que os experimentalismos não eram compreendidos pela maioria da população), e, agora, sem um apoio forte das autoridades. Ilustrando: em 1928, uma conferência sobre cinema foi realizada, e foi dito que os filmes deveriam desempenhar um papel mais efetivo em mobilizar o entusiasmo da massa pelo plano quinquenal e a luta de classes; os diretores de vanguarda dos anos de 1920, como Vertov, Kuleshov e Pudovkin, foram condenados como formalistas, intelectuais que estavam mais preocupados com o cinema enquanto arte que com fazer filmes que pudessem ser entendidos por milhões (FIGES, 2002, p. 476), embora saibamos que Vertov estava sim preocupado com o social e a política, mas seu ideário era leninista, não stalinista.

[40] A partitura se encontra no Arquivo de Literatura e Artes do Estado Russo: <http://www.rgali.ru>.

[41] Em verdade, tal trecho gravado da sinfonia parece nunca ter sido escutado por ninguém após a primeira restauração do filme. Existem trechos da gravação sonora que foram perdidos e supõe-se que tal trecho possa estar entre os perdidos. Verificar "The ear against the eye: Vertov's symphony" de Oksana Bulgakowa (2006, p. 234 e 239).

Infelizmente, o material sonoro do filme foi, em grande parte, comprometido. Existem duas restaurações/reconstruções mais conhecidas. Uma delas é a de Peter Kubelka, que trabalhou na perspectiva da sincronização, e a outra é a que se faz presente nos arquivos russo e francês, que segundo Bulgakowa (2006, p. 224), é bem mais radical. De qualquer forma, algumas conclusões sobre a trilha sonora podem ser feitas.

Em primeiro lugar, dois aspectos podem ser destacados. Vertov desenvolve uma ideia de montagem sonora, concebendo também uma ideia de "menor unidade" sonora, análoga à ideia de plano cinematográfico. A partir de (um trecho de) uma espécie de roteiro sonoro relativo ao filme, escrito por Vertov (1984[1929], p. 289-293) no final de 1929 (antes de um roteiro visual, que só foi escrito em 1930), tal aspecto fica evidenciado:

> 1 - *O tique-taque de um relógio*. Fraco a princípio. Cada vez mais forte. Mais forte ainda. Insuportavelmente forte (quase marteladas). Retorna gradualmente a um nível médio, claramente audível. Como a batida de um coração, mas muito mais forte. Ressoam passos que sobem uma escada, aproximam-se. Passam ao lado. O ruído se apaga. O tique-taque do relógio. Passos voltam a se aproximar. Chegam bem próximo. Se detêm. O tique-taque do relógio, como a batida de um coração. A primeira badalada de sino de uma igreja. O som se apaga, cede seu lugar ao tique-taque do relógio. Segunda badalada. O som se apaga, cedendo novamente o lugar ao tique-taque do relógio. Terceira badalada, que se transforma num carrilhão em festa. Fragmentos do Ofício Divino[42] se misturam ao som do sino. O som do sino misturado com o Ofício não consegue se manter por muito tempo no registro solene. Se sente a ironia, que busca um lugar. O tom solene é incessantemente interrompido. Os ares religiosos parecem executar uma dança. Durante alguns breves instantes, os sons desaparecem, cedendo seu lugar ao tique-taque do relógio, logo as ondas dos sons voltam a se elevar novamente. O tocar de uma sirene de fábrica, potente e prolongado, estoura enfrentando o tique-taque, interrompendo-o. Depois da primeira sirene, uma segunda, e então uma terceira, separa-se a música e o som do sino. Como se estivessem espantados, os sons se detêm em câmera lenta. Interrompem-se. O sino da igreja emite seus últimos sons. Silêncio.

O segundo aspecto a se destacar se relaciona a um uso criativo dos ruídos (que pode ser entendido como tratamento musical de objetos sonoros, ou ainda, *avant la lettre*, como uma espécie de música concreta). Junto a esse uso criativo, é possível notar a estruturação sinfônica (anteriormente mencionada), que organiza os principais temas do filme. São quatro os movimentos, que fazem uso de *leitmotifs*, refrões e contrastes sonoros para a construção de uma narrativa que aponta para quatro diretrizes do Partido Comunista. O primeiro – *overture, alegro* – aborda a dessacralização da igreja ("Abaixo a religião"). O segundo movimento – *moderato* – aborda o trabalho nas minas (Busca pelo carvão). O terceiro – rondó, *allegro vivace* – aborda o trabalha na fábrica de aço (Superar a produção norte-americana). O quarto – *pastoral, andante*

[42] Espécie de oração realizada em igrejas, na qual hinos, salmos e trechos da bíblia são recitados/cantados.

cantábile – aborda a colheita no campo (união do povo pelos processos de industrialização). No primeiro movimento, a relevância dos sons é bastante evidente: é a partir do uso criativo do contraste de dois temas – sino da igreja/sons da liturgia e sirene da fábrica/marcha – que Vertov coloca em conflito e substitui simbolicamente a determinância social da Igreja pela do Clube dos trabalhadores. Na segunda parte, como nota Bulgakowa (2006, p. 232), Vertov impõe, por exemplo, um combate acústico entre Estados Unidos e União Soviética:

> A confrontação de duas melodias, uma em estilo marcial e outra num ritmo *jazzístico* sincopado, introduz o tema de rivalidade entre União Soviética e Estados Unidos. As duas melodias se misturam uma à outra e aumentam em velocidade. O *slogan* "superar os Estados Unidos" é então expresso acusticamente e causa uma mudança de significado: nós não iremos apenas superar a produção americana de aço e tratores, nós não iremos apenas substituir seu sistema de produção, mas nós iremos também substituir sua música.

De forma geral, Vertov emprega princípios também utilizados na concepção das imagens, abrindo espaço para a dimensão sonora operar funções narrativas análogas às da dimensão visual: desfamiliarização/manipulação/distorção; aceleração/desaceleração/reversão; sobreposição; cortes abruptos; criação e variação de motivos/temas[43].

Sobre o tratamento musical dado a sons a princípio não musicais cabe verificar, como exemplo, duas maneiras distintas em que os sons não musicais e tradicionalmente musicais se imbricaram na concepção fílmica[44]. Na figura 62, podemos notar o tique-taque do relógio e o som de motor. Na seção "J", nesta figura, em que se nota o tratamento musical dos ruídos, o tique-taque, que ocupa lugar central na narrativa, aparece em métrica indeterminada, apresentando, contudo, uma repetição intervalar em semínimas. Acima das semínimas, de forma concomitante, se encontra, em ondulação, o som de motor. Na figura 63, em que, em contrapartida, se percebe a imbricação da ideia dos ruídos na concepção musical, nota-se a indicação "no ritmo de um rádio-telégrafo". Trata-se de uma indicação rítmica para os sons da partitura, em *crescendo* (começando em *pianissimo,* como se nota no primeiro compasso do trecho).

Arseny Avraamov, soviético contemporâneo a Vertov, trabalhou também com esse tipo de aproximação ruído-música. A respeito do documentário *The plan of the great Works* (1930), em conferência da Associação dos Trabalhadores da Cinematografia Revolucionária,

---

[43] Conferir o artigo "The ear against the eye: Vertov's symphony", de Oksana Bulgakowa (2006), uma detalhada análise de *Entusiasmo*.

[44] Para uma apreciação da partitura, conferir o artigo "Disorganized noise: Enthusiasm and the ear of the collective", de John MacKay (2005a).

Avraamov (apud SMIRNOV, 2013, p.159), que pode ser considerado um dos primeiros *sound designers* da era sonora[45], relata:

> Eu devo dizer que eu não vejo nenhuma contradição entre música e ruído. Os então chamados ruídos que usei no filme não foram reproduzidos por meio de instrumentos ruidosos, mas sim por meios musicais, por instrumentos musicais reais. O harmônio desempenhou um grande papel nisso: nós podemos produzir o som de um motor dínamo pegando, por exemplo, um intervalo de semitom em registro baixo. O som do voo de um avião pode ser gerado pela reprodução, também no harmônio, de um intervalo de quarta. Nesse caso nós conseguimos uma vibração não sonora (*beating*), isto é, um som que é típico do voo do avião.

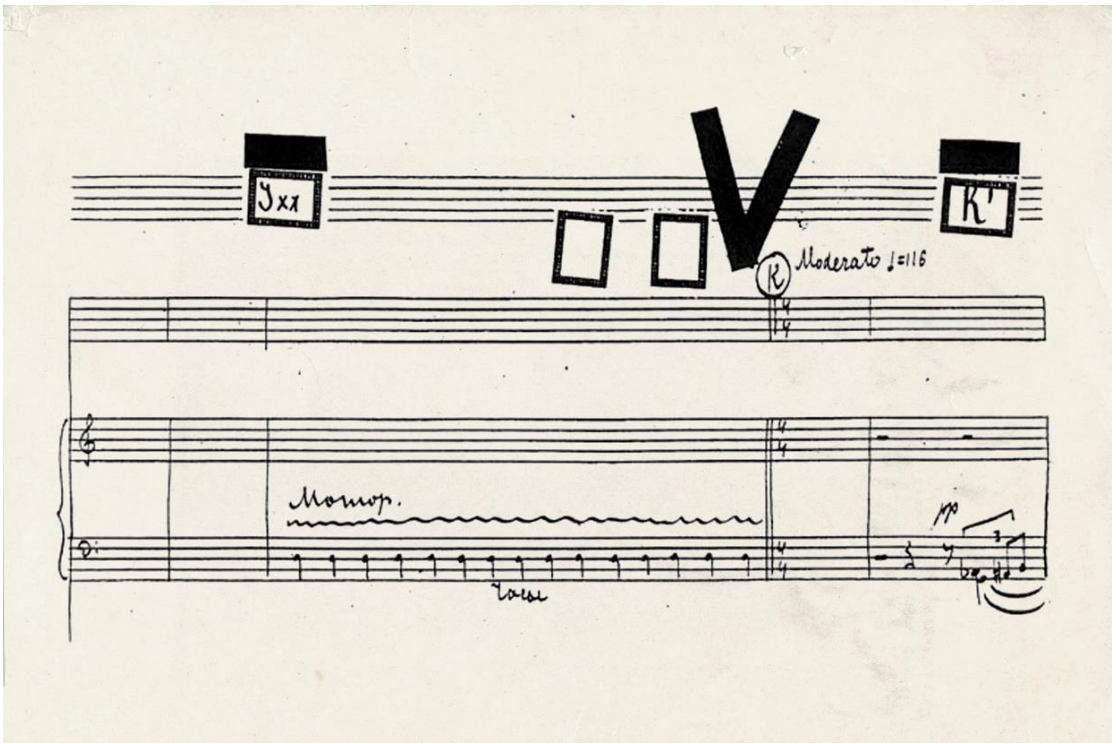


Figura 62 – Trecho da partitura de *Entusiasmo* (1930), de Vertov

[45] Conferir o livro "Sound in Z: experiments in sound and electronic music in early 20th-century Russia", de Andrey Smirnov (2013).

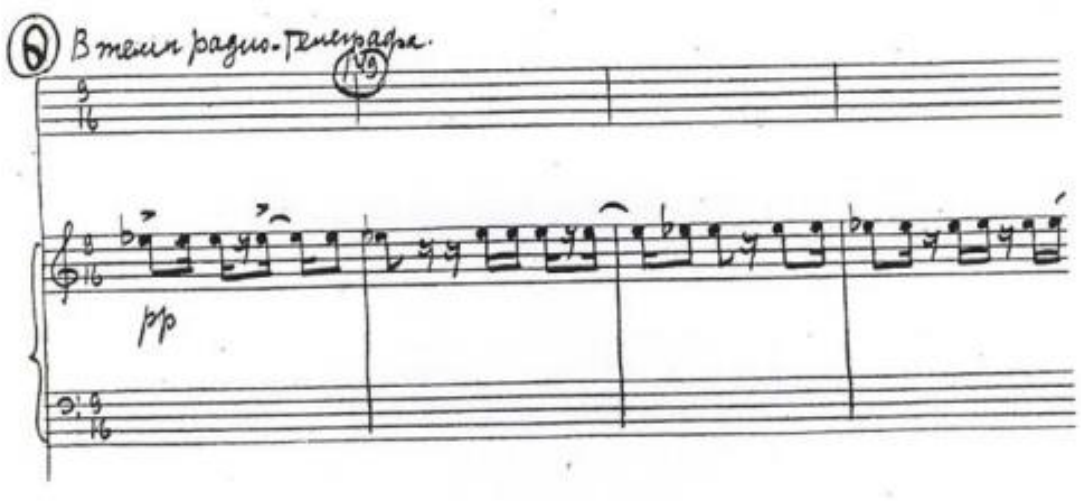


Figura 63 – Trecho da partitura de *Entusiasmo* (1930), de Vertov.

Avraamov apresenta uma perspectiva semelhante à de George Antheil, Erik Satie e Jean Grémillon (citados como importantes nomes do som/música do não ficcional mudo) no que diz respeito a uma subversão do uso tradicional dos instrumentos musicais em direção a construções sonoras de ambientes e objetos. Uma de suas propostas musicais de grande repercussão internacional foi *Symphony of factory sirens*, que contou com sirenes de navios e fábricas, buzinas de carros e ônibus, trechos da Internacional e marselhesa, canhões, armas, coro, entre outros "instrumentos"[46]. Avraamov foi também um dos precursores da construção "artificial" de sons. Trabalhando diretamente sobre a película fílmica, ele foi capaz de sintetizar diversas sonoridades (figura 64). Algo semelhante ao que o inglês E. A. Humphries fez em 1931. Desenhando e pintando diretamente sobre a película, ele conseguiu produzir a frase "All of a tremble". Como relata Paul Popper (1933), estava em discussão na época a possibilidade de se criar uma máquina de escrever sons (*sound-wave-typewriter*), que pode ser entendida como um antecessor dos sintetizadores (figura 65).

Vertov parecia estar alinhando a uma postura que o crítico Alexander Andrievsky (apud SMIRNOV, 2013, p. 155) notou em 1931: "Enquanto no exterior os primeiros trabalhos relacionados ao cinema sonoro estavam baseados em material musical, na União Soviética, nós

[46] Segundo Miguel Alarcón (2008, p. 19-20), o concerto mais impressionante e elaborado dessa peça foi em Azerbaijão (membro, no período, da União Soviética) em 1922, em comemoração aos cinco anos da Revolução. Avraamov trabalhou com grande coro, com as sirenes de toda a Caspian Flotilla (marinha russa no mar Cáspio), com duas equipes de artilharia, diversos regimentos de infantaria, hidroplanos, vinte e cinco locomotivas a vapor e sirenes de todas fábricas da cidade. Ele também inventou diversos dispositivos portáteis, que ele chamava de máquinas de apito a vapor, consistindo em um *ensemble* de 20 a 25 sirenes afinadas com as notas da Internacional. Ele regeu a sinfonia de cima de uma torre especial, usando bandeiras, direcionando simultaneamente à *Oil Flotilla*, trens, navios, veículos e coros de trabalhadores.

tínhamos uma outra tendência. O principal material sonoro dos primeiros filmes sonoros estava baseado em ruídos”[47].

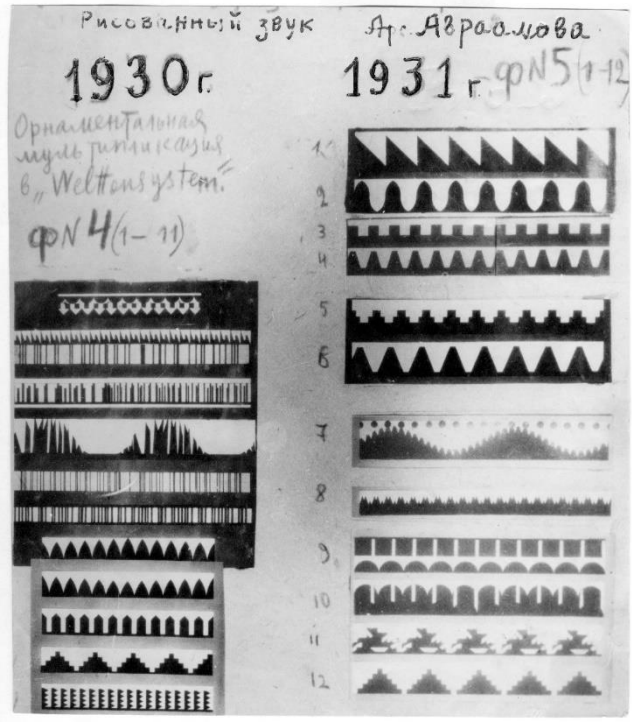


Figura 64 - Representação gráfica sobre película de sons de Arseny Avraamov

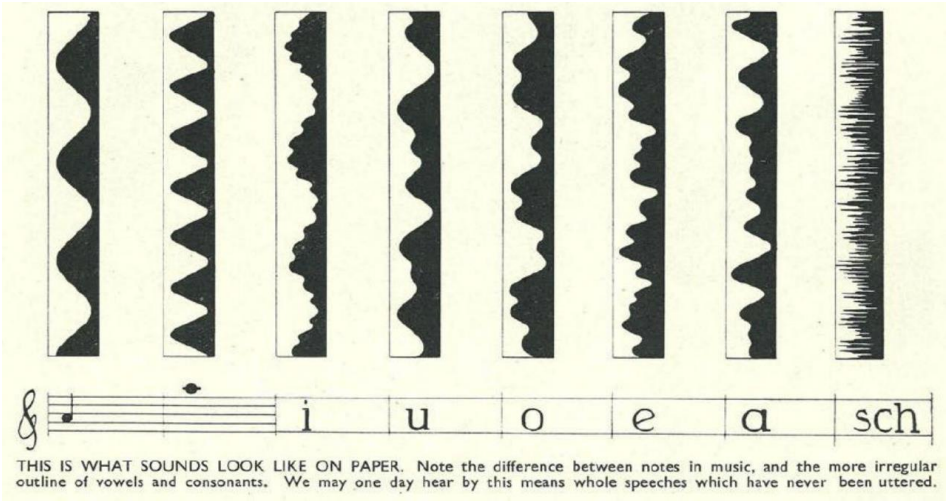


Figura 65 - Representação gráfica sobre película de sons (POPPER, 1933, p. 84)

[47] Interessante também é a carta que Charles Chaplin escreve em 1931 a Vertov (1984, p. 170): “Nunca havia imaginado que sons mecânicos pudessem ser arranjados com tanta beleza. Considero ‘Entusiasmo’ uma das sinfonias mais emocionantes que eu já escutei. Dziga Vertov é um músico. Os professores deveriam aprender com ele e não arrumar confusão ele. Parabéns”.

A concatenação, imbricação ruído-música e desfamiliarização dos "documentos sonoros", tal como Vertov os chama, na conformação da trilha sonora e na articulação fílmica colocam precocemente em debate o assunto, atualmente caro para os estudos do som, das indiscernibilidades entre os elementos componentes da clássica divisão da pista sonora em música, ruído e diálogo. Características que iremos notar, como veremos adiante, como centrais em certos nichos do documentário clássico. Há que se pontuar também que Vertov, em concordância com seus escritos anteriormente citados, se coloca numa postura que despolariza as defesas entre um cinema "sincronizado" e outro "não sincronizado". Como se pode notar, esta não era a sua preocupação, tanto a sincronia como a não sincronia estavam a serviço do desvendamento – e é nesse equilíbrio entre o "sincrônico" e o "assincrônico" que o documentário dos anos 1930 se estabelece, superando, como veremos adiante, sem entraves esse debate que começou na era muda. Para além disso, já se nota aí uma valoração do som coletado em locação, fundamental para se pensar o som no documentário, especialmente a partir do documentário moderno. E aqui há que se mencionar, como será discutido mais adiante, que a tomada sonora de Vertov se diferencia (embora tenha relações) em termos estilístico e éticos daquela que seria empregada, por exemplo, no cinema direto e verdade dos anos 1960. O som, para Vertov, carrega, em seu registro, o acontecer do mundo histórico, como uma indicialidade que transparece na composição (um valor que, até então, estava ligado, sobretudo, às imagens). Contudo, sua perspectiva é a da (re)construção e da (re)apresentação do mundo que se esconde atrás da percepção sensível. O interesse do documentário moderno, embora fortemente marcado pelo árduo trabalho de edição, estaria mais na coisa em si que emerge do mundo para o aparato cinematográfico. O som em *Entusiasmo* é fruto de montagem, da organização de materiais que se fizeram vivos no acontecer mundano, contudo, tratados como "planos sonoros", em direção a uma dialética de desvendamento do mundo.

Melodia do Mundo, de Ruttmann, foi realizado como um filme para enaltecer a imagem da companhia de navios Hapag, mas também para promover o novo sistema sonoro do estúdio cinematográfico Tobis[48] (figuras 66 e 67). O filme contou com música de Wolfgang Zeller e

[48] O segundo período da República de Weimar, como o classifica Herf, abrange os anos de 1924 a 1929, e é tido por muitos teóricos como a fase de estabilização da Alemanha do pós-guerra. Começou com o controle fiscal que pôs fim à hiperinflação, sanou, ao menos momentaneamente, os desafios e desejos da extrema direita e da extrema esquerda e inaugurou um período de expansão dos investimentos e de racionalização na indústria (HERF, 1993, p. 32). Tais anos são classificados por Peter Gay (1978, p. 174-178) como "os dourados anos vinte", mas afirma que a República estava longe de ser feliz, apesar dos acontecimentos políticos haverem tranquilizado, comparativamente aos anos anteriores, a sociedade: a sanidade mental estava voltando tanto internamente quanto no exterior, estabilização fiscal, relaxamento da violência política, renovação do prestígio no estrangeiro e prosperidade difundida. "Foi durante este período de relativa prosperidade e estabilidade política que a americanização, o *fordismo* e a harmonia de classes, fundada, esta, em acordos corporativos que alentavam a expansão da produtividade, alcançaram o seu zênite" (HERF, 1993, p. 32-33). A partir de 1924, a economia passou

sons produzidos em estúdio. A música se apega a uma confluência rítmica entre o sonoro e o visual (tal como já podia se notar nas obras mudas de Ruttmann), bastante próxima da ideia de *mickeymousing*, incorporando os demais sons como se fossem próprios à composição em si. Zeller, o compositor, menciona em curto texto de 1929, presente na Illustrierter Film-Kurier, n. 1115, que ele buscou não apenas ilustrar as imagens, mas também preparar e dar continuidade aos "sons naturais". Os demais sons, tanto de locação (são alguns poucos) e de estúdio foram usados tendo no horizonte a verossimilhança e a sincronia com o que era visto na tela, apresentando uma qualidade surpreendente para o período. A trilha sonora como um todo constrói ambientes sonoros (como o mar), mas principalmente demarca corpos (como vozes, instrumentos) e objetos (como navio a vapor). Os ruídos são diversas vezes articulados com padrões rítmicos musicais, coadunando-se com os cortes entre planos das imagens. Ruttmann (1930), em artigo publicado na França, no qual comenta seu filme, deixa entender que os sons crus do mundo não lhe interessavam *per se*. Os ruídos e as vozes precisavam ser lapidados e combinados com a composição musical para que se pudesse construir uma representação artística, uma sinfonia do mundo, uma melodia do mundo. Ruttmann não estava preocupado com a indicialidade dos sons, ele estava preocupado em concatená-los de forma musical – a forma que, incorporando as imagens, seria capaz, devido ao seu fluxo, de encarnar e representar a velocidade e a vida moderna.

Embora *Melodia do mundo* tenha sido um marco, tanto na Alemanha, quanto na Europa como um todo, a alcunha de filme sonoro dada ao filme não agradava Vertov (1971[1930], p. 301-302), como descreve em texto em russo ainda não traduzido:

> As pessoas estão dizendo e escrevendo que o realizador Ruttmann, na Alemanha, fez um documentário sonoro-visual. Numa observação mais detida, pode-se dizer que: 1. que a parte silenciosa [visual] do filme consiste de trechos enganosos de vários cinejornais e de filmes de viagem, mais... uma encenação de Koval-Samborsky; 2. que a parte sonora do filme é composta de música e sons artificialmente imitados e que não existe absolutamente sons documentais [...].

a influenciar o desenvolvimento do cinema alemão mais diretamente que no período anterior. Atraídos por oportunidades no cenário alemão e pela exportação de filmes, estimulada pelo *dumping*, "numerosos especuladores se infiltraram nos negócios cinematográficos, e bancos menores prontamente apoiaram as novíssimas empresas de capital social" (KRACAUER, 1988, p. 158). O caráter do cinema alemão mudou, então, de forma marcante: "agora que a vida havia retomado seus aspectos normais e que a revolução social não mais era iminente, as figuras fantásticas e os cenários irreais do cinema do pós-guerra dissolveram-se no ar [...] No conjunto, os filmes do período de estabilidade se voltaram para o mundo exterior, mudando da ênfase dada a aparições para a ênfase a aparências reais, de ambientes imaginários para a de ambientes naturais. Eles eram essencialmente realistas (KRACAUER, 1988, p. 160)". *Berlin* e *Melodia do Mundo*, dentro da obra de Ruttmann, marcam a virada de um cinema abstrato para um cinema realista alemão, embora com um realismo bastante lírico.

Embora existam, por exemplo, sons (e vozes) sincronizados com imagens tomadas em locação em *Melodia do Mundo*, Vertov não os considera como "sons documentais" por serem sons captados num ambiente de encenação (fora da ideia de "vida de improviso"). A criação de dados mundanos, ou nos termos de Vertov, o desprezo pela captação da "vida de improviso", era considerada negativa, tal como qualquer outro tipo de encenação. Por outro lado, Alberto Cavalcanti, que, como veremos adiante, era defensor do uso dramático dos sons, recebeu o filme com bastante exaltação. Ele publicou em 1939, em Londres, um artigo que enaltecia Ruttmann e seu filme:

> Um brilhante exemplo [do começo do filme sonoro] ficará sempre em minha memória. Trata-se de *Melodia do mundo*, de Walther Ruttmann. Ele construiu um enorme clímax com tiros numa sequência sobre guerra, trabalhada junto com um *close-up* de uma mulher emitindo um grito agudo, cortando de uma vez para fileiras de cruzes, em silêncio. Nas mãos de um artista do calibre de Ruttmann, silêncio pode ser o mais alto dos sons [...]

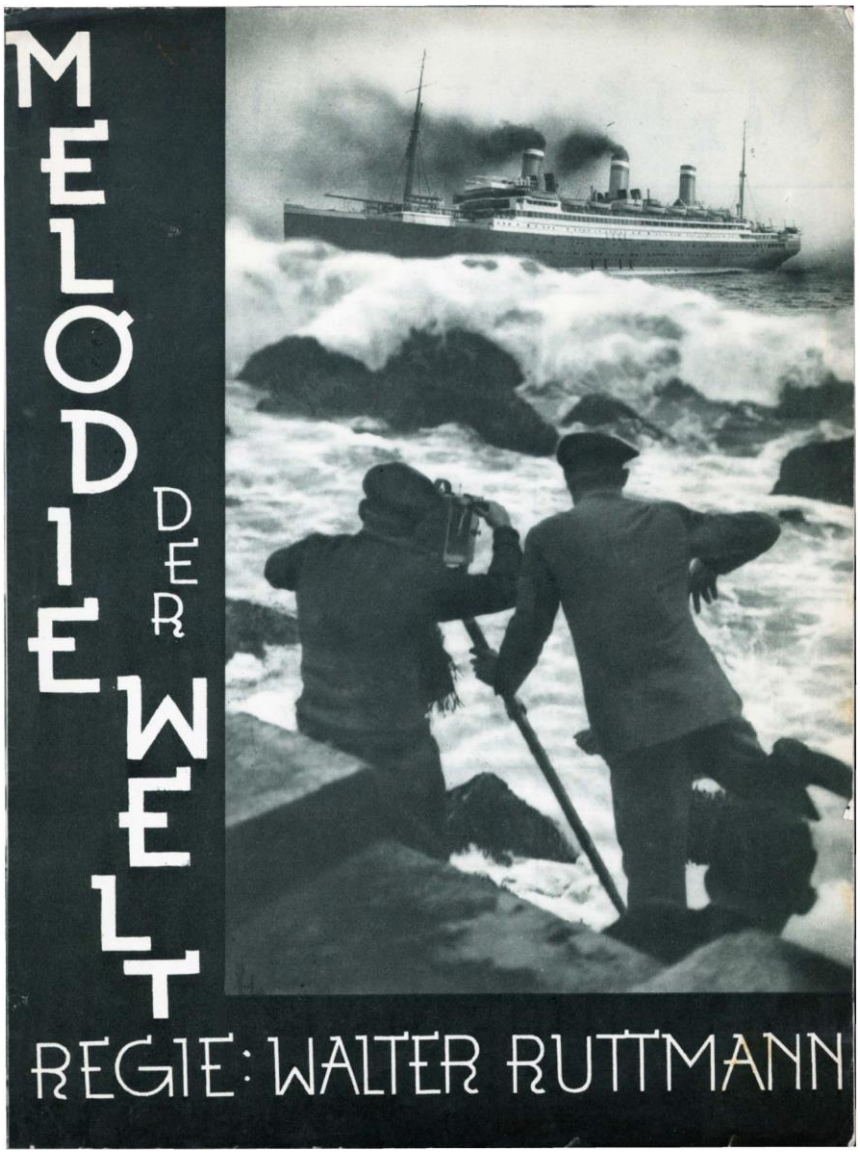


Figura 66 – Capa do livreto de *Melodia do Mundo* (Illustrierter Film-Kurier, n. 1115, 1929)



Figura 67 – Contracapa do livreto de *Melodia do Mundo* (Illustrierter Film-Kurier, n. 1115, 1929)

A partir do exemplo desses dois filmes, um importante polo para se pensar o som no documentário pode ser observado. Em torno dele gira a defesa do som captado em locação e a preferência pelo som captado em estúdio[49]. Como veremos nos próximos subcapítulos esse embate se perpetuou com diferentes roupagens.

Há que se mencionar que Ruttmann, com seu filme sem imagens *Weekend* (1930) (o filme contou tanto com exibição radiofônica como em sala de cinema), se aproxima bastante das concepções sonoras de Vertov. O filme é uma narrativa sonora sobre o fim de semana até a retomada ao trabalho, na segunda-feira. É uma sinfonia metropolitana sonora sobre o fim de semana em Berlim. Como aponta Andy Birtwistle (2016, p. 113), boa parte do material foi gravado em fábricas, estações de trem, estradas e outras lugares ao redor de Berlim usando uma *van* móvel com equipamentos de gravação – que foi suplementado com gravações no estúdio da Tri-Ergon Music Company, em Berlim também. O material foi gravado no sistema óptico da Tri-Ergon – o mesmo que havia sido testado por Hanss Eisler anos antes, como mencionado no capítulo anterior – e o trabalho de edição e montagem funcionou sob a mesma lógica aplicada à edição e montagem de imagens gravadas em película. Seu interesse em gravar em locação, montando a sonoridade do mundo histórico para a representação da vida urbana moderna, é um ponto em comum com aquilo que notamos na teoria de Vertov e em *Entusiasmo*. Pode-se apontar também que Ruttmann visita sua vertente futurista, dedicando-se à arte dos ruídos. Usando palavras, fragmentos de ruídos, músicas coletadas em Berlim, Ruttmann reconstrói pela edição e montagem o desenrolar do fim de semana, apresentando uma perspectiva poética sobre a cidade de Berlim. O trabalho sonoro em *Weekend*, embora se aproxime do trabalho visual desempenhado em *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, se fasta do som de obras como *Melodia do Mundo*.

Nesse contexto, o filme *Komsomol Shef Elektrifikatsii* (*K.Sh.E.*) (1932), de Esfir Shub – que ficaria conhecida por seus "filmes de arquivo" –, que se aproxima das concepções sonoro-visuais de Vertov, é bastante relevante. É um filme que mistura sons de locação, estúdio e música original, porém, mais que qualquer outro a sua época (incluindo Vertov), leva à cabo a ideia de som direto em locação (sincronizado e não sincronizado com a imagem). Natalie Ryabchikova (2017) aponta que

> O filme, de fato, é repleto de voz em tomada de som direto [*direct speech*], a maior parte foi gravada em locação, e aparecem diferentes línguas e sotaques

[49] O crítico Ippolot Sokolov, ao qual Vertov rebateu em alguns de seus textos, afirmou, em 1929, "que a natureza e a vida não eram 'audiogênicas[*audiogenic*]', que 'filmes sonoros sobre ciência ou como propaganda não seriam baseados no entorno da natureza ou dos barulhos da rua, mas sim realizados em ambientes com isolamento acústico [...]'. Acrescentou ainda que tentativas de gravação de sons naturais resultariam em cacofonia e *caterwauling*" (MICHELSON, 1984, p. 112).

> presentes nas repúblicas soviéticas. As vozes se tornam apenas um dos muitos elementos da trilha sonora. Shub queria experimentar com a gravação sonora em locação assim como gravar *wildtrack sound*, que incluía ruídos de construções, cascatas, multidões, pássaros, fonógrafos e máquinas. Sua exploração das possibilidades do cinema sonoro também incluiu, sob outro aspecto, o emprego de um jovem compositor modernista, Gavriil Popov, para escrever música original para o filme. A cena da dança, que parece improvável, quase surreal, hoje, foi questionada por espectadores contemporâneos, mas Shub insistiu que a cena não tinha sido encenada e que ela mesma se surpreendeu com a abundância de músicas alegres durante os intervalos [do trabalho] [...]. Foi o otimismo e energia dos jovens trabalhadores soviéticos que Shub disse que gostaria que Popov traduzisse em música – Sergei Eisenstein [...] chamou sua música para Komsomol de "maravilhosa vitória audiovisual"

Outras sinfonias metropolitanas sonoras relevantes da época foram *Philips-Radio* e *The Oil symphony*, que apresentam perspectivas diferentes entre si, embora mantenham semelhanças com as obras de Vertov e, especialmente, de Ruttmann.

Joris Ivens filmou *Philips-Radio* como um filme mudo, a princípio, que funcionaria como publicidade para a empresa Philips. Karel Dibbets (1999, p. 77) aponta isso a partir do contrato assinado entre Joris Ivens e a Philips em setembro de 1930. Contudo, ele também aponta que, no primeiro semestre de 1931, o contrato foi reelaborado. Nesse novo contrato constava que Joris Ivens havia solicitado "composição, edição e produção de uma trilha sonora", a ser realizada com a estrutura do estúdio Tobis na França. A ideia de incluir som no filme (esse seria o primeiro filme sonoro de Ivens) começou a florescer, segundo Dibbets (1999, p. 77), no final de 1930, enquanto Ivens filmava o setor de vidraria da fábrica da Philips. Teria dito Ivens a um repórter que se fazia presente:

> Lindo material para um filme sonoro. Sinfonias inumanas de tilintar de vidros combinadas de todos os jeitos estranhos, soando como um carrilhão de acordes. Sons graves, abafados, explosivos como as batidas de um tímpano escutadas à distância, e entre isso, a voz do supervisor do armazém, que fala alto pelos alto-falantes (IVENS, 1930 apud DIBBETS, 1999, p. 77).

Lou Lichtveld, compositor do filme, mostrava interesse por uma produção sonoro-musical no documentário que flertava com a dimensão espaço-temporal do real, daquilo que se transforma em filme, daquilo que é tema do filme. Em 1932, ele escreveu, para a revista *Filmliga*, que a composição sonora de *Philips-Radio* "Foi uma tentativa de tornar impressões meio musicais de sons de fábrica em um mundo auditivo complexo que vai da música absoluta aos ruídos documentais puros da natureza", e também afirma que

> Todo estágio intermediário pode ser encontrado: tal como o movimento da máquina interpretado pela música, os ruídos da máquina dominando o fundo musical; a música por si só é o documentário, tal como aquelas cenas nas quais o som puro da máquina caminha solo (LICHTVELD, 1932, p. 116 apud

DIBBETS, 1999, p. 85).

A trilha sonora do filme contou com música orquestral e diversos sons presentes no complexo fabril da Philips. Outros ambientes sonoros também foram captados fora do estúdio, como revela o biógrafo de Joris Ivens, Hans Schoots (2000, p. 67), além de algumas conversas. Todos os sons foram articulados para soar como um todo (em partes do filme, existe uma separação clara entre música e demais sons – cada um soando separadamente, em momentos distintos –, mas existem trechos em que escutamos ruídos, vozes e música orquestral soando ao mesmo tempo), fruto (também) da editora do filme, Helen Van Dongen, cuja dedicação à montagem sonora é notória – evidenciada nas sobreposições de diferentes sons e nos cortes dos planos sonoros (seu importante trabalho na concepção sonora do filme *Louisiana Story*, de Robert Flaherty, será discutido mais adiante). Nesse sentido, no aspecto formal, pode-se dizer que a concepção sonora do filme se aproxima a de *Melodia do Mundo*. Contudo, o interesse na locação é patente. É do desejo de captar o som da fábrica, na fábrica, que a ideia de Ivens de sonorizar o filme brotou. Seu interesse pela tomada em locação, nesse sentido, o aproxima de Shub e Vertov (muito embora o uso dos sons pela montagem empregada por Vertov vislumbrasse um diferente horizonte fílmico).

Tal como outros filmes anteriormente citados, *Philips-Radio*, que foi um marco sonoro do que veio a ser chamado de "filme industrial", pode ser também entendido pela analogia da sinfonia – que, como vimos, brota na filmografia não ficcional ainda no período mudo. O nome dado ao filme na França corrobora essa perspectiva: *Symphonie industrielle* (Sinfonia industrial). Dibbets (1999, p. 72; p. 282) revela que em documento presente no acervo da Philips existe uma carta que Ivens enviou à empresa após finalizar a edição do filme. Nela havia um sumário que apontava que o filme contava com uma introdução, um epílogo e seis partes. Numa análise do filme pode-se, de fato, identificar todas essas partes. São claramente observáveis três partes que se dividem, cada uma, em duas, sendo os temas abordados os seguintes: lâmpadas receptoras, lâmpadas transmissoras, comunicação radiofônica, trabalho no escritório e no laboratório, montagem dos rádios, montagem dos alto-falantes. Circunscritas pela introdução e epílogo, a organização fílmica se aproxima de uma estrutura sinfônica básica: introdução; tema principal e secundário; desenvolvimento; recapitulação; e *coda*.

The Oil symphony foi um filme realizado por Boris Pumpyanski – que durante os anos 1940 trabalhou como *cameraman* em dois documentários de Vertov, *Kazakhstan for the Front* (1942) e *In the Mountains of Ala-Tau* (1944). O filme foi feito no Azerbaijão, então parte da União Soviética. O filme também apresenta estrutura sinfônica: introdução ("mar de ondas de petróleo"), primeira parte ("a capital do petróleo", Baku e LokBatan), segunda parte

(trabalhadores, perfuração de poços e a extração de petróleo), terceira parte (lazer e a retomada do trabalho), *coda* (repete-se a introdução). A trilha sonora consiste em uma composição realizada por Sergei Paniyevin, que compreende quase totalidade do som do filme – em dois momentos há vozes sobrepostas à música, sincronizadas com a imagem, vinculadas aos trabalhadores do petróleo (o primeiro momento com eles trabalhando e outro na hora de lazer). A música pode ser considerada como representante daquilo que alguns teóricos chamam de "machine music"[50] – que pode ser entendida como "música que imita o som de máquinas e música produzida por novos maquinários, incorporados à partitura orquestral" (Slonimsky, 2004[1937], p. 117).

Esse tipo de música teve repercussão relevante na União Soviética, mas ao longo dos anos 1920 se fez presente em toda a Europa, geralmente associada ao desenvolvimentismo industrial. No cinema algumas obras aqui anteriormente citadas são frequentemente associadas a essa tradição composicional, que teve como uma de suas bases teóricas o futurismo italiano: a música de George Antheil para *Ballet Mécanique*, a música de Erik Satie para *Entr'acte*, trechos da música de Edmund Meisel para *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, a música de Jean Grémillon e Maurice Jaubert para *Un tour au Large*, a música de Wolfgang Zeller para *Melodia do Mundo*, a música de Lou Lichtveld para *Philips-Radio*, a música de Nikolai Timofeev para *Entusiasmo*. Como aponta Frederick Sternfeld (1968), essa tradição exerceu importante influência, para além da Europa, nos Estados Unidos, onde se pode notar marcas evidentes na música de Virgil Thomson para *The River* (1937), de Pare Lorentz, e *Louisiana Story* (1948), de Robert Flaherty: "a civilização mecanizada do novo mundo estava sujeita, cedo ou tarde, a ser refletida no trabalho deles [no trabalho dos compositores americanos]" (STERNFELD, 1968, p. 125). Fenômeno percebido mais cedo na Europa, em compositores fílmicos como o suíço Arthur Honegger e o francês Erik Satie, como aponta Sternfeld. Em relação ao documentário britânico, tal como também aponta Sternfeld, desde a chegada de Alberto Cavalcanti – a partir de sua experiência francesa e contato com esse universo –, especialmente com a realização de *Coal Face* (1935), os britânicos não ficariam mais para trás do que vinha sendo produzido na França.

A produção documentária de Vertov e Ruttmann, assim como outras similares do período, pegam carona nos fluxos das vanguardas modernas do período mudo. Diretrizes estilísticas e éticas aí debatidas e consolidadas, como as aqui apontadas, irão permear nos anos

[50] Confereir: "Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream", de Carol Hess (2013, p. 51-52); "The Function of Music in Sound Film", de Marian Hannah Winter (1941); "Writings on Music: Russian and Soviet Music and Composers", de Nicolas Slonimsky (2004).

1930 e 1940 a formação daquilo que convencionamos chamar de documentário clássico. Como veremos adiante, essas obras estiveram presentes no horizonte argumentativo desde pelo menos aquele que hoje se aceita como um dos primeiros documentos a formalizar uma definição mais detalhada de documentário, o texto "First principles of documentary" de John Grierson (1932). E como seria de se esperar, não apenas o legado visual, mas também o sonoro (e sua relação com o visual), exerceu determinante influência nos anos que se seguiram. As epistemologias das práticas sonoras que se firmariam nas décadas seguintes no campo documentário, como será discutido a seguir, foram incutidas por inflexões que encontram precedentes no nicho fílmico comentado nesse subcapítulo e no capítulo anterior.

2.2 A escola britânica

As discussões mais profícuas da década de 1930 sobre som no documentário encontraram vazão nos periódicos *Cinema Quarterly*, *Sight and Sound* e *World Film News and Television Progress* e, a partir de 1940, no periódico *Documentary News Letter* (que mudou o nome para *Documentary Film News* em 1948), nas palavras de realizadores e críticos ligados ao documentarismo britânico, num momento de consolidação do domínio documentário e de suas práticas naquilo que viria a ser uma das produções documentárias mais eminentes das décadas de 1930, 1940 e 1950 (o documentário britânico), principalmente naquilo que se refere às produções ligadas à General Post Office (GPO) Film Unit (1933-1940) e à sua sucessora, a Crown Film Unit (CFU) (1940-1952), Shell Film Unit (1934-) e British Transport Film (1949-1982), que encontraram um espaço de experimentação e criação sonora privilegiado.

Não se pode esquecer que grande porção da produção britânica dos anos 1930 sequer se preocupou particularmente com a parte sonora do filme, sobretudo naqueles documentários produzidos mais especificamente para exibição em escolas (muitos deles, por exemplo, eram mudos, e a presença de um comentário ao longo do filme ficava a cargo do professor ou de uma decisão posterior de se adicionar ou não comentário ao filme já finalizado[51]). Contudo, outra grande porção da produção – aquela que causou o maior impacto mundial e à qual nos referimos mais recorrentemente como documentário clássico britânico – trabalhou e debateu efetivamente sobre a formação e a experimentação estética, estilística e estratégica do som daquilo que se firmaria como uns dos primeiros grandes modelos do cinema documentário (ao menos para os

[51] Algumas discussões nesse sentido podem ser encontradas no periódico *Sight and Sound*, nos artigos "Producing an educational film" de Woolfe Bruce (1933, p. 106-109), "Sound or silent/ film in teaching" de C. Ford e J. Fairgrieve (1935, p. 26-30) e "Films for school", de autor anônimo (1936, p. 98-99).

estudos acadêmicos que pensam a diacronia e a tradição documentária), no esforço de uma criação artística marcadamente, como Grierson postula, diferenciável dos cinejornais, das vanguardas e das ficções.

Pelos escritos dos referidos periódicos, pode-se perceber dois fortes eixos de discussão. Um deles diz respeito às diferentes possibilidades de se usar a voz e o outro a uma concepção de trilha sonora de documentário que clamava por um formato de produção e um produto diferente daquele que se consolidava nos filmes de ficção (pautado na divisão tripartite da trilha sonora em voz, música e ruído).

Ao passo que o filme ficcional nos primeiros anos da década 1930 tendia a fazer mais uso do diálogo, o documentário tendeu a fazer mais uso da voz *over* – embora, a partir de meados dos anos 1930, a voz visível[52] passe a ter presença marcante no domínio documentário[53]. Como possível reflexo, nos textos preocupados principalmente com o âmbito ficcional e com o dito *talking movie*, um dos temas centrais foi a voz visível e os limites que sua presença impôs à articulação das imagens nas etapas de pré-produção, tomada e montagem fílmica (que atingiu diretamente a teoria crítica e as discussões sobre essência cinematográfica), tal como podemos notar nos referenciais e representativos "The art of sound" de René Clair

[52] Poderia me referir a essa voz como "voz diegética" (ou mesmo diálogo), porém, tenho evitado o uso das expressões "diegético" e "não diegético" quando penso o som no cinema documentário. Elas nos têm impelido a um julgamento da validade ética, da veracidade e da autenticidade do trabalho sonoro criativo do som no documentário a partir da ligação embrionária do som à diegese ou à não diegese, que tem nos colocado num labirinto sem saída (isso não quer dizer que as expressões música diegética e música não diegética – e semelhantes – não sejam interessantes; elas desempenham, desde a década de 1970, papel fundamental no desenvolvimento dos estudos do som fílmico). O problema reside no limite conceitual que está circunscrito na noção da relatividade do tipo de presença do som ante um mundo determinado pela espacialidade visual ou no pensar do som a partir daquilo que é visto no campo ou a partir do que se imagina existir no extracampo. No domínio documental, essa maneira de pensar o som, e especialmente a música, nos impulsiona para um debate infrutífero e indesejado, que nos faz entrar numa falsa polêmica, na qual o som, ou faz parte do mundo das imagens e é autêntico, ou não faz e é falsificado em sua maneira de se fazer presente, deturpando o real, trazendo informações e interpretações sobre a realidade da imagem, desfigurando o campo e a tradição documentária. Um debate que só faria sentido se considerássemos o documentário como grau zero da arte. Assim, refiro-me como "voz visível" às vozes que estão ancoradas na imagem, na presença de um referente visual que se localiza, entende-se ou supõe-se como fonte sonora. A voz visível não está necessariamente sincronizada com os corpos e nem necessariamente vemos a boca do corpo que a emite, mas os corpos são associados, de alguma forma, com a voz que escutamos ou são imaginados como sua fonte sonora, mesmo que o espaço-tempo de tomada do corpo não seja o mesmo da tomada da voz.

[53] Podemos citar, por exemplo, *Housing problems* (1935) de Arthur Elton e E.H. Anstey, *The voice of Britain* (1935) de Stuart Legg, *The King's stamp* (1935) de William Coldstream, *Triunfo da vontade* (1935) e *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl, *Night mail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright, *People of Britain* (1936) de Paul Rotha, *Children at school* (1937) de Basil Wright, *Pedra fundamental do edifício do Ministério de Educação e Saúde* (1937) de Humberto Mauro, *North sea* (1938) de Harry Watt, *Valley Town* (1940) de Willard Van Dyke, *Target for tonight* (1941) de Harry Watt e Basil Wright, *Native land* (1942) de Leo Hurwitz e Paul Strand, *Listen to Britain* (1942) de Humphrey Jennings e Stewart McAllister, *Why we fight* (1942-1945) de Frank Capra, *Farrebique* (1946) de Georges Rouquier, *A diary for Timothy* (1946) de Humphrey Jennings e *Louisiana story* (1948) de Robert Flaherty. Embora de forma mais modesta, filmes como *Melodia do mundo* (1929) de Walther Ruttmann, *Song of heroes* (1932) de Joris Ivens, *Os pescadores de Aran* (1934) de Robert Flaherty, *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, *Coal face* (1936) de Alberto Cavalcanti e *Spanish Earth* (1937) de Joris Ivens contam também com voz visível.

(1985 [1929]), "Manifesto: dialogue on sound" de Basil Wright e Vivian Braun (1985 [1934]), "A new Laocoön: artistic composites and the talking films" de Rudolf Arnheim (1985 [1938]) e "Sound in films" de Alberto Cavalcanti (1939).

Já nas discussões que pautaram o documentário – que segundo Cavalcanti (1939), diferentemente dos filmes ficcionais, não relegou e nem menosprezou as potencialidades da voz *over* –, duas principais linhas eram notáveis no tocante à voz. Uma que criticava as vozes adicionadas após a edição final das imagens e as vozes excessivas, acadêmicas e professorais, sobretudo aquelas que hoje nos referimos como voz *over* ou, muitas vezes equivocadamente, como voz de Deus[54] – que na época eram usualmente chamadas de *canned monolog*, *running monolog*, *synchronised dialogue*, *running comment*, *running commentary*, *descriptive talks*, *off-stage lecture*, *off-screen interlocutor*, *off-screen narration*, *off-stage voice*, *narration and commentary*[55]; e outra linha que fazia elogios aos usos criativos e inovadores da voz que alguns documentários empreendiam.

Por um lado, podemos encontrar críticas semelhantes à "And now Rawtenstall" da *Sight and Sound* (1936-7, p. 155), de autor anônimo, que sugere, por exemplo, que "pouco esforço foi ainda feito para produzir filmes educativos nos quais o som emerge como concomitante natural das imagens visuais" e lamenta que "o método bruto de adicionar comentário a uma série de imagens ainda persista". Outras críticas caminham na mesma direção daquela que se tem em "The face of Britain", presente na *Sight and Sound* (1935, p. 127), de autor anônimo, que chega a afirmar que "comentário é sempre um problema". Na crítica "Industrial Britain", presente na *Sight and Sound* (1934, p. 145), o autor anônimo chega a afirmar que "ele [*Industrial Britain*] é somente estragado pelo comentário, que explica muito e é falado numa voz acadêmica que está fora de sintonia com as realidades da imagem" (INDUSTRIAL..., 1934,

[54] Uma revisão atenta dos seguintes cânones da tradição documentária, permite-nos questionar ou, ao menos, flexibilizar a noção de voz de Deus (tida como característica consensualmente determinante do documentário clássico nos escritos das últimas décadas): *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, *Coal face* (1935) de Alberto Cavalcanti, *Night mail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright, *People of Britain* (1936) de Paul Rotha, *The plow that broke the plains* (1936) de Pare Lorentz, *Spanish Earth* (1937) de Joris Ivens, *Terra sem pão* (1933-1937) de Luis Buñuel, *The river* (1937) de Pare Lorentz, *Olympia* (1938) de Leni Riefenstahl, *People of the Cumberland* (1938) de Sidney Meyers e Jay Leyda, *Valley Town* (1940) de Willard Van Dyke, *Power and the Land* (1940) de Joris Ivens, *The Forgotten Village* (1941) de Hebert Kline, *The land* (1941) de Robert Flaherty, *A place to live* (1941) de Irving Lerner, *The Battle of Midway* (1942) de John Ford, *Native Land* (1942) de Leo Hurwitz e Paul Strand, *Tunisian victory* (1944) de Frank Capra e Hugh Stewart, *The Battle of San Pietro* (1944) de John Huston, *Hôtel des invalides* (1952) de Georges Franju. Muitos desses filmes, que hoje são canônicos para a teoria do cinema documentário, eram, nesses periódicos, criticados positivamente justamente pelo afastamento que muitas das vezes mantinham da ideia daquilo que pensamos como voz de Deus.

[55] Verificar, por exemplo, as críticas fílmicas "The break up" (*Variety*, 6 ago. 1930, p. 35), "Explorers of the world" (*Variety*, 22 dez. 1931, p. 19), "Bring'en back alive" (*Variety*, 21 jun. 1932, p. 14), "Igloo" (*Variety*, 26 jul. 1932, p. 17), "Taming the jungle" (*Variety*, 6 jun. 1933, p. 14), "Hell's holiday" de Frank S. Nugent (*New York Times*, 15 jul. 1933, p. 14), "Hei Tiki" (*Variety*, 5 fev. 1935, p. 31), "Land of promise" de Bige (*Variety*, 27 nov. 1935, p. 30), ou ainda os volumes dos anos 1930 do periódico *Sight and Sound*.

p. 145). Thomas Bird e William Farr (1937, p. 146), em outro exemplo, no texto "The world we live in" da *Sight and Sound*, embora elogiem uma certa produção britânica, afirmam, em relação à produção norte-americana, que

> [...] o comentário, na maioria dos casos, tentou carregar todo o tema e a imagem foi deixada como ilustrativa, com planos de cinejornais e cortes de outros filmes. O próximo passo é, obviamente, que se faça com que as imagens carreguem algo do tema e a maior parte das ações. Uma realização nesse sentido foi aparente em *The plow that broke the plains* [...]

Em textos como "Producing an educational film", de Woolfe Bruce (1933, p. 106-109), "Films for school" (1936, p. 98-99), de autor anônimo, e "Sound or silent film in teaching", de C. Ford e J. Fairgrieve (1935, p. 26-30), pode-se ainda notar o questionamento da validade do comentário como ferramenta educativa/ informativa/ persuasiva. No livro *Documentary film*, originalmente lançado em 1935, Paul Rotha (1952[1935], p. 166), na mesma linha crítica, usa a expressão "voz de Deus"[56] em um contexto pejorativo: "Há espaço, também, para a experiência de relacionar mais intimamente a voz com a tela, talvez para alcançá-la com menos formalidade e mais espontaneidade, de modo que o orador se torne parte do filme, em vez de se ter uma 'Voz de Deus', desconectada, que parece ser tão querida por alguns produtores de documentário".

Por outro lado, são também abundantes os textos que fazem referência positiva ao uso da voz em certos documentários. Menção aos encurtamentos e alongamentos silábicos da vocalização do comentador, que imprimia, de forma inovadora, perspectivas rítmicas diversas aos filmes da série documentária *Secrets of Nature* (1922-1933), pode ser encontrada no texto "Camera on nature" da *World Film News and Television Progress* (1938, p. 125), de autor anônimo. No mesmo texto, o autor também se refere positivamente ao uso de "versos brancos" no comentário, escritos especificamente para o episódio *Plants of the underworld* (1930).

Charles Davy (1935, p. 110), na resenha "The Song of Ceylon" da *Cinema Quarterly*, refere-se ao comentário de *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, como "uma brilhante ideia" e ressalta o interessante uso do texto "An historical relation of the island Ceylon", de Robert Knox, de 1681, como comentário, proferido num tom arcaico por Lionel Wendt, que "se encaixa exatamente na atmosfera do filme", delegando à voz, mais que um caráter informativo,

[56] Nas fontes dos anos 1930, encontrei, além do livro de Paul Rotha, apenas dois textos que usam a expressão "voz de Deus" ao falar de cinema. No artigo "Propaganda: a problem for educational theory and cinema" de John Grierson (*Sight and Sound*, v. 2, n. 8, winter, 1933/1934, p. 120), a expressão é utilizada no sentido do provérbio "*Vox Populi, vox Dei*" (A voz do povo é a voz de Deus): "he is, indeed, bound in one sense or another, to the doctrine of democracy, and the proposition that the voice of the people may, under his proper guidance, become the voice of God". No artigo "Introduction to a new art", de John Grierson (1934b, p. 104), a expressão "voz de Deus" é usada numa acepção próxima à nossa: "Notice how a commentator – a voice of God in the last instance – may be used effectively even in a story film".

um elemento de construção de percepções. William Guynn (1998, p. 93) aponta que o sotaque e a prosódia da narração são notadamente arcaicos e implicam, mais que uma voz de autoridade, uma perspectiva de enunciação histórica. Embora carregue assertividade, a narração resiste em ser atribuída ao projeto deliberado pelo realizador: é como se a justaposição de imagem e som produzisse um discurso crítico sem a manipulação flagrante de um enunciador.

J. B. Holmes, em seu texto "G.P.O. films" na *Sight and Sound* (1937, p. 159), exalta a ideia de a voz *over* pertencer àqueles que são filmados, tal como John Grierson (1934a, p. 216), no artigo "The G.P.O. gets sound" da *Cinema Quarterly*[57], ao afirmar que

> [...] quando estamos mostrando um trabalhador em seu trabalho, nós devemos pegar o trabalhador para fazer, então, seu próprio comentário, com idioma e sotaque completo. Isso traz intimidade e autenticidade e nada do que fizéssemos seria tão bom.

A poesia era também assunto recorrente nesses periódicos quando a voz *over* estava em pauta. Winifred Holmes (1936, p. 9), por exemplo, no texto "The new Renaissance" presente na *Sight and Sound*, afirma que "Existe um outro ramo da literatura que pode não apenas encontrar um frescor de saída nos filmes, mas pode também modificá-los e influenciá-los. E é a poesia". Grierson (1934a, p. 221), em outro representativo exemplo, aponta que a poesia nos filmes poderia trazer novos elementos ao "arranjar alguma história essencial sobre os murmúrios das janelas, balcões de bares e transeuntes"[58].

Para além do comentário, outro recurso no uso da voz se estabeleceu positivamente nos periódicos. Trata-se daquilo que é chamado de "voz desencorpada" (*disembodied voice*): um recurso em que a voz que ouvimos, apesar de não ser propriamente uma voz *over*, não conta com referente visual imediato, em sincronia, mas que pode ser associado àqueles que vemos nas imagens. Arthur Vesselo (1936, p. 28-29), na crítica "Night Mail" da *Sight and Sound*, Charles Davy (1935, p. 110), na resenha "The Song of Ceylon" da *Cinema Quarterly*, e o texto "B.B.C.: The voice of Britain" da *Sight and Sound* (1935, p. 125), por exemplo, comentam positivamente o uso desse recurso. Outras expressões interessantes que se fizeram bastante presentes nos periódicos do período foram "monólogo", "comentário humorístico" e "coro" – que foram recursos que marcaram forte presença nos cânones do documentário clássico.

O que se pode notar nos anos 1930 e 1940 nesses periódicos é que, embora a voz *over* tenha sido criticada em diversos escritos, ela foi exaltada em tantos outros. De forma geral a formalidade (tons acadêmicos e professorais) da voz *over*, bem como o descuido e desprezo

[57] Exemplo disto são os filmes *Cable Ship* (1933), de Stuart Legg, e *Under the city* (1934), de Alexander Shaw.
[58] Filmes como *Coal Face* (1935), de Alberto Cavalcanti, *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, e *The River* (1937), de Pare Lorentz, são alguns dos exemplos que podemos citar quando falamos de poesia e voz *over*.

com ela (quando, por exemplo, ela não fazia parte da concepção original do filme ou não fazia parte do processo criativo), eram vistos com maus olhos, como uma presença pedante e, muitas vezes, pouco eficaz no sentido educativo e propagandístico. Contudo, eram abundantes os elogios à voz *over* que se construía na poesia, na variação rítmica, na variação de entoação, na musicalização, no lirismo, na ironia, no humor e na inovação enunciativa, que cumpriam, conforme se infere dos periódicos, mais propriamente as demandas do documentário. Nesse sentido, podemos dizer que aquilo que muitas vezes nos referimos como "voz de Deus", tal como Bill Nichols e um certo consenso acadêmico a pensa[59], era criticado, enquanto uma voz mais "humanizada" e mundana tendia a ser vista positivamente. Também não se pode perder de vista que as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas por uma preocupação saliente em relação à dimensão social da arte, e que muitas das colaborações entre cineastas, escritores, compositores e atores centraram, com essa perspectiva, seus esforços na voz, encarando-a como ingrediente-chave do emergente formato cinematográfico (sonoro-visual) no âmbito documentário. Muitos dos mais celebrados realizadores do período – Pare Lorentz, Willard Van Dyke, Ben Maddow (seu pseudônimo era David Wolff), John Grierson, Alberto Cavalcanti, Paul Rotha e Humphrey Jennings – viram na voz uma valiosa oportunidade de inovação[60].

O uso da voz *over* na consolidação do documentário britânico não encontra seu precedente no cinejornal, nos filmes da vanguarda modernista e nem nos precursores documentários mudos. Pode-se argumentar, inclusive, que a grande novidade, em aspectos sonoros, do documentarismo dos anos 1930 é a voz, na forma de narração e comentário. O que se via anteriormente eram cartelas e o "pregão", que, embora ajudassem na estruturação narrativa e nos sentidos pretendidos, não podem ser confundidos ou tratados da mesma forma que a voz *over* do documentário dito clássico. Obviamente existem semelhanças, mas as

[59] Bill Nichols (1983, p. 17) aponta que "O estilo de discurso direto da tradição *griersoniana* (ou, na sua mais excessiva forma, a voz de Deus de *The march of time*) foi a primeira forma acabada de documentário. Como convém a uma escola cujos propósitos foram esmagadoramente didáticos, empregava uma voz fora-de-campo supostamente autorizada, contudo, frequentemente presunçosa". Perspectivas semelhantes se fazem presentes na atualidade e na academia brasileira, como podemos ver no seguinte texto de Consuelo Lins (2006): "Desde que o documentário tornou-se falado no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se meras ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina, desencarnada, 'voz de Deus', que tudo vê e tudo sabe" (cabe ressaltar, contudo, que, na quase totalidade, a voz, de fato, era masculina). Com o que já temos de filmes restaurados e com o acesso a documentos da época, é possível se cogitar que a generalização no tocante à "voz de Deus" já não suporta a variada gama de recursos e estratégias empregadas no documentário clássico. Informações importantes para o entendimento da história do documentário podem aí estar escondidas.

[60]Conferir: Willard Van Dyke, "The interpretive camera in documentary film", Hollywood quarterly, v. 1, n. 4 p. 405-409, 1946 Ben Maddow, "The writer's function in documentary film", Writer's Congress, University of California Press, p. 98-103, 1944; Pare Lorentz, *FDR's movie maker*: memoirs and scripts. Reno: University of Nevada Press, 1992; John Grierson, "The GPO gets sound", *Cinema Quarterly*, v. 2, n. 4, p. 215-221, 1934 e "Two paths to poetry", *Cinema Quarterly*, v. 3, n. 4, p. 194-196, 1935; Alberto Cavalcanti, "Sound in films". In: WEIS, E.; BELTON, J. (Eds.). *Film sound*: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985 [1939]. p. 98-111; Paul Rotha, *Documentary film*. London: Faber & Faber, 1939. p. 201-223.

semelhanças se devem ao fato de ambas usarem uma linguagem de amplo alcance semântico, com um potencial de precisão elevado. A palavra falada cumpriria no documentário, além de uma função estrutural, uma demanda psicológica, emocional, retórica, persuasiva e argumentativa cujo fim social do contexto fílmico só de então demandava. Essa demanda do documentarismo que se forma nos anos 1930 não é da mesma ordem da dos filmes até então discutidos nos subcapítulos anteriores.

Grierson em seu texto "First Principles of the Documentary"[61], de 1932, aponta que os cinejornais, ao seu ver, não faziam consideração consistente do material que apresentava, ao passo que, mesmo havendo, com frequência, peças brilhantes, eram geralmente tediosos e não conseguiam ser irreverentes – embora, com eles, "em cinquenta minutos", se pudesse "dar voltas ao mundo". Por outro lado, filmes como as sinfonias metropolitanas, os documentários romantizados e obras mais realistas das vanguardas modernas, com toda sua beleza e atratividade, embora apresentassem o mundo e seus dramas, careciam, ao seu ver, de uma noção de "marcha", de um direcionamento interpretativo mais evidente. Embora faça ferrenha crítica, Grierson não abandona aquilo que os cinejornais carregavam – o registro da "cena viva e da história viva", do "ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa)" –, tampouco abandona a encenação e dramatização dos documentários precursores e a poesia e lirismo das vanguardas e das sinfonias metropolitanas. Seu esforço teórico consiste em localizar os limites que essas obras apresentavam em relação a sua missão. Sua crítica a filmes como *Berlim: sinfonia de uma metrópole* é, provavelmente, insistente por justamente buscar o que ele ali sentia falta – num vislumbre de que aquilo era o que ele queria fazer, mas não exatamente aquilo, algo que ainda faria –, não por negar seu legado[62] – num exercício que poderia ser pensado pela máxima *sartriana*: "eu sou o eu que serei, sob a forma de não sê-lo".

A narração e comentário aparecem nesse contexto. Eles se tornam, como bem notou Bill Nichols (2016, p. 66), "um elemento decisivo na separação do documentário da exploração mais abrangente e de final aberto do som e da voz no filme experimental" (como pode ser classificado *Berlim: sinfonia de uma metrópole*). A noção de responsabilidade social e de funcionalidade – que as produções (sistematicamente financiadas por agências estatais) deveriam carregar, levando a cabo uma agenda social e política ligada ao Estado, nação e constituição da ideia de cidadão – demandava uma precisão e argumentação no âmbito fílmico

[61] Tradução em português do texto pode ser encontrada no livro "A verdade de cada um", organizado por Amir Labaki (2015).
[62] Bill Nichols (2016, p. 59) diria que Grierson buscava um alinhamento com a epistemofilia, em vez da escopofilia, a qual estaria mais alinhada, numa perspectiva *griersoniana*, às sinfonias metropolitanas.

que ainda não se fazia presente na tradição não ficcional e experimental[63], cuja voz *over* pôde propiciar (mais adiante veremos como outros elementos sonoros contribuíram com essa perspectiva). Como aponta Nichols (2016, p. 25),

> O comprometimento de Grierson com o governo e patrocínio corporativo como o único meio de suporte institucional viável requereu um ato de separação das potencialidades mais radicais da vanguarda modernista e do exemplo particular do cinema soviético. Grierson lutou dura e longamente por uma prática documentária que persuadia, mais que informava, que guiava, mais que observava.

Essa demanda em torno das asserções e dos direcionamentos interpretativos colocaram a voz *over* numa posição de destaque na narrativa, assim como impôs um lugar de enunciação que se distinguia intelectual e socialmente daquele ao qual usualmente o filme se referia. Falar do "outro" e pelo "outro" fazia parte da missão[64]. Contudo, esse lugar e modo de fala não se naturalizou sem problemas. Como pudemos notar pelos periódicos da época, a "voz de Deus" não enfrentou um caminho sem pedras. Sua "sobriedade", por exemplo, foi permeada pelo lirismo, como alguns autores anteriormente citados aferem. Esse lirismo, contudo, não era um inimigo. Como nota Bill Nichols (2016, p. 14), técnicas modernistas (muitas vezes embebidas de lirismo) emprestaram uma "aura artística" ao documentário, distinguindo-o das formas "não artísticas" dos cinejornais, ajudando-o a ganhar o *status* de arte ao passo que também o firmava como um novo paradigma do real na cinematografia.

Ainda a partir de meados dos anos 1930, esse modo de fala, no estilo voz *over*, começou a ceder um espaço, embora modesto, para outras formas de a língua se fazer presente. Cabe frisar que é apenas a partir do documentário moderno que esse tipo de voz passa a ser efetivamente transformado, quando a agenda ligada à política de Estado começa a ceder espaço na produção documentária para questões ligadas ao sujeito (mais que ao cidadão), a temas mais regionais, pontuais, cotidianos e efêmeros. Contudo, pode-se afirmar que o documentário clássico percorre um caminho de questionamento, modesto, mas existente, desse modo e lugar de fala. Os artigos dos anos 1930 e 1940 citados apontam para essa direção. Existia um certo incômodo ideológico, e mesmo epistemológico, ligado às práticas então presentes. O notável crescimento da voz visível/ diálogo a partir da Segunda Guerra apontam para a mesma direção. Assim como a flexibilização da narração, os monólogos interiores, o discurso indireto livre, a revelação e a descrição do dono da voz que narra nas imagens (voltaremos nesse assunto mais

[63] Nichols (2016, p. 62), em sentido semelhante, aponta que "No cinema mudo, o documentário como modo de representação que oferece perspectivas sobre o mundo histórico – mantido por uma estrutura institucional e uma comunidade de praticantes e armada de convenções específicas correspondentes a distintas expectativas de audiência – ainda não existia".
[64] Conferir: Chaves (2019).

adiante, tomando como exemplos documentários norte-americanos).

A voz visível marcou presença desde os primeiros não ficcionais sonoros. *Melodia do mundo*, *Song of heroes*, *Os pescadores de Aran*, *Song of Ceylon*, *Coal face* e *Spanish Earth* foram alguns dos filmes canônicos da década de 1930 que contaram com vozes visíveis. Existem filmes que inclusive captaram essas vozes em locação, como é o caso de, por exemplo, *Entusiasmo*, *K.Sh.E.*, *Housing problems*, *People of Britain*, *Children at School*, *Triunfo da vontade*, *Olympia*, *Pedra Fundamental do edifício do Ministério de Educação e Saúde*, *Why we fight* e dos cinejornais da *Fox Movietone News*. Se nota aí uma valorização da homogeneidade sonoro-visual em relação à *circunstância de tomada*. Contudo, a voz visível aí presente ocuparia, em grande parte, uma função mais fática, ligada mais ao próprio canal de comunicação em si, que abre uma via de comunicação entre aquele que fala e aquele que escuta, sem se imbuir de uma elaboração ou transmissão de conteúdo semântico determinante à narrativa como um todo. Ou ainda, como aponta Kevin Donnelly (2015, p. 140) em relação a *Os pescadores de Aran*, existia uma função mais estética que semântica no uso desse tipo de voz. Mesmo quando tomadas em estúdio, a voz dos personagens entra na narrativa como um componente do senso de autenticidade e representação.

Entretanto, essa função mais fática, ou estética, cede ao longo dos anos 1930, e especialmente a partir da Segunda Guerra, espaço a funções mais semânticas, fazendo a voz visível ocupar um lugar mais determinante na narrativa – a assertividade e retórica da voz *over* se dissolve também através dos diálogos. Como vimos anteriormente, essa perspectiva e demanda relacionada ao filmado falar com sua própria voz sobre si estava presente nos escritos dos anos 1930. Na prática fílmica britânica, exemplos representativos, nos quais as vozes visíveis são fundamentais para a narrativa (elas informam e direcionam seu entendimento) são *The King's stamp* (1935), de William Coldstream, *Night Mail*, *The voice of Britain*, *North sea* (1938) de Harry Watt, *Target for tonight* (1941) de Harry Watt e Basil Wright, *Listen to Britain* (1942) de Humphrey Jennings e Stewart McAllister, *A diary for Timothy* (1946) de Humphrey Jennings, *A plan to work on* (1948), de Kay Mander, *Mining review 2nd year Nº 11* (1949), de Peter Pickering, *From the ground up* (1950), da Crown Film Unit (sem crédito para diretor), *The undefeated* (1950), de Paul Dickson e *Transport* (1950), de Peter Bradford. Para além da Grã-Bretanha, exemplos representativos desse período são também *Valley Town*, de Willard Van Dyke, *Native land* (1942), de Leo Hurwitz e Paul Strand, *Farrebique* (1946), de Georges Rouquier, e *Louisiana story*.

O que se irá notar, sobretudo, é que a partir do final dos anos 1930, de maneira mais recorrente, a tomada sonora e visual passa a trabalhar em favor de evidenciar relações

interpessoais e de trabalho, decisões políticas e ideológicas, julgamentos e observações a partir de encenações e dramatizações com diálogos e personagens se relacionando, simulando ou representando um espaço-tempo mundano determinado.

Já em relação ao outro espectro de debate dos periódicos dos anos 1930 e 1940 que apontei anteriormente (pensamentos sobre a prática sonora e sobre concepções de trilha sonora no campo do documentário), cabe dizer, como ponto de partida, que Grierson (1933, p. 8), ao proclamar que o "documentário, ou tratamento criativo da realidade, é a nova arte [...]", pressupunha que o som, assim como a imagem, deveria ser tratado criativamente, fora da ideia de reprodução da realidade:

> No início, escutar nossas sombras falarem e cantarem e escutar o chiado do presunto e dos ovos fritando na panela foi uma novidade suficiente, mas se você reparar no tema, você verá que o microfone, assim como a câmera, pode fazer coisas melhores que simplesmente reproduzir [...]. O microfone também pode captar o mundo. Assim sendo, ele tem o mesmo poder sobre a realidade, tal como a câmera o teve antes do microfone. Ele tem o poder de trazer às mãos do artista criativo mil e um elementos vernaculares, mil e um sons que cotidianamente compõem o andar do mundo. Considerado simplesmente como um coletor de matéria-prima, o microfone, tal como a câmera era antes, ainda tem que se libertar das amarras do estúdio. A matéria-prima, é claro, não significa nada em si. É somente conforme ela é usada que ela se torna matéria da arte. A questão final é como nós usamos o som criativamente em vez de reprodutivamente (GRIERSON, 1934b, p. 101).

Mesma perspectiva de Grierson, em relação à criatividade e reprodução do som, é compartilhada por Paul Rotha (1952[1935], p. 79) em seu livro *Documentary film*: "[...] o som é usado criativamente em vez de reprodutivamente. Essa atitude é, obviamente, a base técnica do filme documentário".

Esse tratamento criativo do som só foi possível na Grã-Bretanha, segundo Grierson, a partir da compra de aparatos de gravação (sistema Visatone-Marconi em substituição ao British acoustic film) e da aquisição de estúdio próprio em 1934. Já que antes disso, a parte sonora era relegada a recursos humanos externos ao da produção do filme. Geralmente contava-se com uma orquestra e um narrador, numa espécie de prestação de serviços. Nessas condições, como relata John Grierson (1934a, p. 215), líder da produção da GPO entre 1933 e 1937, o controle final da trilha sonora fugia das mãos dos realizadores e experimentos eram plenamente impossíveis[65].

Ainda em 1934, Grierson (1934b, p. 101-102) se mostra aberto para as possibilidades e

[65] Três filmes sonorizados antes de 1934, no antigo sistema de produção e sob o nome da Empire Marketing Board Film Unit, precursora da GPO Film Unit, evidenciam os limites da produção: *Industrial Britain*, *O'er Hill and Dale* (1932) de Basil Wright e *Upstream* (1932) de Arthur Elton. A respeito desses filmes, Grierson (1934a, p. 215) afirma que sob nenhum ponto de vista eles representaram algo em relação à arte sonora.

potencialidades do som ainda não exploradas, evitando, a princípio, regras para o uso do som e abrindo-se para a experimentação:

> Você pode, com uma tesoura e um pote de cola, juntar qualquer som com qualquer outro. Você pode orquestrar pedaços de som como você desejar. Chame isso de orquestração horizontal. Você pode também, com a junção de trilhas, colocar qualquer som em cima de outro som. Um caso simples é a música no fundo e a voz em primeiro plano, mas, nesse mesmo sentido, você pode colocar dúzias de sons, todos com suas diferentes referências, soando juntos. Chame isso de orquestração vertical. [...] Você pode obviamente colocar qualquer som ou sons que você seleciona ao longo de qualquer imagem. Aí você tem o segredo de todo o negócio. [...] Às vezes é claramente útil escutar o que as pessoas estão dizendo e ver seus lábios moverem, mas podemos tomar isso como um guia de que, não importa onde, nós podemos fazer o som contribuir com o efeito geral que nós desejamos. [...] O som pode obviamente trazer uma rica contribuição à variedade fílmica – uma contribuição tão rica, de fato, que a dupla arte se torna uma nova arte. Nós temos o poder da fala, o poder da música, o poder do som natural, poder do comentário, poder do coro, e mesmo o poder de fabricar sons que nunca foram escutados antes. E esses diferentes elementos podem todos ser usados para gerar atmosfera, drama e referência poética ao assunto em mãos. E quando você lembrar que você pode cortar sons tal como você pode cortar imagens e que você pode orquestrar qualquer desses elementos, ou todos juntos, no tempo exato com o mudo [silêncio], as possibilidades tornam-se enormes.

Grierson, nesses dois trechos citados, apesar de não recusar o uso até então mais convencional do som, praticado também no cinema mudo e nos primeiros anos do cinema sonoro, aponta para uma concepção de trilha sonora no documentário ainda em aberto, sujeita a novas experiências. Ao recusar a trilha sonora como apenas um elemento reprodutor de realidades visíveis, Grierson aponta para as possibilidades do som no documentário a partir de uma ideia de paridade com aquilo que é visual, colocando câmera e gravador/microfone e a edição visual e a edição sonora no mesmo patamar de potencialidade criativa. Grierson (1934a, p. 215-216), em artigo da *Cinema Quarterly*, por exemplo, em relação à produção, fala da importância do trabalho e da criação coletiva entre os realizadores para todos os aspectos do filme, da quebra da barreira entre o produtor e o resultado que ele quer. O produtor do filme deveria trabalhar na concepção do som, assim como o músico e o engenheiro do som deveriam trabalhar na construção das falas e vice-versa.

Essas ideias ressoaram entre os realizadores da GPO, e a dedicação ao som era uma constante, tal como podemos notar nos escritos e relatos de Alberto Cavalcanti, Edgar Anstey, Walter Leigh e Basil Wright – figuras centrais desse momento de consolidação do documentário e do som no documentário como arte cinematográfica.

Como veremos adiante, Alberto Cavalcanti (1957), ao longo do livro *Filme e realidade*, faz diversas considerações sobre o som durante seu período na GPO e ressalta os modos como

os ruídos, assim como a voz, deveriam ou poderiam ser usados dramaticamente e fora de sincronia; Edgar Anstey (1966, p. 7) relata que, no período, eles estavam mais interessados nos sons do que na fala e que miravam seus ouvidos para todas as máquinas e todos os processos auditivos na esperança de isolar sons que pudessem comunicar a essência dos temas tratados nos filmes. Walter Leigh (1935, p. 71-74), em artigo da *Cinema Quarterly*, afirma, por exemplo, que o músico, que deve ser um especialista em som e em seus efeitos emocionais, deve organizar os sons numa partitura (algo contido na filmografia anterior de Vertov e Ruttmann, por exemplo, como vimos) – o que ele, assim como Basil Wright (1935, p. 178), em artigo da *Cinema Quarterly*, chama de *sound-score* –, na qual cada som deve ser calculado em relação às imagens e aos outros sons, e que o músico faria bem em abandonar muitas convenções musicais em favor de experimentar e desenvolver convenções próprias da nova arte, que é o filme sonoro, composto pelo som fílmico. Walter Leigh, deixando evidente a influência do vanguardista Erik Satie (para informações de Satie, ver capítulo 1), no mesmo artigo, usa ainda um interessante termo, *sound-composer*, para explicar e fazer um prognóstico a respeito do uso dos *sound effects*:

> O uso de *sound effects*, não alusivamente, mas, por assim dizer, musicalmente, para propósitos diretamente emocionais, é o próximo passo após o uso do som natural em contraponto com a imagem. As possibilidades neste campo foram ainda pouco exploradas, mas é claro que desde que o vocabulário do *sound-composer* compreenda todos os sons conhecidos que são possíveis de gravar, não há nada que o impeça de orquestrar sons que não são puramente musicais para produzir certos efeitos. Desde que [Erik] Satie [compositor e pianista francês] empregou uma máquina de escrever na música do *Parede* [balé composto e executado na segunda década do século XX], houve vários casos de ruídos não musicais combinados ritmicamente com a música, e, em filmes, o barulho do trem como uma base de percussão, e o método de Hans Sachs de martelar[66], como em *Man of Aran*, são bastante familiares. Mas o uso mais delicado e tênue dos ruídos, ou seja, criar certas atmosferas [e ambientes] da mesma forma como a música faz, tem ainda que ser desenvolvido, e é, sem dúvida, neste sentido que os avanços mais criativos e as descobertas mais ricas serão feitas (LEIGH, 1935, p. 73-74).

Walter Leigh (1935, p. 74), ainda no mesmo artigo, comenta seu trabalho no filme *Song of Ceylon* usando a expressão "sound-score":

> no filme Song of Ceylon, foi feita uma tentativa [...] de construir uma *sound-score*, que tivesse uma forma definida, e que não fosse só um acompanhamento para os eventos visuais, mas que acrescentasse elementos que não estivessem contidos nas imagens. O filme, de fato, foi todo cortado com olhos para a *sound-score*. Sua forma é musicalmente concebida; uma análise de seus quatro movimentos poderia ser lida como uma sinfonia. Cada

[66] A referência aqui é provavelmente ao segundo ato da ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* de Richard Wagner, de 1868, no qual há um personagem baseado na figura histórica de Hans Sachs (1494-1576). Nessa ópera, a orquestra, com seus instrumentos e arranjo, faz alusões aos sons de marteladas.

> som foi selecionado para a sua aparente inevitabilidade, como harmonias são na música. Mesmo o comentário é calculado como um efeito e não como um incômodo necessário.

Leigh, nesses comentários, aponta diretamente para um desenvolvimento sonoro-musical presente nas práticas relatadas no capítulo 1 – por exemplo, estruturas/orquestrações "sinfônicas" para sons não musicais, atravessamentos e imbricações das noções tradicionais de música, ruído, ambiente, macroestrutura etc. –, inclusive apontando epistemologicamente para a função, *avant la lettre*, de um *sound designer* (mais adiante retornarei a esse assunto).

É interessante notar que, mesmo após a saída de Grierson da GPO, a especial atenção dada ao som persistiu. Ken Cameron, que assumiu o departamento de som em 1938 na GPO e depois na CFU, em seu livro *Sound and the documentary film* – que, embora limitado a ainda uma pequena história do documentário, devido à data de publicação (1947), se configura, ainda hoje, como uma das mais detalhadas, completas e extensas obras escritas sobre som no documentário e como um dos mais valiosos documentos sobre som no documentário do período clássico –, explica inúmeros processos criativos, práticas de produção, edição e mixagem e tecnologias envolvidas na produção do som no documentário britânico. Cameron, inclusive, usa a palavra "*design*" ao se referir ao trabalho do *sound-engineer* na trilha sonora, décadas antes de Murch e Burtt difundirem a expressão "*sound design*"[67]: "[...] o espectador que paga para ser entretido não tem, na maioria dos casos, noção da quantidade de processos que estão envolvidos no *design* e execução da trilha sonora" (CAMERON, 1947, p. 1).

Ainda nos anos 1930, no calor do momento, a dimensão do trabalho sonoro realizado na Grã-Bretanha começou a ser bem notada, extrapolando o universo dos periódicos. Duas das obras mais importantes da década de 1930 sobre som no cinema, mesmo que dedicadas sobretudo ao cinema ficcional, faziam menção aos empreendimentos sonoros advindos do campo do documentário britânico.

Kurt London (1936, p. 220-221), em seu livro "Film Music", um dos documentos mais relevantes sobre a prática e o pensamento sonoro do cinema de então, diz que

> [...] alguns dos mais talentosos músicos da geração mais jovem da Grã-Bretanha virou sua atenção àquela esfera da produção fílmica que, entre todo o trabalho dos estúdios londrinos, era, de longe, a mais interessante – o filme documentário como obra de arte. [...] Sob a liderança de John Grierson, os documentários britânicos alcançaram um nível que nem mesmo as produções americanas nem nenhuma outra do resto da Europa – com exceção talvez à Rússia – pôde aspirar. [...] Figuras como [Basil] Wright, [Alberto] Cavalcanti e [Paul] Rotha [...]fundaram uma escola que está anos à frente da produção fílmica média.

[67] Virgil Thomson, no título do décimo capítulo do livro "The state of music", de 1939, utilizou também a palavra "design" para atribuir conotação à produção da música fílmica: "How to write a piece, or functional design in music".

A respeito de dois dos mais jovens músicos da escola britânica – Walter Leigh e Benjamin Britten –, London (1936, p. 221-222) afirma que

> A música deles transcende as notas musicais de uma partitura e absorve dentro dela o som da vida real (de maneira estilizada), seja ele vozes, corais ou ruídos naturais, transformando-os em música e dando a eles ritmo.

Em relação ao filme *Coal face*, London (1936, p. 222) afirma que Britten deu forma a uma unidade sonora entre "música, palavras faladas em coro e ruídos estilizados". Ainda segundo London,

> é surpreendente observar como, com o mais escasso material, usando apenas um piano e um coro falante, ele pôde fazer-nos dispensar os sons realistas[68]. Essa estilização causa uma impressão muito mais forte que um acompanhamento musical normal.

Em relação ao filme *Song of Ceylon*, London (1936, p. 223-225) ressalta o fato de as imagens terem sido finalizadas após a parte sonora já estar pronta – segundo Rotha (1952[1935], p. 159), *Pett and Pott*, *Coal face* e *Windmill in Barbados* (1933), de Basil Wright, também foram feitos dessa maneira – e de que a música de Leigh é um exemplo de como compor e orquestrar tendo no horizonte o microfone e seus limites de gravação.

Para além do documentário britânico, London (1936, p. 211-245), no capítulo "Prominent European Film Composers and their artistic significance", menciona as composições de Wolfgang Zeller para *Melodia do mundo* (1929), de Walther Ruttmann, e de Hanns Eisler para *Song of heroes* (1932) e *New Earth* (1934), ambos de Joris Ivens. Embora não fique claro que Kurt London compreenda esses filmes como documentário e nem desenvolva muito seus argumentos sobre o som deles, ele os considera dentro do espectro daquilo que ele entende como proeminente.

W. F. Elliott (1937, p. 28), no livro "Sound-recording for films: a review of modern methods", comenta que

> Um crescente número de compositores está começando a dar atenção à produção de trilhas musicais que carregam a intenção de substituir outros sons e, assim, aumentar a expressão daquilo que é visual. É especialmente o caso do filme documentário, cujos excelentes exemplos são *Coal face* e *Night mail*.

Elliott (1937, p. 74; 77; 105) menciona elogiosamente também ao longo do livro a orquestração de ruídos que Paul Rotha faz em *Face of Britain* (1935), a composição com metais e piano de Britten para *The way to the sea* (1936), de Paul Rotha, e o uso não convencional do comentário

[68] Britten contou também com percussão e assobio, assim como inseriu na orquestração a voz do narrador, como veremos adiante.

feito em *Shipyard* (1935), de Paul Rotha, e *Wake up and feed* (1936), de J. B. Holmes.

Paul Rotha (1952[1935], p. 99), nessa mesma direção, menciona que

> A GPO Film Unit está começando a explorar o mundo do som documentário da mesma maneira que a EMB [Empire Marketing Board] [Film] Unit explorou o mundo visual, uma tarefa com a qual [Alberto] Cavalcanti está enormemente colaborando. Descartando a crença de que o som envolve uma técnica secreta dominada apenas por especialistas, eles estão experimentando, como eles experimentaram com a câmera, todo campo ainda intocado do som imaginado e orquestrado, com resultados interessantes que podem ser vistos no primeiro grupo de novos filmes: *Weather Forecast*, *Under the City*, *Six-Thirty Collection*, *Cable-Ship* e *Droitwich*.

Se pensarmos nos escritos de Vertov e Ruttmann, o princípio mais importante, em termos gerais, se manteve, embora as possibilidades tecnológicas agora já iluminassem tecnicamente outras possibilidades. A ideia de reprodução continuava sendo rebatida. Vertov encarava os sons dialeticamente, e o produto sonoro não era a realidade sensível. Ruttmann via os sons como ferramentas da exposição de uma opinião e como ferramenta de engajamento aos fluxos velozes da modernidade. No documentarismo britânico, os sons eram uma forma de expressão com fins sociais. Embora os objetivos sociais fossem distintos, Vertov e Ruttmann carregavam fortemente também em seus escritos a preocupação com a recepção de seus filmes e em que medida os filmes seriam significantes para a revelação de questões sociais. Elliot (1937, p. 31), ao falar da produção documentária britânica do período, afirma que "O som é de uma importância muito maior no documentário que no filme de ficção [...]". Essa afirmação ocorre porque o som do documentário tendia a ser muito menos realista que a do filme de ficção. Segundo ele, o documentário devia ser expressivo em relação ao que era exibido, enfatizando os significados, a beleza, a sordidez e todas situações da realidade. E era aí que o som se tornava importante. A expressividade sonora, e não a reprodução sonora, era o caminho para um eficaz produto propagandístico ou educativo, que constituía a linha de frente da produção britânica.

Uma das grandes novidades que, como anteriormente apontado, se nota nos escritos que a escola britânica traz em termos de pensamento sonoro diz respeito às potencialidades do uso da voz. Ruttmann, por sua defesa ao assincronismo, não desenvolveu em seus escritos considerações sobre o uso da voz de uma maneira positiva. Seu pensamento, ao mesmo tempo que via pejorativamente os diálogos sincronizados, esquecia das potencialidades da voz invisível/ *over*. Vertov, pelo seu temor em relação à aproximação do cinema ao teatro e à literatura, não via o uso da palavra falada como ferramenta relevante – algo relacionado também a seu intuito de tornar o cinema universalmente inteligível (a palavra, semântica, era um evidente obstáculo, dado o incontável número de línguas faladas na União Soviética e no mundo). Já o documentarismo britânico encontrou mais sentido para o uso da voz, embora de

uma maneira bastante distinta daquela do cinema de ficção. Pelo afunilamento temático dos filmes (os filmes de Vertov e Ruttmann, por exemplo, tratavam de questões mais amplas, enquanto o documentarismo britânico tinha temas bastante delimitados), junto às demandas institucionais, existia uma preocupação maior no controle da interpretação do conteúdo pelos espectadores. E nesse sentido, embora o pensamento experimental sobre as diferentes possibilidades de uso da voz para além do âmbito semântico fosse latente, a voz delegava, pela literariedade, denotações e conotações mais precisas, mais controláveis. Para além da voz, fica também latente no paradigma narrativo do documentarismo britânico o peso e a importância do "paradigma do real" presente nos acompanhamentos dos cinejornais mudos (discutido no item 1.1), a influência dos desenvolvimentos sonoro-narrativos da década de 1920 (discutidos no item 1.2 e 1.3), assim como o uso e flexibilização das experiências sonoras das vanguardas modernistas e das sinfonias metropolitanas (discutidas no item 1.3 e 2.1). Nos próximos parágrafos, abordo textos teoricamente mais desenvolvidos, escritos por peças centrais do documentarismo britânico, e a partir deles, as amarras dessa amálgama podem ser mais bem elucidadas.

Antes dos anos 1970, existem alguns relevantes textos, artigos e livros que apresentam propostas mais ou menos sistematizadas sobre o pensamento e a prática sonora no filme documentário na Grã-Bretanha. Entre os trabalhos mais antigos, o já citado livro *Sound and the documentary film*, inteiramente dedicado ao som no documentário, de Ken Cameron (1947), figura, em termos teóricos, historiográficos e técnicos, como um dos mais relevantes.

Ken Cameron entrou para a GPO Film Unit em 1936 como engenheiro de som estagiário e em 1938 assumiu a liderança do departamento de som. Foi um dos principais nomes da história do som no documentário, tendo exercido funções como a de *sound supervisor*, editor de som e técnico de som direto em diversos cânones, como *Target for Tonight*, *Listen to Britain* e *Fires were Started* (1943), de Humphrey Jennings. Ele permaneceu na CFU até seu desmembramento em 1952. Ainda em 1952, fundou a Anvil Film and Recording Group, que, por mais de trinta anos, prestou serviços e produziu no campo do documentário para, por exemplo, o Central Office of Information e o British Productivity Council. Seu livro, como se pode conferir nas edições de 1948 da revista *Documentary Film News*, se tornou uma obra obrigatória para os aspirantes e interessados no som fílmico.

O livro conta com um curioso prefácio de Alberto Cavalcanti. Curioso porque Cavalcanti, ao mesmo tempo que carrega um tom paternalista em relação a Ken Cameron, deixa transparecer um certo mau humor nas críticas que direciona ao livro – embora, termine o prefácio com um tímido elogio. O tom paternalista parece dever ao fato de Cavalcanti ter sido

também, entre outras ocupações na GPO, engenheiro de som – e, talvez, porque, cinco anos antes, Cavalcanti havia abordado a história e teoria do documentário em seu filme *Film and Reality* (1942) – o qual é chamado pelo próprio Cavalcanti, no prefácio, de "filme ensaio". Cameron, nesse sentido, é como seu pupilo e sucessor. Parte das críticas são em relação a uma abordagem elogiosa ao cinema francês empreendida por Cameron em vez de uma abordagem que desse mais valor à própria tradição ficcional britânica (curioso que os elogios são às ideais que Cavalcanti trouxe de sua experiência francesa). Outra crítica é em relação "às teorias artísticas e às generalizações juvenis" de Cameron em detrimento de um "vívido relato dos esforços do *soundman* de juntar e misturar, na trilha sonora, os ruídos, a música e as vozes". Cavalcanti, embora, tal como Cameron, reconheça o cinema como uma arma social, alerta sobre os perigos de uma abordagem exageradamente utilitarista do cinema – que, segundo Cavalcanti, pode carregar uma influência reacionária, amarrada a um presente embebido de passado. Nessa brecha, Cavalcanti encontra o elogio ao livro, por dizer que Cameron elucida um equilíbrio possível entre utilitarismo e estética sonora, acreditando que o documentário e seu som são um "meio de expressão".

O livro é bastante técnico, embora apenas o último capítulo ("Technical abstracts") e o rico glossário de termos no final tratem especificamente de equipamentos, suportes fílmicos e propriedades acústicas em termos estritamente técnicos. Os demais capítulos apresentam, em meio a considerações artísticas e políticas, as formas de organização da produção, as etapas pelas quais a sonorização passa e as questões envolvendo a exibição fílmica. Cameron demonstra latente preocupação com as responsabilidades teóricas e práticas do *soundman* no que tange à sua função social dentro do campo da produção documentária.

Cameron (1947, p. 5) reconhece, tendo como ponto de partida o som, dois tipos de documentário.

> Existe aquele que faz uma descrição sem rodeios de um incidente, ou um processo, ou uma maneira de viver, ou o que seja, e que pede um simples comentário e pouca música e efeitos que preencham mais ou menos os espaços entre as palavras. Esses sons subsidiários, pois são tudo o que são, pouco contribuem para a história contada pelo filme. O apelo emocional deles é insignificante. Não existe nada de errado nisso. Ocorre que esse tipo de filme é meramente o relato de um fato. Ele é, se você preferir, um artigo num jornal: não importa o quão bem escrito ele é, ele nunca será um clássico da literatura. Tais filmes são de vital importância, contudo. Durante a guerra, em particular, eles tiveram grandiosa função na divulgação das histórias dos esforços dos Aliados ao redor do mundo. [...] Aí não se tem nenhum tratamento artístico extraordinário do som, nem de efeitos musicais.

Em relação ao segundo caso, Cameron diz que é difícil explicar: embora a definição de documentário de Grierson caiba nele, existe algo a mais que é um tanto quanto indefinível.

Segundo Cameron (1947, p. 5-6), esse algo a mais talvez seja "alguma coisa que deva ser chamada de imaginação, ou humanidade, ou simplesmente um conhecimento e observação de como as pessoas comuns desse país vivem e trabalham, pensam e agem". Ele cita o caso de *Listen to Britain* para tentar explicar:

> *Listen to Britain* conta uma história em vinte minutos das pessoas da Grã-Bretanha em 1941 sob as mais assombrosas experiências da guerra. É uma história completa e cheia de significado, intensamente movente e inspiradora. E ainda assim, nesses vinte minutos, não existe nenhuma palavra impressa para explicar, nenhuma palavra coerentemente falada. A imagem não tem sentido sem o som, e o som é incompreensível sem a imagem.

Tendo esses dois horizontes em mente, Cameron (1947, p. 7-10) aponta quais as funções primárias dos elementos sonoros. Para ele, a música é, primordialmente, um elemento que trabalha com efeitos emocionais sobre os espectadores. Esse tipo de uso não carece de muita explicação segundo ele, já que já vinha sendo usado desde o cinema mudo. Em relação aos efeitos sonoros, tendo no horizonte a espectatorialidade, como ele aponta, trata-se de um caso diferente:

> Seu efeito em relação às emoções depende mais da associação de ideias que do som em si propriamente dito. Por exemplo, o som de uma sirene de alerta de ataque aéreo, ou os ruídos de uma arma de defesa antiaérea e de um bombardeio podem ser somente aquilo que eles representam, e nada mais, para uma audiência em Chicago. Para uma audiência que viveu em Londres ao longo da guerra, evocarão ideais que não são nenhum pouco triviais.

Cameron (1947, p. 8) continua: "A habilidade de encaixar efeitos à imagem é parcialmente, claro, a habilidade de encontrar uma trilha sonora que case efetivamente com o filme ou com as ações que aparecem na tela, sincronizando-os". Contudo, Cameron aponta que essa não é a maneira mais interessante de se pensar o som fílmico. Para ele, usar sons que não representam o que está acontecendo na tela é o lado mais interessante. Pode-se com isso ir além. Essa habilidade referente a uma dimensão mais interpretativa dos sons foi largamente usada no documentário britânico, e segundo Cameron, a maior dívida em relação a isso é com Alberto Cavalcanti, que iluminou o caminho para um pensamento sonoro que fosse para além do "explicativo" e do mero "acompanhamento".

No segundo capítulo, Cameron relata como seria o planejamento da produção sonora. Primeiro o *soundman* deve ter consciência que as ideias que vão compor o *script* geralmente não levam em conta as possíveis dificuldades de sonorização do filme, portanto deve-se estar preparado para todas dificuldades. Geralmente, na "verdadeira tradição documentária", o filme irá rodar em locação com elenco composto de personagens que desempenham seus próprios papeis da vida cotidiana. Segundo Cameron (1947, p. 11), as razões para isso não são

meramente econômicas:

> Construções reais são mais baratas que estúdios, e pessoas comuns custam menos que atores. Mas o verdadeiro realizador documentarista sabe, de sua própria experiência, que nada se parece mais que uma sala de aula na comunidade de Glasgow que uma sala de aula, e nenhum ator parece a um fazendeiro tanto quanto o próprio fazendeiro.

Estando o *soundman* ciente disto, procede-se para uma reunião com os líderes da produção, para qual um *script* deve estar pronto. O engenheiro de som deve estar presente nessa reunião, na qual serão discutidas questões práticas da realização. Ele irá informar ao diretor se os planos são exequíveis do ponto de vista técnico e, também, poderá influir no formato geral do filme. Nas palavras de Cameron (1947, p. 13):

> Nessa reunião devem ser discutidos questões como em quais locações deverá haver captação de som direto e em quais os diálogos devem ser obtidos por outros meios. Obviamente surgem ocasiões durante a produção de um filme em que se torna impossível para o engenheiro de som gravar satisfatoriamente um diálogo. Por exemplo, no filme *Coastal Command*, produzido pela Crown Unit Film, grande parte da ação ocorria dentro de uma nave em voo. O ruído dos motores tornava a captação dos diálogos fora de questão, e por isso a trilha sonora deveria ser pós-sincronizada. [...] pode ser decidido que certas sequências de um filme irão ocorrer em, digamos, uma escola em Midlands. A acústica do *hall* e a possibilidade de obter um razoável *background* poderá, certamente, ser ideal do ponto de vista da captação, mas pode acontecer das condições serem ruins ao ponto de torná-la inviável. Seria possível cobrir a parede com material [acusticamente] absorvente e isso poderia tornar a gravação razoavelmente possível. O *soundman* deve ter a oportunidade de ver as locações propostas de antemão. [... Outras questões devem ser também discutidas] como em que sequências o comentário irá substituir o diálogo, onde os efeitos devem ser usados e onde haverá música. Embora o *soundman* não seja responsável pela forma do filme a esse respeito, seu conselho, contudo, é importante de ser ouvido. O produtor não deve cometer o erro de considerar o engenheiro de som como uma peça não pensante do maquinário.

A etapa seguinte consiste em testes com os personagens. Nessa etapa, o engenheiro de som realiza testes em estúdio com a voz daqueles que potencialmente irão estar nos filmes. Eles analisam a pronúncia, fraseologia e nível de articulação. Essa análise se junta à análise visual, e daí se escolhe as pessoas que farão parte do filme (CAMERON, 1947, p. 14-16).

A etapa final do planejamento envolve a construção do *set* de filmagem, caso o filme preveja o uso de estúdio, e manutenção dos equipamentos. Cameron ressalta que a construção deve ser cuidadosa pois os *sets* podem causar uma reverberação e uma variabilidade indesejada na propagação do som no ambiente. Embora ele considere que tais problemas são simples de serem resolvidos, o quanto antes o engenheiro de som estiver a par, menos problemas existirão no momento da filmagem. Ele também ressalta que, como é raro uma unidade de produção possuir mais que um canal de gravação completo e que esse equipamento estará em uso por outras produções ao mesmo tempo, tal como esse equipamento será usado em locação e em

estúdio e terá vital função na pós-sincronização e nos efeitos, na música e nos comentários a serem gravados e, também, no processo de mixagem, os equipamentos devem ser sempre checados para não causar mais gastos (CAMERON, 1947, p. 16-18).

No capítulo seguinte, Cameron (1947, p. 19-24) descreve a equipe de som. Ele diz que, geralmente, as equipes são formadas por três ou quatro pessoas. Existe um que é o líder, que ele chama de *recordist*. O *recordist* é responsável por qual microfone usar e como usá-lo. Ele ajusta o volume de gravação e resolve problemas de acústica e de outros problemas que surjam. Abaixo dele, hierarquicamente, tem-se o operador do gravador. Ele basicamente, segundo Cameron, liga e desliga o equipamento e verifica se tudo está correndo dentro do planejado. Outro membro é o *boom man*. É ele que opera o microfone. Eventualmente existe um quarto elemento, que ele chama de *cable man*. Cameron o descreve como uma espécie de faz-tudo estagiário.

No quarto capítulo, Cameron (1947, p. 25-35) detalha as características dos equipamentos que operam durante a produção e as principais atividades nesse momento. Ele descreve que contavam com um canal de som, que consistia basicamente de microfone, um amplificador do sinal do microfone, um controlador de volume e um segundo amplificador que funcionava com um galvanômetro, válvula de luz ou lâmpada incandescente (que faz variar a exposição de luz incidente na película conforme as ondas sonoras) – esse material era armazenado e transportado por caminhão. Cameron diz que possuíam uma variedade de microfones, mas que trabalhavam basicamente com duas perspectivas: *velocity microphone*[69], bidirecional, com corte severo no campo de captação fora do eixo bidirecional; *pressure microphone*[70], direcional, que conforme é desviado da fonte sonora, menor é a captação dessa fonte. Ele comenta rapidamente também sobre a necessidade de dominar tecnicamente as questões envolvendo o posicionamento dos microfones; a necessidade de criar espacialização sonora na captação, uma vez que a audiência frui o som de forma monaural; o cuidado para manter as características de captação semelhantes, para não haver ruptura sonora drástica no resultado final; o cuidado com a acústica e reflexão, que podem arruinar completamente a gravação; a necessidade de um trabalho de equipe coordenado. Cameron aponta também, ironicamente, que, contudo, a maior dificuldade é lidar com o diretor, e que, muitas vezes, esse é um problema sem solução.

[69] O equivalente em português seria o que chamamos de "microfone de fita".
[70] O equivalente em português seria o que chamamos de "microfone de diafragma" (não fica claro se esse microfone ao qual ele se refere é dinâmico ou condensador).

O capítulo seguinte é dedicado aos efeitos sonoros. Cameron (1947, p. 36-45) aborda o tema sob uma discussão ética, questionando: "real ou *fake*?". Ele afirma que "o realizador usa o som genuíno se ele é humanamente possível de ser captado. Ele usará preferencialmente ele mesmo quando um som fabricado é potencialmente melhor". Contudo, em grande parte dos casos, não é possível gravar os sons reais mundanos. Por isso, muitas vezes, os sons são criados em estúdio. Cameron dá o exemplo do filme *A diary for Timothy* (1946), de Humphrey Jennings. Como de costume, a intenção era captar os sons do filme em locação (como mencionado anteriormente). Contudo, um dos sons não foi possível de ser captado. Era o som da explosão de um foguete. Então, eles o criaram combinando um tiro de revólver, uma explosão de disparo de canhão, uma explosão de rojão num ambiente reverberante e uma junção de vários sons de trovão. A questão para Cameron é que não há contradição entre o compromisso com o realismo do documentarismo dos anos 1930 e 1940 com esse tipo de procedimento. E, de fato, como veremos adiante, tanto Paul Rotha quanto Alberto Cavalcanti e Karel Reisz corroboram essa perspectiva em argumentos semelhantes. O realismo não estava diretamente ligado com a materialidade sonora em si. Os sons eram pensados, em última instância, como ferramentas dramáticas. Sua fidedignidade de origem em relação ao objeto ao qual se associaria não era central, embora levada em consideração. A tomada sonoro-visual sincrônica em locação passava, assim, ao largo das necessidades estilísticas e éticas, embora, eventualmente, fossem desejadas (como veremos mais adiante, quando um texto de 1966 de Edgar Anstey for comentado). Assim, como a associação da materialidade sonora com objetos visuais passava ao largo da preocupação britânica, cabia muitas vezes à imagem, se fosse o caso, dar uma identificação e um caráter realístico aos sons. Cabe mencionar também que existia também uma biblioteca de sons, colecionados desde a montagem do primeiro estúdio na GPO Film Unit, a que eles recorriam, sempre que necessário, em suas buscas dramáticas.

Cameron (1947, p. 46-73) dedica também um capítulo à música. Para ele a música não deve ser usada, como era comum, apenas da forma que era usada desde o período mudo (apesar de ser a prática mais comum, como ele mesmo aponta) – que, segundo ele, dizia pouco. A música deveria ter um efeito funcional mais objetivo em relação às intenções fílmicas e sobre a audiência. Fosse o efeito expressivo ou dramático, a música não devia apenas condizer com o que se via nas imagens. Ela deveria dizer coisas por si só e, também, pelos caminhos interpretativos que indicava. Sobre a composição em si, Cameron não entra em detalhes. Ele discorre mais sobre as técnicas usadas para gravá-la e mixá-la. Ele aponta que as técnicas de multimicrofone e de gravação multicanal ainda não eram tão comuns quanto nos Estados Unidos. Isso causava um árduo trabalho de pós-produção.

Nos dois seguintes capítulos, Cameron (1947, p. 74-80; 81-94) começa a entrar em discussões mais técnicas envolvendo pós-sincronização, dublagem (ADR), edição e mixagem. A mensagem geral é que o desafio, embora existam inúmeras dificuldades técnicas, é lidar criativamente com o som, de dar vida à realidade (fílmica, mas também mundana) com um propósito especial.

No nono capítulo, ele aponta as condições e limites envolvendo a exibição do filme (CAMERON, 1947, p. 95-104). O décimo capítulo é uma imersão às propriedades acústicas e à tecnologia (CAMERON, 1947, p. 105-136). Por fim, Cameron (1947, p. 137-153) apresenta um glossário de termos técnicos, usados no dia a dia do engenheiro de som.

O livro de Cameron talvez seja a fonte mais rica sobre o som do cinema documentário da primeira metade do século XX. O livro descreve os principais desafios técnicos envolvendo a pré-produção, produção e pós-produção do som, tal como deixa explícito quais as diretrizes gerais que guiavam o trabalho. Pelo livro, pode-se ter uma dimensão do ferramental que se tinha em mãos, do que se intencionava e do que, no final, era feito para suprir os problemas, fornecendo uma importante perspectiva do pensamento e prática sonora da escola britânica nos anos 1930 e 1940.

Seis anos após a publicação do livro de Cameron, já de volta ao Brasil, Alberto Cavalcanti lançou seu próprio livro, *Filme e realidade* (1957[1953]). Um dos capítulos é dedicado ao som, embora a discussão sobre o som permeie toda a obra. É importante frisar que Cavalcanti, um dos mais relevantes cineastas da história do cinema, tanto no cinema documentário, como no ficcional e experimental, foi a peça motriz daquilo que foi um dos espaços mais importantes da prática e pensamento sonoro, a GPO Film Unit. Relatos de, por exemplo, Paul Rotha (1935, p. 86; 99; 159; 162; 194; 195), Edgar Anstey (1966, p. 7), Benjamin Britten (apud REED, 1987, p. 70-71), Herbert Read (1934, p. 18) Basil Wright (apud SUSSEX, 1975a, p. 50), Ken Cameron (1947, p. 10; 48), Harry Watt (SUSSEX, 1975a, p. 46; 49; 86) e Kurt London (1936, p 220-221), entre outros, revelam o papel determinante que ele teve, não apenas no âmbito sonoro, mas na escola documentária britânica como um todo. Elizabeth Sussex (1975b) e Jack C. Ellis (1989) abrem inclusive, em seus trabalhos historiográficos, a possibilidade de se pensar que Cavalcanti possa ter tido uma influência e papel mais determinante nos avanços do documentário britânico que John Grierson – o qual Cavalcanti substituiu em 1937 na liderança da GPO, quando Grierson a deixou.

Cavalcanti, em seu livro, transita fluidamente pelos domínios ficcional e documental. Contudo, as menções ao documentário são, por vezes, explícitas. No começo do capítulo dedicado ao som, Cavalcanti (1957, p. 149-180) constrói um panorama, desde o período mudo,

sobre a presença da palavra[71]. Em sua sintética e negativa perspectiva, ele aponta, pelo menos, para três fases principais no cinema mudo (após os primeiros anos do cinema, nos quais, segundo ele, era comum o acompanhamento com fonógrafo, que carecia de praticidade e sincronização). A primeira, em que a palavra tinha como fonte uma narração ao vivo, que ele chama de "pregão". Tratava-se de uma pessoa comentando as imagens durante a projeção. O segundo momento se caracteriza pela chegada dos subtítulos e do acompanhamento musical. Para Cavalcanti, esse tipo de prática ganhou destaque devido à falta de amplificação sonora do "pregão". Na terceira fase, o desenvolvimento comercial das salas de exibição trouxe consigo a valoração do acompanhamento musical.

Mesmo com a chegada do cinema sonoro, Cavalcanti se mantinha pessimista. O "pregão" era monótono, os subtítulos pareciam aproximar o cinema da literatura, o acompanhamento musical era apenas para entreter e, nos primeiros anos do cinema sonoro, a prática sonora ainda sequer vislumbrava suas potencialidades artísticas.

Em relação à voz, Cavalcanti (1957, p. 141-142) lamenta

> que a palavra não sincronizada tenha sido relegada a um papel comparativamente pequeno de dar continuidade e história em *travelogues*, atualidades e documentários. Mesmo nesse campo restrito, nas raras ocasiões em que o comentário foi usado criativamente, o seu valor era óbvio.

Cavalcanti (1957, p. 1942) dá alguns exemplos:

> Certos narradores perceberam intuitivamente que a palavra não sincronizada deveria acrescentar ideias à imagem e não a descrever. O poema de W. H. Auden, para *Night Mail*, os versos de Pare Lorentz, para *The River*, e a prosa rimada de Hemingway para *Spanish Earth* valem como os melhores exemplos de comentários líricos e mostram o valor da palavra não sincronizada. A prosa fria, digna e trágica de Hemingway, em contraste com as imagens violentas de Ivens, lembra-nos a brilhante intuição de Wordsworth quando define a poesia como "a emoção colhida na tranquilidade". Nesses três filmes o estímulo direto e emotivo está nas imagens, enquanto o comentário fortalece, em contraste, uma interpretação livre e por assim dizer universal. O efeito poético foi obtido: a "emoção" está na imagem, a "tranquilidade" na banda sonora. O conflito, entre a objetividade do elemento visual e a subjetividade do comentário, transforma-se num terceiro elemento, numa sensação dramática, que é essencialmente diferente e, creio, de efeito mais profundo que qualquer dos dois elementos de *per se*, que foram combinados para criá-lo.

Continuando o capítulo, Cavalcanti começa a discutir a música e os ruídos. As diretrizes para documentário e ficção não se diferenciam. Ele cita artigo de 1937 de Maurice Jaubert (*apud* CAVALCANTI, p. 1957, p. 144; 149) para sintetizar suas principais ideias sobre música

[71] Embora a primeira edição do livro tenha sido lançada em 1953, e como uma edição revisada em 1957, o texto do capítulo sobre o som foi originalmente escrito em 1937.

fílmica:

> Hoje, quando o filme falado, abandonando o estilo metafórico e alusivo do filme mudo, começa a substituí-lo por um estilo elítico-narrativo, a música deve esquecer, salvo em momentos excepcionais do drama, a sua qualidade lírica essencial, que forçosamente traz um elemento extemporâneo ao filme. Ela deve, como o argumento, a edição, o "*décor*" e a fotografia, representar o seu próprio papel, para esclarecer com lógica e realismo a narrativa de uma boa história, que é a função mais importante de um filme. E, ainda melhor, se discretamente acrescenta a dádiva de sua própria poesia.
>
> O comentário musical deve seguir a evolução dramática ou psicológica do argumento, intervir com economia, mas de maneira indispensável e sempre conservar a unidade de estilo necessária para atingir o mesmo público ao qual se destina.

O que Jaubert, e também Cavalcanti, quer dizer é que a música deve ser pensada na e como unidade fílmica. O que está por trás da ideia de um "estilo elítico-narrativo" é a intenção de construir um "arco dramático". A música do cinema mudo não ficcional, como vimos, começou a desenvolver essa preocupação apenas nos meados dos anos 1920. A relação imediata, fosse simbólica, metafórica ou rítmica, entre música e conteúdo visual era então a principal preocupação. O desenvolvimento da música como ferramenta estrutural-narrativa começa a dar seus primeiros passos nas citadas composições sonoras da segunda e terceira fase do período mudo do cinema não ficcional.

A noção de "economia" do uso da música, a qual Jaubert, e também Cavalcanti, se refere, deve ser pensada em relação ao período mudo e aos primeiros anos do sonoro. Como se pode inferir dos escritos, manuais, *cue sheets* e partituras de tais épocas, a música, não raramente, marcava presença ao longo do filme inteiro.

Cabe dizer que essa "economia" advogada por Jaubert e Cavalcanti pode ser entendida como uma certa "abundância" se tivermos no horizonte, por exemplo, aquilo que se configurou como comum no campo sonoro da produção documentária a partir dos anos 1960 – que "economizava", ainda mais, no que diz respeito ao material musical fílmico. Jaubert e Cavalcanti, à medida de seu tempo, advogam contra o uso daquilo que julgavam como indiscriminado, pedante.

A guia geral da perspectiva de Cavalcanti é o equilíbrio entre a funcionalidade e a estética. A música deve cumprir papeis que corroborem a intenção fílmica. O ideal social do documentário não deve ser abandonado em favor de desenvolvimentos mais detidamente estéticos, ao mesmo passo que não deve abandoná-los. É no manejo da funcionalidade e da estética que a música cumpre, segundo ele, papel importante na construção narrativa que

eficientemente toca, emociona e convence o público.

Cavalcanti (1957, p. 150) cita alguns exemplos nos quais julga ter havido um uso interessante da música:

> Na Inglaterra, um dos músicos mais interessantes para o cinema documentário foi certamente Benjamin Britten, hoje um dos mais famosos compositores de ópera do mundo. Em *Coal Face* Britten obteve efeitos musicais e corais admiráveis. A subida dos mineiros no ascensor, enquanto se ouvem vozes de mulheres que chamam por seus nomes é, para mim, um dos grandes momentos musicais do cinema. [...] Nos Estados Unidos, a música do filme de ficção é, em geral, de nível baixo. Nem mesmo as importações como Kurt Weil e Frederick Hollaender têm conseguido quebrar a rotina que a caracteriza. No setor documentário, porém, Virgil Thomson, que fez a música para os filmes de Pare Lorentz, *The River* e *The Plow that Broke the Plains*, tem-se revelado uma das figuras mais interessantes.

No que toca à "economia" da música, Cavalcanti (1957, p. 151) cita o exemplo de *Melodia do mundo*, de Walther Ruttmann: "[...] na sequência da guerra, o diretor obteve um efeito inesperado com um grito de mulher sincronizado em primeiro plano e um corte para um cemitério de guerra em absoluto silêncio. Pode-se dizer que, pela primeira vez, ouviu-se o silêncio na tela"[72].

Um dos pontos frisados por Cavalcanti é que o compositor de música fílmica inteligente compõe com os ruídos ou, ao menos, os considera para a versão final. Tal como escreveram Walter Leigh e Basil Wright ainda nos anos 1930 sobre os ruídos como elementos de uma "*sound-score*", como foi mencionado anteriormente, Cavalcanti parece também pensar nos ruídos como elemento que deve se imiscuir na música, ou, ao menos, serem pensados de uma forma mais musical.

> Músicos inexperientes muitas vezes escrevem para um filme partituras sem levar em conta as tonalidades dos ruídos e da palavra. Resulta daí que na gravação, quando se torna necessário baixar o nível da música, esta se confunde com os outros elementos sonoros e deixa de ser perceptível. Quantas vezes, nós, diretores, ouvimos um músico, depois da regravação, dizer: "ninguém pode ouvir minha música." Não deveria ele dizer "música do filme" e não minha – e saber que, na maioria dos casos, o defeito provém de tonalidade errada? Pode o músico inteligente obter efeitos com o terceiro dos elementos da banda sonora, que é o ruído. Brian Easdale, cuja partitura para *Red Shoes*, de Emeric Pressburger, e do acompanhamento musical de dois documentários por mim dirigidos, *Men in Danger* e *Big-Money*. Neste último, versando sobre a caixa econômica, ele usou na composição de sua orquestra várias máquinas de escrever. Mesmo Richard Addinsel, cuja concepção da

[72] Cavalcanti abre parênteses para falar, em poucas palavras, da trajetória de Ruttmann. É interessante notar que Cavalcanti, na contramão do que se costumava pensar na época, considerava que o cinema de Ruttmann carregava importância social (tal como foi apontado anteriormente nesta pesquisa, quando foi feita breve apreciação de seus escritos sobre som no cinema): "Mais tarde, Ruttmann, cujas qualidades de diretor do cinema sonoro eram muito grandes e cujos primeiros filmes tinham uma importância social considerável, aderiu ao nazismo e acabou morrendo na frente russa, lutando contra as forças do credo político que tinha traído" (CAVALCANTI, 1957, p. 151).

> música no cinema está muito longe da minha, consentiu que, em *Men of the Lightship*, usássemos, em vez do pipocar das metralhadoras quando os aviões nazistas atiram sobre os faroleiros, a queda de grandes placas de ferro, que dão a impressão do ruído da metralhadora ouvido pelos personagens que recebem o choque das balas (Cavalcanti, 1957, p. 152).

O último trecho dessa citação é bastante interessante. Dentre os documentos consultados nessa pesquisa, é o primeiro que faz referência ao que poderíamos entender no campo sonoro como análogo à ideia de câmera subjetiva. Cavalcanti fala sobre colocar no filme um som que se aproximaria daquilo que o personagem filmado escutaria. Embora a noção de câmera subjetiva já estivesse bastante desenvolvida nos anos 1930 – vide o cinema impressionista francês mudo –, tal prática, no âmbito sonoro, no campo não ficcional passava ainda ao largo. Como veremos adiante, tal tipo de prática se tornaria mais corriqueira no campo documentário a partir apenas dos anos 1970.

Sobre o uso de ruídos numa perspectiva musical, Cavalcanti faz um interessante relato citando *Night Mail*:

> Benjamin Britten, jovem que na mesma época escreveu a música para vários documentários de minha produção, usa o ruído com grande maestria. Sempre acreditei que o ruído pode dar "perspectiva" à banda sonora muito mais facilmente que a música. No caso de *Night Mail* as imagens do filme foram concebidas ao mesmo tempo que o seu acompanhamento sonoro. Se não tivesse sido assim, os ruídos do trem se teriam tornado excessivamente monótonos. Eis o resumo dessa planificação. Primeiro foram os ruídos selecionados para cada sequência. Depois construiu-se o acompanhamento sonoro como as "notas dominantes", que são diferentes em cada secção. Começa o filme com uma breve cena falada sobre a partida do trem, sucedida, como transição, por sinais, com o som sincronizado; segue-se uma série de vistas que acompanham o trem, tomadas de avião e, após, cenas na torre de controle, como todos os ruídos característicos, vendo-se depois, várias vezes, o trem filmado de fora, com seu ritmo real e seus apitos como "notas dominantes". Neste trecho suprimimos todas as paradas em estações, que foram condensadas na sequência seguinte, "*Crew*, depois de meia-noite." Nas plataformas de *Crew* usamos todos os gritos, todos os barulhos de vagonetas, das locomotivas chegando e saindo e outros efeitos de uma estação. Deixando *Crew*, o ritmo do trem passa para segundo plano e uma orquestra de ruídos, pontuada por explicações quase gritadas, sugere as regiões industriais que o trem atravessa. As cenas do interior são acompanhadas, de novo, pelo ritmo simplificado do trem, desta vez quase imperceptível, e que, se bem me recordo, era feito pela bateria; os operários falam em sincronismo, com grande naturalidade. Estamos no patamar que prepara o clímax do filme; o trem apanhando e descarregando sacos de cartas, a grande velocidade. Aqui se repetem alguns apitos não sincronizados sobre os primeiros planos das rodas da locomotiva, servindo novamente de pontuação. E finalmente, depois de um pequeno interlúdio musical – usado como anticlímax mostrando a alvorada – a subida para a Escócia, que termina com a sequência lírica, em que os versos de W. H. Auden seguem o ritmo do trem e produzem um grande efeito dramático (Cavalcanti, 1957, p. 151-152).

Fica evidente que noções musicais de dinâmica (“perspectiva”), de tonalidade (“notas dominantes”), de tema (“repetição”), formando uma “orquestra de ruídos”, se fazem bastante presentes no relato sobre a composição sonora do filme.

O que está por trás do pensamento de Cavalcanti é que o ruído tem sua materialidade independente do objeto que o origina. O ruído, assim, possui potencial valor abstrato, que não se liga necessariamente ao seu valor real. Por isso, no seu ver, o ruído carrega um alto potencial dramático. Cavalcanti também acredita que o ruído toca as emoções de forma mais eficiente que a imagens:

> Eles [os ruídos] falam diretamente à emoção. Uma criancinha se assusta com um barulho repentino, muito antes de saber se há alguma relação entre barulho e perigo, antes mesmo de saber o que é o perigo. Os cães fogem quando se bate num gongo ou numa bandeja de metal. É que as imagens falam à inteligência e o ruído, contornando a inteligência, fala a alguma coisa de mais profundo e instintivo, como provam a reação da criança e do cão. E isto nos leva a concluir que a mais importante característica da imagem na tela é a sua qualidade objetiva.

Essa perspectiva de Cavalcanti sobre ruídos, e também a de Basil Wright e Walter Leigh, contextualiza uma resposta que John Grierson deu a uma entrevista para Elizabeth Sussex (1972, p. 24-30). Grierson – ao falar sobre dedicação e disciplina no fazer fílmico e ao resumir o que pensa sobre história do documentário e seu prognóstico sobre o futuro do documentário – acaba por revelar dois incômodos com os franceses. O primeiro deles diz respeito ao “*cinéma vérité*”.

> [...] existe um quarto capítulo [na história do documentário] que é bastante interessante, e esse seria o capítulo no qual os realizadores começam a falar não em fazer filmes *sobre* pessoas mas filmes *com* as pessoas. Esse foi o começo do *cinema vérité*, quando realizadores começaram a se aproximar das pessoas, não como Flaherty havia feito. Flaherty não sabia na verdade o que estava ocorrendo na vida dos moradores de Aran; ele estava muito distante deles. Mas quando os realizadores fizeram *Housing problems* em Stepney, eles conheciam as pessoas, e era possível de entender de primeira que se tratava de uma relação inteiramente nova entre os realizadores e os filmes, que eles estavam fazendo filmes com as pessoas e que eles estavam, de fato, bastante próximos dessas pessoas. Esse é o real começo do *cinéma vérité*, e qualquer esforço de alguém em dizer que o *cinéma vérité* tem outra origem que não em *Housing Problemas* ou na escola britânica de documentário não faz absolutamente nenhum sentido. Claro que a França sempre encontra frases e descobre termos para as coisas, mas geralmente dez anos mais tarde [...]

Grierson continua a resposta fazendo referência a essa ideia de os franceses criarem nomes para coisas que já existem:

> [...] como, por exemplo, *musique concrète*. Quando isso começou a aparecer eu estava, por um dia, em Cannes – eu havia sido convidado, acredito, por Jean Cocteau, para escutar esse incrível novo mundo da *musique concrète* – e

> eu ria porque o que estavam fazendo era uma coisa que nós já estávamos fazendo há muitos anos, talvez doze anos antes, alguma coisa em torno de dez anos. Nós tínhamos Britten e todas as outras pessoas [da escola britânica de documentário] envolvida nisso.

O que interessa aqui não é, numa espécie de teleologia, apontar a prática sonora do documentarismo britânico como precursora daquilo que se conformaria como música concreta, em sua formalização ao longo dos anos 1950 e 1960, nos escritos, por exemplo, de Pierre Schaeffer. Mais relevante é que a ideia, presente na música concreta, de romper a ligação do som com sua origem ou causa, abstraindo os significantes e índices, e de transformá-los em objeto sonoro ou musical a partir das qualidades do material sonoro *per se*, circulou na escola britânica desde meados dos anos 1930. Essa perspectiva, da qual Cavalcanti toma parte, joga luz sobre o tema do realismo do documentário dito clássico, aos menos em seus aspectos sonoros. Numa linha que se adequa à já relatada perspectiva de Ken Cameron, o realismo do som do documentário britânico advinha, em grande medida, não do apego aos aspectos indiciais da materialidade sonora, mas sim da coadunação do som na construção das perspectivas sociais, fosse pela via dramática, emotiva ou estrutural.

Ainda sobre o livro de Cavalcanti, é interessante também notar que ele é um daqueles que acreditava na importância do silêncio como recurso sonoro – junto a outros realizadores da não ficção do período mudo como Yves de la Casinière, Walther Ruttmann, Edmund Meisel e George Antheil. Recurso que se tornaria mais comum, num sentido mais intencional, a partir do final dos anos 1960, como veremos adiante:

> Uma pausa da orquestra, pontuando um momento dramático num filme, produz efeito semelhante ao obtido por Haendel com a pausa geral, quase no fim do *Messias*, no coro de "Halleluia". Poucos diretores de filmes, no entanto, têm usado as possibilidades do silêncio. Silêncio pode corresponder dramaticamente ao ruído mais violento, ou ao negro mais profundo de um desenho com as cores mais brilhantes (CAVALCANTI, 1957, p. 155).

No capítulo dedicado ao filme documentário, Cavalcanti (1957, p. 81), numa linha que não foge de tais premissas, sugere que o documentário no Brasil, naquilo que toca ao som, deve seguir as mesmas condutas que remeteu aos jovens diretores dinamarqueses em 1948:

> NÃO use música em excesso: se você o faz, a audiência deixa de ouvi-la; NÃO sobrecarregue o filme com efeitos sonoros sincronizados; o som nunca é melhor do que quando empregado sugestivamente. Sons complementares constituem a melhor banda sonora

Paul Rotha, que também fez parte da escola documentário britânica, escreveu em 1935 o livro *Documentary film*[73], seu segundo livro (o primeiro é o também conhecido *Film till now: a Survey of World Cinema*, de 1929). Cabe ressaltar que Rotha não se ligou com proximidade ao núcleo comandado por Grierson e Cavalcanti, embora tenha tido uma breve passagem pela Empire Marketing Board Film Unit e nunca tenha perdido a relação com os demais realizadores britânicos. Suas produções no documentário foram patrocinadas ou financiadas por diversas organizações, incluindo duas importantes produtoras lideradas por ele mesmo, Strand Films e Paul Rotha Productions Ltd (KRUGER; PETRIE, 1999, p. 16-44).

No livro *Documentary film*, Rotha dedica um subcapítulo ao som. Trata-se da primeira abordagem mais detida sobre som no documentário com a qual esta pesquisa teve contato. Sua perspectiva, de modo geral, se coaduna à dos outros realizadores da escola britânica. A defesa do uso dramático e criativo do som (numa oposição à sincronia sonoro-visual que busca reproduzir o mundo), a manipulação sonora para se criar um novo som (que pode não se ligar, no filme, a sua causa ou origem), a crítica ao que vinha sendo feito no cinema ficcional, da crença nas ainda inexploradas potencialidades do som fílmico e da função social do filme documentário (e do papel importante que o som desempenha nessa missão) são alguns dos pontos comuns mais latentes. Nas palavras de Rotha (1952, p. 162),

> O problema era, e ainda é, que, embora as instalações para gravação sonora com imagem estivessem, em alguns casos, disponíveis, não existia nem tempo nem meios econômicos para experimentar. A maior parte dos documentaristas tinha suas ideias sobre como usar o som, como estava aparente em diversos artigos publicados sobre o assunto, grande parte deles baseados nas teorias de Cavalcanti. Eles perceberam também, claramente, que o poder do microfone reside em uma coisa mais inteligente do que na mera reprodução de palavras faladas por pessoas e o som natural de objetos em sincronia. Eles tinham, devemos confessar, certa aversão, e argumentos, aos charmosos reacionários que, até os dias atuais, ainda acreditam que quando você vê um objeto na tela você deve também ouvi-lo, em vez de encarar o fato de que a adição de seu som serve meramente como repetição do objeto. [...] Eles [os documentaristas] apreciavam e levavam em conta a mentalidade da audiência, sabendo que a presciência permite o espectador a aceitar a batida da porta e o tiro de uma pistola [sem a necessidade do som sincronizado], assim como se aceita o fato de que o céu é geralmente azul e a grama verde. Somente quando um significado especial é pretendido com tais sons óbvios, eles argumentavam, se deveria fazer uso deles. Assim como na nossa abordagem visual da realidade, o mero e óbvio som descritivo é insuficiente. Nós dramatizamos coisas naturais e pessoal reais, arranjamos os elementos para expressar um certo propósito, portanto, nós temos que também dramatizar o som e explorá-lo para

[73] A primeira edição do livro é de 1935. Existe uma segunda versão de 1939, que é uma edição revisada, que conta com um novo capítulo ("Whither Documentary?"), um novo prefácio de John Grierson, um apêndice atualizado de filmes e realizadores e novas imagens. Existe ainda uma terceira edição revisada de 1952 – a qual é utilizada como referência nesta pesquisa – , que conta com um novo capítulo ("Documentary Film Since 1939"), escrito por Sinclair Road e Richard Griffith, um novo apêndice elaborado por Richard Griffith e uma atualização dos antigos apêndices pelos três autores da nova edição (Rotha, Road, Griffith).

> amplificar nosso método visual. Da mesma maneira que aprendemos, na sala de edição, a usar a venerada visão da câmera, em termos de relação e conflito, para dissolver nossas imagens umas nas outras, para criar tensão e suspense pela justaposição de planos contra planos, assim devemos proceder com a edição sonora e com o painel de gravação para dar significado e poder dramático aos nossos sons. Não só isso, nós podemos circular pelos lugares com nosso microfone. Nós podemos capturar isso, aquilo ou séries de sons e colocá-los não necessariamente com sua contraparte visual legítima, mas talvez juntos com outras cenas visuais, e com esse processo nós poderíamos abrir novos campos para associação e referência cruzada. Ainda mais interessante, nós podemos fabricar sons, mixar uns com os outros para produzir algo que ainda não tenha sido escutado antes. Nós podemos separar os sons de suas origens e usá-los como símbolos, e assim por diante.

Tal como Grierson em artigo de 1933, anteriormente citado, Rotha afirma que som e imagem devem ser considerados a partir de um mesmo patamar criativo, embora as características intrínsecas de cada tipo de materialidade devam ser levadas em conta. Rotha (1952, p. 163) aponta que é papel do diretor aprender a lidar com o som, tal como houvera aprendido a lidar com a imagem.

> Documentário demandava flexibilidade e pós-sincronização. Para isso, era essencial que houvesse uma íntima conexão entre documentarista e o aparato cinematográfico. Assim como o documentarista virou de cabeça para baixo as noções e convenções relativas ao *cameraman* – em certas vezes, inclusive, tirava a câmera das mãos dele e, em certas ocasiões, construía todo um novo padrão de fotografia para alçar novos propósitos –, tal o deveria fazer com os métodos ortodoxos relativos ao som – deveria trabalhar diretamente na mesa de mixagem e criar com o som da mesma maneira que aprendeu a criar com as imagens. [...] Era uma questão de fazer o som brotar da mesma mente dominante que a imagem, das duas partes produzindo uma unidade inseparável da qual uma seria inútil sem a outra.

Os principais avanços, nesse sentido, estavam sendo realizados, segundo Rotha (1952, p. 163), na Grã-Bretanha e na União Soviética: "na Grã-Bretanha, e aparentemente na União Soviética, o documentário, em pouco mais de dois anos, fez um uso do som que era, até então, impensável no filme de ficção convencional".

Rotha aborda a temática do som fílmico no documentário por duas frentes, os materiais sonoros brutos e os usos criativos que deles podem ser feitos. Os materiais brutos ("música, voz, sons naturais e o resto") são coletados (ou criados) em estúdio ou a partir de excursões com o caminhão de som (*sound-truck*). Tal como a coleta de imagens, a coleta de sons depende das circunstâncias de produção, "as vezes o som é gravado em sincronia com a imagem, às vezes é gravado como *wildtrack*[74] [...], as vezes é fabricado" (ROTHA, 1952, p. 163). O método

[74] "[...] coleção de todos os tipos de fala e som em películas, os quais podem, mais tarde, ser cortados e editados em *loops* e em *sub-tracks* para mixagem" (ROTHA, 1952, p. 167).

depende das condições e dos objetivos do filme. Para termos de discussão, Rotha divide os tipos de materiais sonoros brutos em três categorias, as quais ele considera bastante elásticas: som e fala sincronizados, som e fala não sincronizados e música.

Em relação aos sons e falas sincronizados, Rotha aponta que, embora sejam os menos imaginativos e que desempenhem funções menos importantes, existem ocasiões em que se tornam essenciais. Rotha diz que os sons a serem sincronizados surgem basicamente de três situações. A primeira e menos comum é a captação direta sincronizada do som e da imagem (som e imagem sendo captados na mesma *circunstância de tomada*). Sua presença se justifica por poder servir como explicação e guia à audiência ou quando um diálogo em especial é requerido. Rotha (1952, p. 164-165), ao mesmo tempo que critica o uso excessivo do som sincronizado, aponta que em certas situações a ausência do som sincronizado não se justifica:

> Não existe dúvida que se a audiência vê um martelo batendo numa placa de metal na tela, então o som deve acompanhar a ação em sincronia, ao menos que exista algum propósito significante a se cumprir ao suprimir tal som. Mas se a sincronização for levada a durações excessivas – como, por exemplo, sincronizar o som ao apontar de um lápis ou aos pés em seu andar sobre a grama –, o método se torna absurdo e apenas irritará a audiência, assim como deixará o *sound-recordist* louco.

Ainda sobre os sons e imagens captados em sincronia, Rotha (1952, p. 165) faz uma interessante observação para a época e para o contexto do som fílmico no não ficcional:

> Existe uma questão prática que devemos bem lembrar a respeito dessa conexão [captação sonoro-visual sincrônica] – as grandes dificuldades referentes à portabilidade do equipamento sonoro quando comparado com a compacidade da moderna câmera automática. Caminhões de som [*sound-trucks*] são objetos essencialmente grandes e pesados. Eles atraem atenção, perturbam as características naturais dos materiais sendo filmados e interferem na intimidade que o documentarista tenta criar entre ele mesmo e seu sujeito/assunto [*subject*].

Trata-se de uma observação que demonstra preocupação com a *circunstância de tomada* e remete, de certa forma, àquilo que Vertov articula como o filmar da "vida de improviso". Filmar a "vida de improviso" implicava no respeito aos desdobramentos próprios do mundo, numa rarefação da influência do *sujeito-da-câmera* sobre a circunstância de mundo a ser flagrada. Como bem sintetiza Fernão Ramos (2000, p. 206-207), a "vida de improviso" implica em imagens da "vida em seu acontecer imprevisto, não encenado, indeterminado e ambíguo. A noção de imprevisibilidade, própria à circunstância aberta da tomada, irá fornecer o diferencial estilístico ao trabalho de montagem, proposto pelo método cine-olho".

Rotha não estava preocupado exatamente com a "circunstância aberta da tomada" no mesmo grau que Vertov – que, como o próprio Vertov relata, as vezes implicava em filmar

desapercebido. Rotha não vê o distúrbio que o *sujeito-da-câmera* causa na circunstância de mundo quando se configura a circunstância de tomada como um problema em si. O problema se configura quando esse distúrbio desfigura as características da materialidade em sua condição mundana e se põe como obstáculo na criação de uma intimidade entre realizador e sujeito/assunto fílmico. E isso ocorria devido à atração e perturbação que os aparatos de gravação sonora causavam na circunstância de tomada, que na época eram maiores e mais pesados que as câmeras. Dessa forma, a tomada direta sincronizada sonoro-visual, nos valores éticos que lhe eram contemporâneos, se inviabilizava, de certa forma, mais devido aos gravadores que à câmera – e não seria exagerado afirmar também que se inviabiliza mais por questões tecnológicas que epistemológicas.

Fica claro que Rotha prezava por uma certa "naturalidade" daquilo que era filmado, mas era uma "naturalidade" que levava em conta, diferentemente no que idealmente está implícito na "vida de improviso", a subjetividade do *sujeito-da-câmera* que flexiona o mundo no seu filmar. Contudo, uma "naturalidade" que, tal como a "vida de improviso", localiza a presença de um pensamento cuidadoso sobre a emersão da circunstância de tomada a partir de uma circunstância de mundo.

A segunda forma à qual Rotha se refere ao discutir som e fala sincronizados é aquela cujo som não é captado em sincronia com a imagem que lhe acompanha, embora, em sua forma final, apareça em sincronia no filme. Nesse caso o som pode ser criado em estúdio, adquirido em alguma biblioteca de sons ou captado em locação em uma "excursão" do caminhão de som. Essa seria a forma pela qual se poderia ter um som (ou fala) sincronizado no filme que não implicasse num distúrbio exagerado da circunstância de mundo (reportada pela imagem) causado pelo aparato sonoro.

A terceira forma de sincronia se refere àquilo que Rotha (1952, p. 165) chama de "o tão discutido comentário ou narração". Rotha entende que a voz *over* é geralmente tratada e pensada como um elemento em sincronia às imagens. Duas formas gerais de se criar a voz *over* são: por via de uma pessoa com experiência no uso da fala ou por via de uma pessoa engajada naquilo com o que o filme lida. Em ambos os casos, segundo Rotha, o que importa é a sinceridade, entendimento e intimidade com as quais as palavras são entregues à audiência.

Ao mesmo tempo em que Rotha (1952, p. 165-166) diz que a voz não é de grande importância em si, reconhece que é um campo da prática sonora no qual ocorre interessante e considerável experimentação:

> Existe aqui espaço para considerável experimentação, para uso de diferentes dialetos de acordo com as locações, para a junção de mais de uma voz

> conforme o filme se desenvolve – um dispositivo que foi habilmente usado em *B.B.C.: The voice of Britain*. Há espaço também para experimento que gere mais intimidade entre a voz e o que se vê na tela, alcançando menor grau de formalidade e mais espontaneidade, tornando assim o orador parte do filme [...]. A entrevista, que até o momento foi mal usada pelos cinejornais, deve também ser experimentada, caso a caracterização seja interessante. Deixe o ferreiro encarregado do martelo a vapor [*steam-hammer*] nos contar com sua própria linguagem o que ele está fazendo. Deixe o detonador de mina falar sobre seu próprio trabalho. Eles podem fazer isso melhor que um narrador profissional em três frentes ao mesmo tempo: com uma fala mais simples, mais modesta e mais honesta. Outra linha que deveria ser desenvolvida é aquela do poeta como narrador. Eu fico surpreso que o poeta não seja parte integrante do documentário. Nós temos conversado sobre poesia em termos de estilo e poesia nas visualidades, mas houve até agora pouca tentativa de introduzir a poesia na fala fílmica. Grierson, acredito eu, está fazendo alguns experimentos nesse sentido. O uso que Auden faz do coro em *Coal face* foi estimulante. [...] Poesia, coro e o uso de diversos oradores em rotação proporciona linhas de desenvolvimento para a narração por se afastar do método convencional colocados em prática via comentarista profissional.

Rotha (1952, p. 166) fala também sobre os dois principais métodos de sincronização da voz *over*. Quando se trata de um comentarista profissional, a fala é gravada conforme o comentarista vê as imagens já editadas. A sincronização é um produto natural. Quando o orador não é treinado, o melhor método, segundo Rotha, é gravar a voz dos oradores numa circunstância bastante separada daquela das imagens. Assim, com essa voz no estilo "*wildtrack*", voz e imagem são unidas na sala de edição e mixagem, dando a possibilidade para que frases sejam deletadas ou transferidas conforme seja o caso.

A segunda categoria que Rotha aborda é a do som e fala não sincronizados. Rotha (1952, p. 166-168) acredita que essa categoria é responsável pelos "aspectos mais fascinantes e experimentais" da prática sonora. Cabe ressaltar que sua ideia de não sincronia não implica em rompimento entre as pistas de som e imagem; a relação entre elas é da mesma ordem de quando se preza pela sincronia. O que está implicado na ideia de não sincronia é a frustração da coexistência dos objetos visuais vistos na tela e dos sons que deles se originariam mais imediatamente.

Para Rotha, a origem dos sons não importa, e sim como eles são usados. Não importa a circunstância na qual o som é gravado ou fabricado, se isso ocorre em locação ou em estúdio ou se esses sons têm relação direta com os objetos que se vê na tela. Seu especial interesse está na possibilidade de criar[75], editar, mixar e sobrepor os sons e, junto com a imagem, gerar emoções, construir ideias e convencer a audiência segundo o propósito do filme.

[75] Paul Rotha (1952, p. 167) dá alguns exemplos de "criação" de som: "O canto fúnebre de uma draga, por exemplo, pode ser fabricado (1) esfregando um lápis numa lousa, (2) arrastando a ponta de uma pá contra um piso de concreto e (3) empurrando um tanque de ferro vazio num chão cheio de pequenas pedras. Todos os três sons são

Rotha (1952, p. 167-168) também demonstra nessa categoria um fascínio pelas possibilidades dos usos da voz, que até então, segundo ele, tinham sido pouco exploradas:

> Críticas têm sido levantadas contra o emprego da voz desencorpada [*disembodied voice*] – que seria a introdução de conversação ou fala incidental sem a presença visual dos potenciais/imaginários falantes na tela em sincronia. O truque pode, sem dúvida, aparecer de forma sobrecarregada e ser mal utilizado; mas com certas restrições, com gravações no estilo *wildtrack* de frases casuais ou de exclamações, tal recurso pode ter considerável valor atmosférico. A fala poderia assumir várias formas de acordo com o assunto: solilóquio ou monólogo ou conversa teriam um papel; comentários sobre esporte, loteamentos, vida doméstica todos ofereceriam semelhantes possibilidades. [...] Frequentemente a voz desencorpada pode ser usada para fazer referência à ação visual sem mostrar a origem dos comentários. Conversas telefônicas entre gerentes de obras e chefes de lojas podem ser sobrepostas por fotos de homens no trabalho, no caso de esse ser o tópico em discussão. O rádio oferece também possibilidades. O coro pode ser usado para efeito imaginativo; não apenas o coro ortodoxo de vozes, mas o coro de sons usados em repetição. Gritos, ordens, afirmações, exclamações, zumbidos, assobios, cada um pode ser incorporado ao roteiro sonoro [*sound script*], gravado e editado para a mixagem final. Experimentos podem ser estendidos indefinidamente.

A terceira categoria de materiais brutos considerada por Rotha é a da música. Rotha considera que a música possui uma capacidade de intervir nas e provocar emoções humanas cujos outros sons (e falas) não possuem. Fazendo coro àquilo que Walter Leigh (1934) escreve em artigo anteriormente citado, Rotha acredita que a música é uma organização artificial de sons com propósitos emocionais, uma representação pautada em movimentos físicos (em termos de ritmo e propagação sonora).

Não perdendo essa premissa de vista, Rotha (1952, p. 168) considera que, nos anos 1930, vive-se um novo momento da música fílmica (uma espécie de terceira fase), diferente, em termos de relevância narrativa e envolvimento na concepção fílmica, daquele dos acompanhamentos musicais do cinema mudo e do começo da música sincronizada:

> A música que hoje é incorporada à trilha sonora, junto com os sons naturais e fala, é absolutamente diferente da música ortodoxa de concerto, tal como o é do tipo de música que era escrita como acompanhamento para o filme mudo e daquela que, depois, era escrita para partituras sincronizadas. A antiga ideia de que a música deve cumprir uma função subordinada às imagens, reservada o suficiente para não distrair a audiência da tela, [...] é antiquada [...].

---

gravados separadamente e mixados numa única trilha [*track*] numa gravação final. [...] Uma descarga elétrica de alta intensidade [um arco voltaico, como o raio], que gera um som aterrorizante, pode ser facilmente fabricada pela gravação (1) do rasgar de tiras de tecido perto do microfone, (2) do ascender de um fósforo, (3) pelo uso dos pontos de pico da gravação do registro de uma chicoteada e (4) e pela gravação de pequenas pedras caindo em uma placa de metal. Cada um desses sons é gravado isoladamente, as faixas cortadas, algumas são colocadas em sentido inverso e arranjadas em sincronia umas com as outras. Os quatro sons são mixados em uma pista final, à qual são adicionados pequenos trechos de trilha não modulada (muda) para dar os necessários cortes ao som.

Para Rotha, a música do filme sonoro deve ser parte integral do *script* – algo que, como vimos, passa a ocorrer numa terceira fase do período mudo (ver subcapítulos 1.2 e 1.3). Ela deve poder ser, por vezes, a parte dominante do filme ou, por outro lado, a responsável pela criação de uma atmosfera. Rotha – numa linha semelhante à de Walter Leigh e Basil Wright quando falam sobre *sound-score* – pensa a parte sonora do filme como debitária da organização de todos os elementos sonoros em forma de uma unidade ("*intermixed*", em suas palavras).

Cabe dizer também que Rotha, na mesma linha de raciocínio de Cavalcanti, preza pela "economia" do uso da música. Segundo ele, "economia é o fator mais importante. Uma curta frase ou poucos compassos de música podem expressar, ao que parece, aparentemente, o equivalente a um movimento completo de uma sinfonia" (ROTHA, 1952, p. 168).

Rotha, em termos gerais, indica que os materiais brutos sonoros – sejam eles tomados em homogeneidade ou heterogeneidade de circunstância de tomada em relação à imagem, sejam eles posteriormente sincronizados ou não – podem ser coletados de fontes mundanas "naturais" ou "artificiais". Com essa perspectiva, aponta que o grvador/microfone, tal como a câmera, possui imenso poder em angariar fragmentos do mundo, assim como em captar e ajudar a construir "música artificial" e palavras e frases – o que está por trás da ideia de "música artificial" é a premissa de que a música que faz uso do microfone é de uma natureza diferente daquela que é tocada ao vivo. A partir do microfone se pode manipular o volume, timbre e boa parte das características musicais. A partir do microfone, também se pode manipular e criar com as palavras e frases, fazendo surgir uma materialidade vocal não encontrada no mundo histórico. É por essa via que Rotha vai separar a prática do cinema mudo da do cinema sonoro.

Essa é a base que funda a materialidade sonora em seu primeiro estado. Segundo Rotha (1952, p. 169), a parte mais importante é como esse material será usado criativamente, "como ele deixará o *status* de mera descrição para ocupar a função de dar vida à realidade com um propósito especial". No momento em que o capítulo é escrito (meados dos anos 1930), Rotha aponta que há ainda um incalculável potencial e "infinitas possibilidades" de como usar o som no filme documentário em termos de "drama, atmosfera, tensão, temporalidade e referência poética". Para Rotha (1952, p. 169), o som, quando trabalhado em conjunto com a imagem[76], dobra as possibilidades expressivas do filme, aumentando seu poder. O som, por exemplo, é capaz de gerar um contexto de intimidade e familiaridade entre filme e audiência. Ele argumenta que a imagem muda é fruída a partir de uma sensação de ilusão, como se houvesse uma barreira entre os olhos e a tela. O som é capaz de gerar, de certa forma, um contexto de

[76] Rotha considera pobre a ideia de o som ser um acompanhante das imagens, tal como julga haver sido o uso generalizado do som no período mudo.

naturalidade e uma sensação de realidade à fruição. Não raro, aponta Rotha (1952, p. 170), o trabalho cuidadoso com o som fílmico, assim, toma mais tempo que aquele usado para editar as imagens e isso geralmente é um empecilho para que certas práticas criativas ganhem espaço no cinema mais comercial, que, segundo ele, lida (ainda nos anos 1930) muito com a ideia de "encaixar o som na imagem".

Em resumo, o *script* sonoro, o uso simbólico do som, o efeito emocional, o cuidado nos usos sincronizados do som, a criatividade do uso não sincronizado do som, a captação e criação sonora e o propósito narrativo são os principais balizadores a partir dos quais Paul Rotha entende e pensa o som no domínio documentário – algo que se liga diretamente aos desdobramentos do não ficcional vistos anteriormente.

Karel Reisz – que começaria a ganhar reconhecimento como cineasta a partir de sua participação no Free Cinema, com filmes como *Momma don't allow* (1956), em parceria com Tony Richardson, *We are the Lambeth boys* (1959) e *March to Aldermaston* (1959), em parceria com Lindsay Anderson – lançou em 1953 o livro *The technique of film editing*, no qual dedica o capítulo "The documentary and the use of sound" ao tema do som no documentário. A partir dele podemos vislumbrar os escritos supracitados desde uma visão dos anos 1950 com vistas ao passado que lhe foi recente.

O livro foi comissionado pela British Film Academy, sob a liderança de Thorold Dickinson – fundador do departamento de estudos cinematográficos da Slade School of Fine Art da University College London –, e contou com a participação de experientes conselheiros, como Basil Wright, Harry Miller, David Lean, Roy Boulting, Robert Hamer e Ernest Lindgren. A literatura sobre filme então disponível foi examinada para que fossem identificados alguns buracos. A comissão entendeu que ainda não havia uma obra sobre edição[77]. Karel Reisz foi chamado para peneirar as informações e escrever o livro a partir do que o conselho discutia. O livro se tornou uma importante referência do assunto e, até os anos 1960, já havia recebido inúmeras reimpressões e havia sido traduzido, por exemplo, para espanhol, polonês, tcheco e russo (MACAULEY, 1969, p. 50). Em 1968, o livro recebeu uma segunda edição, que contou com uma nova sessão dedicada ao cinema dos anos 1950 e 1960, escrita por Gavin Millar[78].

[77] Eles reconheciam que Eisenstein e Pudovkin haviam produzidos escritos sobre o tema, mas considerevam que a perspectiva deles era muito específica ou limitada a um estilo de cinema.

[78] Cabe mencionar que o segundo livro dessa edição foi lançado em 1957 e se chamava *The technique of film music*, escrito e compilado por Roger Manvell e John Huntley, com supervisão de William Alwyn (*chairman*), Ken Cameron, Muir Mathieson e Basil Wright. Embora todos eles sejam importantes nomes do documentário, o livro pouco fala sobre música no documentário. Existe um breve subcapítulo de duas páginas sobre o tema, mas a abordagem é superficial e pouco rica. Mais adiante é abordado o livro *The technique of documentary film production* (1963) de W. Hugh Baddeley, outro volume da mesma série.

A perspectiva sintetizada por Reisz (1953, p. 135-140) a partir desse contexto é a de que o som a ser editado se divide sob dois prismas: som como comentário (*commentative sound*) e trilha de sons verdadeiros (*track of actual sounds*). Existe uma notória predileção no texto pelo primeiro, o som como comentário. E não é de se estranhar, aquilo que podemos entender como pensamento sonoro documentário britânico, como exposto até aqui, desde o começo dos anos 1930, o privilegiou. Trata-se daquilo que, com suas diferentes nuances, Rotha chamou de som não sincronizado, que Walter Leigh e Basil Wright chamaram de *sound-score*, que Cavalcanti e Cameron se referiam, muitas vezes, como um uso mais dramático ou expressivo do som, que Grierson dizia ser o uso criativo do som. Trata-se da síntese do pensamento de um período que, em termos gerais, não tinha problemas éticos em lidar com o som que cinde ontologicamente no mundo e no filme.

Reisz dá um interessante exemplo de como o *commentative sound* foi empregado em *The plow that broke the plains* (1936), de Pare Lorentz:

> Uma sequência que examina o estado da agricultura nos Estados Unidos durante a primeira guerra mundial [1914-1918] mostra uma série de planos do interior com fazendeiros trabalhando na terra. Atrás disso, nós escutamos uma marcha militar, os passos de soldados marchando, tiros e um comentário falado como se estivessem numa praça de armas. Em parte, claro, isso implica que a estabilidade e a habitual regularidade do ano do fazendeiro continuaram enquanto soldados lutavam no fronte. Mas existe uma implicação adicional no significado: a sequência sugere que a agricultura no período da guerra tinha tomado para si algo da urgência e da disciplina de um exército. Esses sentimentos não estão diretamente expressos no comentário falado: o comentário que surge do contraste do ritmo e do conteúdo dos sons e imagens expressa o efeito desejado.

Reisz (1953, p. 135-136) considera que práticas sonoras desse tipo são, comparativamente, raras nos filmes ficcionais e, de certa forma, o *commentative sound*, como o acima descrito, se tornou uma das características da produção documentária como um todo. Ao falar do documentário britânico, ele reforça que o trabalho sobre a trilha sonora foi levado bastante a sério e que seu minucioso uso tinha papel importante nas aspirações políticas e apelo final do filme. Os motivos dessa predileção pelo *commentative sound* tinha, segundo a síntese de Reisz, ao menos três razões. A primeira é que trabalhar com sons reais tomados em locação (*track of actual sounds*) para o filme era caro, e o orçamento do documentário, em grande parte, não conseguia cobrir os gastos. A segunda é a mesma que Paul Rotha aponta: os equipamentos sonoros eram grandes e por isso atraiam muita atenção e causavam muito distúrbio na circunstância de tomada. A terceira e mais importante razão, segundo Reisz, é referente àquilo que considera como um aspecto da "natureza do documentário": a continuidade visual no documentário é construída, com frequência, por imagens desconectadas entre si, tomadas em

diferentes circunstâncias, que são “editadas dentro de uma sequência contínua”; segundo Reisz, nessas situações, uma *track of actual sounds* apresenta “dificuldades técnicas insuperáveis” e “não serve a nenhum propósito útil”. Como veremos adiante, essa perspectiva a respeito da responsabilidade do som sobre a continuidade fílmica foi central também para Virgil Thomson.

Reisz (1953, p. 136) aponta que a *track of actual sounds* se torna mais útil, com usos sincronizados e não sincronizados, quando as sequências empregam imagens menos fragmentadas. No caso, por exemplo, de cenas pensadas para evocar certo tipo de resposta emotiva da audiência, torna-se interessante construir uma atmosfera sonora com sons reais que implique no efeito desejado. Para Reisz, o diretor do documentário não trabalha geralmente com a dramatização daquilo que aparece na tela no presente da tomada (como fazem os diretores do filme de ficção); a expressão e transmissão de características emocionais pretendidas geralmente ocorre na sala de edição e com o trabalho de pós-produção sonora. Reisz toma como um dos exemplos o filme *Listening to Britain* (1942), de Humphrey Jennings, no qual uma atmosfera do período da segunda guerra em Londres é criada por sons reais, característicos do período, na pós-produção. E no caso, segundo Reisz, ficou, nesse exemplo, demonstrado o poder emocional que *actual sounds*, se bem empregados, podem ter.

Outro aspecto relevante abordado por Reisz (1953, p. 136) se refere à importante função desempenhada pelo som naquilo que concerne ao ritmo e andamento das sequências, especialmente em planos que lidam com objetos inanimados. De forma geral, Reisz aponta – de forma semelhante quando fala que a dramatização dos planos no documentário raramente ocorre na circunstância de tomada propriamente dita, e sim na pós-produção – que, diferente do filme de ficção (que consegue trabalhar, em maior proporção, com o ritmo e andamento na própria tomada), grande parte do ritmo e andamento no documentário só toma forma na sala de edição e pós-produção sonora. Um exemplo em que essa função sonora é claramente empregada, que é citado por Reisz e que também é citado por Cavalcanti, é *Night Mail* (1936), de Basil Wright e Harry Watt.

Essas informações ganham grande valor histórico por se referirem a uma espécie de síntese do pensamento britânico via relevantes realizadores das décadas de 1920, 1930, 1940 e começo de 1950. O livro se insere numa espécie de marco da tradição documentária. Ele é concebido num momento em que os estilos de um documentário clássico estavam bem consolidados e num momento em que o cinema direto e verdade ainda não eram imaginados a tomar as proporções que tomaram. Tanto é que o prognóstico feito por Reisz (1953, p. 140) para o uso do som no documentário caminha quase que num sentido oposto daquilo que vemos emergir como novo nas décadas seguintes (é importante ressaltar, contudo, que as diferentes

práticas sonoras do documentário dito clássico se fazem, até hoje, presentes).

> O cinema documentário está, cada vez mais, tendendo para o cinema de propaganda: os patrocinadores geralmente insistem em uma "mensagem" claramente declarada. Isso, infelizmente, significa que cada vez mais diretores estão contando com o comentário para carregar a substância de seus filmes: as imagens permanecem úteis apenas para ilustrar ou esclarecer certos conceitos que são mais prontamente demonstrados em imagens do que em palavras. O resultado é, na melhor das hipóteses, um panfleto governamental agradavelmente ilustrado ou uma brochura comercial engenhosamente elaborada com fotos. De um ponto de vista estético, no entanto, esses filmes não têm valor – como talvez em alguns casos eles pareçam ter. Isso parece ser um desperdício de boas oportunidades. Os diretores de documentários estão em uma posição exclusivamente favorável para experimentar o uso de suas trilhas sonoras. Eliminar essa chance usando um comentário descritivo contínuo – por escrito – é desperdiçar um dos principais recursos do filme moderno, que ainda foram parcialmente explorados – o som imaginativo.

Contudo, embora o prognóstico não encaixe com o novo que estava por vir, encaixa com aquilo que a produção britânica estaria mais comprometida, como notaremos a seguir através dos escritos de W. Hugh Baddeley e Edgar Anstey.

W. Hugh Baddeley, em seu livro *The technique of documentary film production*, de 1963, dedica dois capítulos à temática do som no documentário. Baddeley foi um profícuo produtor e editor do documentarismo britânico – ganhou destaque no pós-guerra por alguns de seus documentários educativos, como o filme de arquivo *William Booth* (1954), a série documental *Listening to Music* (1956-1963) e o filme de educação sexual *Don't Be Like Brenda* (1973), e por seus escritos sobre aspectos técnicos da produção cinematográfica, como o livro *How to edit amateur films* (1951).

Em *The technique of documentary film production*, Baddeley aborda a realização documentária desde sua idealização até sua distribuição, num sintético passo-a-passo. Ele detalha aspectos da gravação sonora em locação, em estúdio, em sincronia ou não com a câmera; discorre sobre as melhores soluções para problemas comuns de organização e produção do som; pormenoriza aspectos bastante práticos da operação dos equipamentos e dos processos de edição, mixagem, sincronização e finalização; se aprofunda, com bastante propriedade, nas categorias do diálogo, comentário, música original, música de arquivo, efeitos sonoros etc.; Cabe também dizer que, dentro das fontes primárias levantadas por essa pesquisa, a abordagem que ele faz sobre narração é a mais detalhada, configurando o livro como um rico material histórico sobre o tema.

Entretanto, o que salta mais aos olhos no livro como fonte de pesquisa não é a abordagem tecnicamente detalhada sobre o som em si, mas a exemplificação de como os formatos mais portáteis estavam sendo utilizados e quais eram seus limites a partir de um

contexto que não se inseria na perspectiva do documentário moderno (cinema direto e verdade). Embora considere que, de fato, os formatos portáteis magnéticos tenham trazido grandes vantagens às produções como um todo, sua exaltação passa longe de ser a respeito da possibilidade de filmar/gravar a vida em seu acontecer, nos imprevistos do desenrolar mundano, seguindo seus fluxos.

Para Baddeley (1963, p. 135-156; 190-227), gravar som em locação continuava sendo difícil. A qualidade da gravação em estúdio era superior. O controle do ambiente sonoro continuava, da mesma forma, sendo um desafio para uma gravação de qualidade. A portabilidade lhe era importante porque ficava mais fácil de transportar e segurar o equipamento, não porque a portabilidade fosse importante para que os realizadores pudessem se imiscuir com mais facilidade ao mundo do filmado, como no cinema direto/verdade. Dentre as vantagens trazidas ao longo da década anterior relatadas por Baddeley está a maior qualidade do processo de mixagem das trilhas. Ele relata que o formato magnético permitia o manejo de uma maior quantidade de trilhas com pouca degradação, numa alta relação *signal-to-noise*. Outra vantagem a que Baddeley se refere diz respeito à economia de tempo e dinheiro. Segundo ele, nos últimos anos, com a gravação magnética, o realizador podia escutar o que havia sido gravado logo após a tomada. Se o resultado estivesse insatisfatório, repetia-se a gravação, usando o mesmo material, sem perda notável de qualidade, aproveitando toda situação armada, os equipamentos e recursos humanos já presentes. Embora tais vantagens fossem úteis a um cinema direto/verdade, elas não estavam no epicentro das novidades que viabilizaram a efetivação da guinada epistemológica na tradição documentária da década de 1960 – de certa forma, a combinação do desapego com a qualidade sonora e o apego pela indicialidade sonora ocuparam um espaço mais determinante.

Três anos depois (1966), Edgar Anstey – figura central da EMB Film Unit, GPO Film Unit, Shell Film Unit e British Transport Films – escreve, a pedido da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (Unesco), para o congresso "The sound-track in the cinema and television", o artigo "Some origins of Cinéma vérité and The sound-track in British documentary". Nele, Anstey aborda aspectos centrais da tradição documentária entre os anos 1920 e 1960, colocando em questão diferentes construções de trilha sonora frente a noções éticas, utilitárias e artísticas do documentário.

A chegada do cinema direto é o tema balizador de seu texto. De forma geral, Anstey entende que essa nova guinada rompe com um aspecto central daquilo que acredita ser inerente à definição de documentário: a interpretação criativa da realidade. A ambiguidade mundana e a liberdade interpretativa lançadas ao espectador pelas metodologias do direto é vista sob um

aspecto negativo. Para Anstey, o cinema direto sacrifica a estética e ética do documentário em troca de uma verdade esvaziada de intenção educativa e social, marcada pela busca e apego a uma suposta autenticidade da trilha sonora em relação à imagem-mundo.

Anstey divide o texto em duas partes. A primeira, curiosamente, coloca um conjunto de filmes realizados por ele e/ou Arthur Elton como uma espécie de precursor do cinema direto, apesar das críticas que direciona a tal gama documentária. Anstey (1966, p. 3) declara que Elton e ele abriram mão da intervenção e interpretação e sacrificaram o cuidado estético e dramático para que o filme pudesse ser, em parte, uma "criação daqueles que aparecessem nele". Filmes como *Workers and Jobs* (Arthur Elton, 1935), *Housing problems* (Edgar Anstey e Arthur Elton, 1935) e *Enough to eat?* (Edgar Anstey, 1936) teriam sido realizados nesse tipo de perspectiva. Essa perspectiva consistia, na prática fílmica, em gravar as pessoas (diretamente ligadas ao assunto central do filme) com som direto sincronizado com a imagem em locação.

Essa atitude fílmica de Elton e Anstey tiveram como origem preocupações com os problemas de desemprego, crescimento de favelas (*slums*) e má nutrição que assolaram a Grã-Bretanha no pós-1929. Segundo Anstey (1966, p. 3), tais problemas

> eram reportados na imprensa e pautaram os temas de milhares de discursos públicos. Ocasionalmente, fotografias aproximavam o público do fato. No entanto, muitas pessoas influentes e formadoras de opinião não tinham real noção do que de fato estava envolvido em viver longos períodos de desemprego, em habitar uma favela cheia de insetos ou de passar anos em condição de subnutrição.

Assim, levar a câmera junto com o microfone para locação e deixar que as pessoas que sofriam diretamente com esses problemas falassem surgiu como uma ideia para dar contornos mais vivos e reais a respeito da crise e fazer com que a população adquirisse verdadeiramente uma consciência da existência e condição dessas pessoas.

De certa forma, as noções observativa e interativa (entrevista), que seriam elementos vitais do cinema direto (e verdade), encontram uma pequena fresta de luz para desabrochar no contexto do documentarismo clássico, que foi bastante pautado no "falar do outro". Embora as devidas proporções devam ser levadas em conta quando se tem em vista o cinema direto, existiu no horizonte epistemológico do período clássico uma efetiva, embora modesta, preocupação em observar e dar voz ao filmado – como também se pode inferir dos já citados artigos de Grierson (1934a) e Holmes (1937). O que não pode ser perdido de vista é que para esses realizadores britânicos a tomada sincrônica num estilo direto era uma ferramenta a ser usada com cautela, em situações específicas. Condição bastante distinta daquela que se efetiva nos anos 1960, na qual a tomada direta passa ser o centro da metodologia fílmica. O posicionamento

de Anstey é de que são poucas as situações que se explicam por si só, por seu acontecer. Nessa linha de raciocínio, Anstey (1966, p. 6) vê "o cinema direto como uma fonte de matéria prima, mas não como um produto final".

Enough to eat? demonstra de forma clara como a metodologia aplicada em *Housing problems* foi aperfeiçoada, segundo as crenças de Anstey. O filme conta com uma montagem incisiva, com contornos dramáticos e com entrevistas com cientistas especializados (e não apenas com membros das famílias em condição de subnutrição). Esses elementos resgatam para o filme a ideia de interpretação criativa da realidade. Assim, os trechos desses filmes que despontariam como um dos precursores do cinema direto (tal como defendido no texto), funcionam como um recurso a mais dentro de uma metodologia educativa/propagandística, cercados da voz *over*, da montagem não cronológica, do ambiente controlado, da encenação – ou seja, numa certa contramão daquilo que emergia com o estilo do cinema direto. De qualquer forma, é importante ressaltar que já se enxergava nos anos 1930 as potencialidades do direto sincronizado em locação, de se gravar (e levar em conta) o posicionamento das pessoas tematizadas. Mesmo que de forma modesta, a ideia de que apenas o "eu" pode falar com propriedade sobre esse "eu" vagou nos meandros da produção documentária britânica.

Na segunda parte do texto, Anstey, mantendo a crítica ao cinema direto, aborda as transformações e os aspectos sonoros do documentário britânico que julga serem os mais relevantes.

O que pode se inferir do escrito de Anstey sobre o som no documentário britânico dos anos 1930 é que existia uma perspectiva que se traduzia numa bifurcação guiada pelo medo e pela excitação do inexplorado. O medo se relacionava ao uso da voz, na forma que se observava nos primeiros anos do cinema sonoro. A forma convencional de se usar diálogo e comentário era vista pelos britânicos como não fílmica, podendo o filme ficcional e não ficcional caminhar para um "beco sem saída", já que, pelo uso convencional do diálogo, o cinema tendia a ser uma mídia da peça teatral ou, pelo uso convencional do comentário, uma "palestra ilustrada" – expressão que Robert Drew (figura central do cinema direto norte-americano) usou incisivamente ao criticar o documentarismo dos anos 1930 como um todo. O interesse pelo inexplorado era tanto fruto da influência dos experimentos da B.B.C em radiodocumentário quanto de Alberto Cavalcanti. Ambas influências tendiam a afastá-los, nos anos 1930, do uso sincronizado convencional da voz e imagem e a levá-los a trabalhar em favor de um "uso imaginativo da trilha sonora", no qual o som deveria ser "livre e flexível como as imagens". Deveria haver espaço para estilizações sonoras similares àquelas que governavam a escolha do posicionamento apropriado da câmera para fins expressivos ou evocativos, assim como a

escolha apropriada do ângulo e do movimento da câmera. Os sons fílmicos deveriam também ser compostos na tradição da montagem visual (ANSTEY, 1966, p. 7). Como discutido anteriormente, essa perspectiva esteve, de forma muito semelhante, presente no pensamento *vertoviano*, tanto na questão do "medo" como na "excitação do inexplorado", assim como no pensar do som dentro da ideia de montagem sonora e no colocar do som e da imagem em pé de igualdade. *Weather forecast* (1934), de Evelyn Spice, *Song of Ceylon* (1934), *Coal face* (1935) e *Night mail* (1936) foram, segundo Anstey, importantes exemplos dos avanços sonoros feitos no campo do documentário.

Em relação aos anos da segunda guerra até princípios da década de 1950, Anstey (1966, p. 9-10) afirma, assim como Ken Cameron (como discutido anteriormente), que havia dois tipos de documentários, que se definiam basicamente pela maneira de se usar a trilha sonora. O primeiro usava diálogos e sofisticadas trilhas musicais. Fala, música e ruídos eram orquestrados e balanceados com um cuidado raramente visto. O outro tipo fazia uso de comentários que eram suplementados por ruídos e música. Desse período, Anstey destaca o trabalho de Paul Rotha em *World of Plenty* (1943), e o trabalho de Humphrey Jennings, com filmes como *Fires were started*, *A Diary for Timothy* e *Family Portrait* (1951).

World of Plenty – filme guiado pelas múltiplas vozes do comentário (*multi-voice commentary*)[79], mas que faz uso de voz de arquivo, entrevista, som direto em locação, ruídos, música original – seria um exemplo, segundo Anstey, de um filme de complexa estrutura no que se refere à relação entre imagem e trilha sonora, no qual Rotha usa todos recursos a mão, imprimindo traços estilísticos sem perder autenticidade. Importante mérito do filme (e de sua espécie de sequência, com *Land of promise* [1946] e *The world is rich* [1947]), é que, também segundo Anstey (1966, p. 9), Rotha imprimiu um tom pessoal, ele "veio para o plano principal; ele anunciou implicitamente sua própria posição e intenção e expressou com os filmes uma considerável e madura visão sobre alimentos, moradia, agricultura e desenvolvimento civil", através "da trilha sonora e, particularmente, das ligações feitas pelo comentário, que amarrou com sucesso sequências de diferentes estilos".

A respeito de Jennings, Anstey ressalta como o realizador conseguiu, em filmes como *A Diary for Timothy* e *Family Portrait*, explorando as possibilidades artísticas e poéticas do documentário, trazer à tona o envolvimento humano em eventos científicos e tecnológicos históricos ao mesmo tempo que construía uma atmosfera emocional na qual tais eventos teriam

[79] Paul Rotha aplicou anteriormente essa técnica de usar mais de uma voz como comentário em seu filme *New Worlds for Old* (1937). Como será discutido no próximo subcapítulo, essa técnica encontrou significante vazão no documentário dos anos 1940, especialmente no norte-americano.

ocorrido. O segredo de Jennings, segundo Anstey (1966, p. 10),

> não está apenas na combinação de palavras, imagens, músicas e sons naturais, mas além disso, no planejamento preciso de posição e movimento da câmera, do ritmo do som e da imagem, corte e andamento e estilo das palavras e música. Jennings procurava, para isso, a ajuda de escritores eminentes (E.M. Forster escreveu o comentário de *Diary for Timothy*), e muitos dos principais atores (como leitores de comentários) e compositores da época deram sua contribuição ao seu trabalho.

Para Anstey, o documentário cinematográfico e televisivo britânico do final dos anos 1950 e dos anos 1960 pouco trouxeram de novidade em relação a novas técnicas narrativas, já desenvolvidas no pós-guerra. A respeito do Free Cinema, Anstey tampouco se entusiasma, dizendo que ele apenas trouxe novos temas e novas opiniões sociais, mas nada em relação a novas técnicas. Anstey apenas abre parênteses para dizer que talvez a única contribuição técnica do Free Cinema foi aquela referente ao desenvolvimento do uso da câmera portátil. Ele afirma que o cinema direto, que era, de certa forma, a novidade documentária do momento, não foi um evento significante na Grã-Bretanha. De certa forma, Anstey constrói todos seus elogios ao documentário britânico tendo em vista sua crítica ao cinema direto. Por exemplo:

> A noção de que um documentário atinge automaticamente um plano estético mais elevado apenas por não conter comentários é amplamente aceita e continua viva. Ela ignora completamente o fato de que para certos propósitos de comunicação, uma frase verbalizada pode transmitir um pensamento ou efetivar uma transição temática com uma economia e um poder dramático que é completamente impossível ao filme deliberadamente restrito aos meios visuais [sem uso de comentário]. Parece-me uma troca pobre evitar palavras e ganhar em troca apenas confusão; mas talvez vivamos em tempos excessivamente preocupados com as ricas recompensas da ambiguidade! (ANSTEY, 1966, p. 10);

> Os documentaristas britânicos, mesmo quando o propósito didático traz consigo uma verbalização que eles reconhecem como excessiva, não sentem que o filme deixa de ser um documentário. Há encorajamento para essa visão na definição original de Grierson. 'A interpretação criativa da realidade', de modo algum, exclui a possibilidade do comentário didático; uma melhor definição de documentário teria que ser sugerida. Palavras são intérpretes poderosos e a alegação de que elas não possam ser usadas criativamente não é passível de contestação. [...] É evidente que o documentarista deve aceitar os comentários como não sendo uma desqualificação de seu trabalho, embora o comentário em si não seja uma benção, quando não bem trabalhado. (ANSTEY, 1966, p. 11);

> [...] a televisão parece exigir uma declaração pessoal direta dirigida ao público, de um orador na tela. Isso é algo que teria parecido desajeitado e estranho no cinema (mas talvez um pouco menos hoje em dia). [...] Na televisão (em grande parte por razões físicas de espaço e distância), uma participação muito mais direta por parte do público parece mais possível, mais confortável e, na verdade, muitas vezes considerada essencial. Só o tempo dirá se a abordagem cinematográfica mais tradicional de artistas como [Denis]

> Mitchell, [Ken] Russell e [Jack] Howells prevalecerá sobre o vício da televisão ao ‘talking face’. Um fenômeno que mostra sinais de se espalhar também pelo filme didático que não é para a televisão. (ANSTEY, 1966, p. 15);

Cabe dizer que Denis Mitchell, Ken Russell e Jack Howells foram realizadores de documentários televisivos de grande repercussão no final dos anos 1950 e anos 1960 que dedicaram grande esforço ao trabalho com a trilha sonora. O trabalho deles estava bastante pautado no lirismo e no “uso imaginativo da trilha sonora” da tradição documentária britânica, numa certa contramão daquilo que se via, por exemplo, na televisão estadunidense no período. Além desses realizadores, Anstey aponta também para os trabalhos realizados pela Shell Film Unit – que através de um estilo literário, conseguia produzir documentários que eram, ao mesmo tempo, dramáticos e científicos – e pela British Transport Film – que empregavam comentários líricos e *light verse*.

Anstey demonstra em seu escrito como a tradição sonora do documentário britânico os afastava ética e estilisticamente das preocupações do cinema direto. Em sua visão, o documentário britânico nos anos 1960, mesmo com as novas tecnologias e com o fervor do cinema direto, continuava a pautar uma outra agenda social e política, calcada numa estética que era transformação e não ruptura; na qual o som sincrônico e portátil no estilo direto era ferramenta e não método fílmico. O apego à cronologia e à ontologia sonoro-visual em relação ao mundo histórico não vingaram como metodologia na prática fílmica britânica como na França, nos Estados Unidos e no Canadá.

Pode-se notar que a música e os ruídos, assim com a voz, foram usados no documentário britânico de formas convencionais, ligadas ao cinema mudo e aos primeiros anos do cinema sonoro não ficcionais; assim como de formas moldadas para uma narrativa do real com intenções objetivas que clamava, ao mesmo tempo, por uma concepção artística de documentário – nem tão indicial, como a dos cinejornais, nem tão aberta, como a das sinfonias metropolitanas. Por um lado, a ideia de “transparência” em relação à representação fílmica se mantinha em grande parte dos filmes do período, como as nuances entre a crítica e defesa de uma realidade reveladora e dramatizada deixam transparecer. O “paradigma do real” dos acompanhamentos do período mudo é mantido (embora também transformado) em grande proporção, como se pode notar de maneira mais direta pelos escritos de Cameron, quando aponta que a música ainda era usada comumente como no cinema mudo. Por outro lado, nota-se a influência das vanguardas modernas na imbricação das noções de música e ruído, na musicalização dos ruídos e na música usada como ruído, assim como nas novas maneiras de se articular a voz.

Tendo no horizonte essa perspectiva, alguns exemplos representativos desse período do documentário britânico ajudam a elucidar os meandros desse amálgama. Há que se frisar que, embora tenha havido casos em que som e imagem foram captados em locação de forma sincrônica, a heterogeneidade de circunstância de tomada entre som e imagem foi a mais característica – contudo, como visto, a tomada sonoro-visual sincrônica e o som direto (não sincrônico) não estavam fora de questão.

Em relação ao uso mais convencional da música, pode-se dizer que houve três maneiras principais de a música se fazer presente: música compilada; música produzida e gravada para o filme, mas não composta originalmente para ele; música original (todas elas usadas tanto como música diegética como não diegética). O primeiro caso (música compilada) ocorreu desde os primeiros documentários sonoros. Um exemplo representativo é *Industrial Britain*, que, conforme práticas do cinema mudo, incorporou, de forma extensiva, música do período romântico, como *Coriolan Overture*, de Beethoven. As músicas compiladas mudam conforme os trechos dos filmes, acompanhando ritmos e tensões apresentadas momentaneamente nas imagens, sem construir um arco dramático, ou uma noção mais macroestrutural, propiciando um clima para a fruição das imagens – acompanhadas de narração produzida e escrita por John Grierson e Robert Flaherty. O segundo caso (música produzida e gravada para o filme) pode ser pensado a partir de dois exemplos bastante emblemáticos: *Song of Ceylon*, no qual os personagens Ukkuwa e Suramba foram levados aos estúdios britânicos para gravar voz, canto e percussão, com a intenção de se incorporar no filme elementos sonoros e musicais "autênticos" do lugar filmado; e *Target for tonight*, filme que tematiza uma missão britânica, encabeçada pela Royal Air Force, contra a Alemanha durante a Segunda Guerra, que teve a música gravada pela banda da Royal Air Force (Central Band), que insere na narrativa uma materialidade musical (orquestração de banda marcial e seus temas) que permeia o contexto daqueles que são representados nas imagens. O terceiro caso (música original) foi o mais comum e o que incorporou com mais afinco as diretrizes apontadas nos textos anteriormente citados – e vai aparecer tanto de maneiras convencionais (com noções presentes nos cinejornais, prezando o não "distúrbio" do conteúdo visual, e de estruturas narrativas que lançavam mão de *leitmotiv*, silêncio e arcos dramáticos) como não convencionais (derivados mais diretamente das vanguardas modernas). Alguns dos principais compositores são: Dennis Blood, Temple Abady, William Alwyn e, de especial destaque, Benjamin Britten e Walter Leigh.

Os ruídos mais convencionais se balizaram em torno daquilo que Cameron apontava: "o realizador do documentário usa o som genuíno se ele é humanamente possível de ser captado. Ele o usará preferencialmente em detrimento de um som falsificado, mesmo se esse último for

um pouco mais admirável", contudo, a "reconstrução artificial [...], na prática, tem quer ser frequentemente feita" (CAMERON, 1947, p. 36). Rotha aponta em direção semelhante quando afirma que certos sons, mais complexos, só são possíveis de serem captados em locação, com a presença do caminhão de som, como "as manobras de um trem à distância, a conversação e o ruído de um escritório postal de triagem ou os sons característicos de uma estação ferroviária" (ROTHA, 1952, p. 210), contudo, também indica que certos sons apresentam melhor qualidade se produzidos em estúdio, "especialmente sons que, por motivos dramáticos, requerem ser isolados de seu ambiente" (ROTHA, 1952, p. 211)[80].

Um exemplo interessante é o do filme *Close Quarters* (1943), de Jack Lee. Nele, como aponta Cameron (1947, p. 38), os sons foram todos captados em locação: um "gravador portátil foi levado a um submarino e gravações de todos os sons peculiares a ele foram feitas". Curioso notar nesse filme que os sons, apesar de terem sido tomados em locação, em um submarino de verdade, contou, para a tomada das imagens, com a construção de um imenso interior de submarino nos estúdios Pinewood. Outro relevante exemplo é o do filme *V. 1* (1944), de Humphrey Jennings. Necessitava-se para o filme, um som que simulasse uma bomba em movimento, se aproximando, "passando por cima" e explodindo. O som seria modelado em estúdio, contudo, antes do final das gravações, um caminhão de som captou uma bomba caindo, com as características sonoras necessárias (CAMERON, 1947, p. 38). Em *A Diary for Timothy*, aconteceu o oposto. Tinha-se a intenção de gravar o som da explosão de um míssil em locação, contudo, as tomadas sonoras não foram bem sucedidas e o som foi construído em estúdio. A elaboração contou com a combinação de tiro de revólver, explosão de um tanque e de um rojão e com o ressoar de diversos trovões misturados (CAMERON, 1947, p. 38); ao passo que os demais sons foram tomados em locação, por duas unidades sonoras instaladas em caminhões (BADDELEY, 1963, p. 136-137). Existiram ainda outras situações relevantes, como a do caso dos filmes *True glory* (1945), de Garson Kanin e Carol Reed, e *Theirs is the Glory* (1946), de Brian Desmond Hurst e Terence Young. Cameron (1947, p. 38-39) relata que a equipe de som da Army Film havia se juntado a um grupo militar durante a Segunda Guerra, na ocasião da invasão de Arnhem. Nesse contexto foram gravados diversos sons presentes em uma batalha real. Contudo, as gravações não tinham em vista nenhum filme específico, os ruídos iriam compor uma biblioteca de sons. Mais tarde, os sons aí coletados foram usados nos filmes supracitados. A prática de recorrer aos arquivos sonoros, as chamadas *wildtracks*, foi comum no documentarismo britânico. Cabe também mencionar o caso de *North Sea*. Segundo

[80] Checar nota de rodapé 74.

Cavalcanti (1957, p. 153), eles necessitavam para o filme de um "barulho de uma vaga [onda] quebrando no convés do navio". Eles falharam por longo tempo em conseguir o som, mesmo buscando no vasto acervo de efeitos sonoros da B.B.C. Contudo, ao final, encontraram um som que poderia ser usado, embora ele não tivesse a ver com o que buscavam e que tampouco era um som pelo qual pudesse identificar a fonte sonora, tratava-se de "uma espécie de rangido metálico". O som, segundo Cavalcanti, deu a impressão de o navio estar sendo "espremido diagonalmente e todas as suas juntas arrebentadas". Cavalcanti comenta que o fato de o som não ser reconhecível em certas situações – e por a imagem poder transformar a percepção da materialidade sonora –, lhe dá um extremo potencial dramático[81].

Cabe mencionar que, num espectro geral, os ruídos eram, sobretudo, de locais amplos ou objetos inanimados. Os ruídos que transparecem uma relação de proximidade, tomados em ambientes delimitados, como casas e bares, ou advindos de corpos humanos foram raros. Como apontou Rotha (1939, 208), esses sons mais íntimos eram difíceis de serem captados em locação devido ao distúrbio que o equipamento sonoro causava na circunstância de mundo. Contudo, pode-se dizer que os sons "íntimos" não eram preocupação central do documentarismo britânico. Sua preocupação era a do corpo social, do cidadão, não do indivíduo. E os sons acompanhavam essa perspectiva. Eles estavam preocupados com a batida do martelo feita pelo trabalhador, com o som da fundição dos metais operada por ele, com as ferramentas de trabalho em seu escritório; não com os sons de seu pestanejar, seus suspiros e respiros. Os ruídos cumpriam funções "realísticas" bastante específicas, relacionadas à função social dos personagens da narrativa. A noção de imprevisibilidade (ou de respeito à circunstância de mundo quando conformada para a tomada) – que, como veremos, irá para o centro epistemológico da prática do documentário direto –, e tampouco de "vida de improviso", de

[81] Sobre a transformação da materialidade sonora pela imagem e sobre o som como ferramenta dramática, Cavalcanti (1957, p. 155) comenta: "Um avião voava em direção da câmera. O diretor musical interrompia a orquestra e um estranho som avolumava-se. Nada tinha que ver com o som de um motor, embora o efeito fosse excelente. Curioso, precisei esperar a sessão seguinte, para compreender como tinha este sido obtido. Prevenido, ao escutá-lo pela segunda vez, reconheci um som muito comum, ouvido já milhares de vezes: o de um dos pratos tocados por duas baquetas estofadas. Um som muito familiar que, mesmo retendo sua qualidade dramática, tinha perdido, no entanto, a sua identidade quando combinado com a imagem. A imagem transforma as notas do prato no ronco do avião. Eis porque os ruídos são tão úteis na banda sonora. Eles falam diretamente à emoção. Uma criancinha se assusta com um barulho repentino, muito antes de saber se há alguma relação entre barulho e perigo, antes mesmo de saber o que é o perigo. Os cães fogem quando se bate num gongo ou numa bandeja de metal. As imagens falam à inteligência e o ruído, contornando a inteligência, fala a alguma coisa de mais profundo e instintivo, como provam a reação da criança e a do cão. E isto nos leva a concluir que a mais importante característica da imagem na tela é a sua qualidade objetiva". Essa perspectiva encontrava similaridade com a perspectiva de Cameron (1947, p. 8), que afirmava que o efeito do som (e do silêncio) sobre as emoções e a dramaticidade dependia mais da associação de ideias do que da realidade do som (e do silêncio) propriamente dita. Karel Reisz (1953, p. 165-166), em sua discussão sobre som no documentário clássico, pensa de forma semelhante, afirmando que "o efeito emocional dos sons no espectador é menos direto que o das imagens e é, portanto, menos prontamente descritível", aferindo a objetividade da imagem e o emotivo do som.

Vertov, por razões semelhantes, não estava no centro da preocupação sonora quando o assunto foi esse uso mais convencional dos ruídos. As demandas políticas das obras (junto, há que se dizer, com limites técnicos) impeliam a realização ao controle, manipulação e seleção mais precisa dos ruídos que se fariam presentes. Isso não quer dizer que a noção de "transparência", presente desde os acompanhamentos sonoros do cinema mudo, foi abolida, mas, sim, afunilada por motivos de retórica e persuasão.

Por um espectro diferente, contudo, pode-se dizer que, por motivos semelhantes, o documentarismo britânico abriu valioso espaço para usos mais inventivos do som – fosse por limites técnicos (mobilidade dos equipamentos, por exemplo) ou por uma ética documentária que não tinha problemas com a construção sonora em estúdio (que, embora carregasse a noção de verossimilhança, não tinha em sua premissa um compromisso ético com uma representação que fosse o mais "transparente" quanto possível).

Casos emblemáticos de uso inventivo começam antes da metade da década de 1930. *6.30 Collection* (1934) é um exemplo. Esse relato altamente sinfônico dos serviços postais, como aponta Grierson (1934a, p. 217), contou, em sua abertura, com uma composição sonora/musical de Walter Leigh que incluía rebobinador de filme, trompete, máquina de escrever, garrafa, conversas, lixa, sino, percussão. *Shipyard* (1935), de Paul Rotha, apresenta uma construção sonora (incluindo vozes e outros ruídos, e, também, latidos de cachorro) ritmicamente orquestrada (ao longo do filme, é possível notar padrões rítmicos musicais, assim como estruturas de compasso). Segundo Grierson (1935, p. 195), Rotha, "melhor que qualquer um antes dele, soube como usar o som para intensificar suas impressões". Caso semelhante se nota em *Face of Britain*, lançado no mesmo ano. Embora o filme esteja repleto de um uso musical dos ruídos, ganha destaque a parte "The smoke age", na qual os ruídos são tratados melodicamente e com estruturas rítmicas bastante claras (notam-se, por exemplo, estruturas quaternárias e, inclusive, a sobreposição de ritmos ternários com binários).

Song of Ceylon é também um exemplo notório. O compositor Walter Leigh, que nesse filme foi também diretor, pensou na totalidade dos sons da trilha sonora, concebendo uma composição de vozes, ruídos e músicas bastante sofisticada. Ele – sem, em grande parte do filme, hierarquizar e separar claramente os elementos da trilha sonora (diálogo, música, ruídos) – fez uso, por exemplo, da sonoridade da prosódia da língua cingalesa; trabalhou musicalmente com ruídos, construindo padrões rítmicos que, junto a canções locais, emolduraram uma ambientação sonora, ao passo que imprimia uma noção de índice cultural; usou simbolicamente estilos de orquestração musical (uma associada à cultura europeia e outra a cultura cingalesa); construiu sons em estúdio (como a captação do som de gongo usando o microfone em

movimento, como relata Leigh [1935, p. 74]); além, de como anteriormente mencionado, usar como narração os escritos de um texto do século XVII, recitado em tom arcaico.

De importante menção é também a parceria de Benjamin Britten e W.H Auden. O trabalho deles, em conjunto com outros membros da GPO – como Alberto Cavalcanti, Stuart Legg, Humphrey Jennings, Harry Watt, Basil Wright e William Coldstream –, daria fruto a alguns dos filmes de maior repercussão do documentarismo britânico, como *Coal Face* e *Night Mail*. Como aponta Philip Reed (1987, p. 70-101) no caso de *Coal Face*, os membros da equipe trabalharam em real proximidade, num processo em que a decupagem, roteiro e trilha sonora emergiam concomitantemente.

Três aspectos centrais em *Coal Face* chamam atenção. Um deles diz respeito ao uso e tratamento sonoro do comentário, que foi incorporado na partitura. Tomando como base a extensiva análise de Philip Reed (1987), a voz pode ser dividida em três categorias. A primeira delas corresponde mais diretamente ao que seria um comentário, que se apresenta na narrativa de duas diferentes formas: texto falado não metrificado e texto falado metrificado. O primeiro deles se aproxima mais de um padrão de voz *over* que se podia notar em outros filmes da época. Contudo, ele é articulado de forma musical. Seu início e fim são pensados em fórmula de compasso, acompanhado dos demais elementos sonoros, numa espécie de orquestração da narração. Na figura 68, nota-se o comentário ("commentator") na linha superior, indicado para execução em *ad libitum* (liberdade recitativa). O texto falado metrificado é semelhante ao não metrificado, a diferença é que ele está embrenhando de forma mais profunda na concepção sonoro-musical. Na figura 69, nota-se na primeira linha os parâmetros rítmicos a serem empreendidos pelo comentarista, acima das palavras a serem ditas. A segunda categoria se refere ao coro (dos trabalhadores) metrificado. O texto é articulado ritmicamente e em diferentes alturas, sendo distribuído em diferentes vozes (tenor 1 e 2 e baixo 1 e 2), estando completamente inserido na concepção musical (figura 70). A terceira categoria é a do texto cantado. Trata-se de um comentário organizado como uma melodia musical. Na figura 71, vê-se o texto cantado divido em soprano, alto, tenor e baixo, acompanhados de percussão e piano.

Nota-se em *Coal face* a diluição de uma divisão clássica clara entre as pistas de voz e música. E ela ocorre tanto pela forma de produção – não houve divisão, com departamentos separados para a produção de cada um dos aspectos sonoros da trilha sonora – como pelo ponto de vista espectatorial – a voz transita entre funções semântica e fática e funções da música fílmica clássica, lidando com arcos dramáticos, conduzindo variações de dinâmica, clímax e

relaxamento narrativo[82]. Há que se notar ainda que todos os ruídos presentes no filme foram também incorporados à partitura musical. Foram usados vinte e dois instrumentos tipicamente não musicais, como marreta de madeira, copo em balde d'água, chapa de metal d'água (REED, 1987, p. 440).

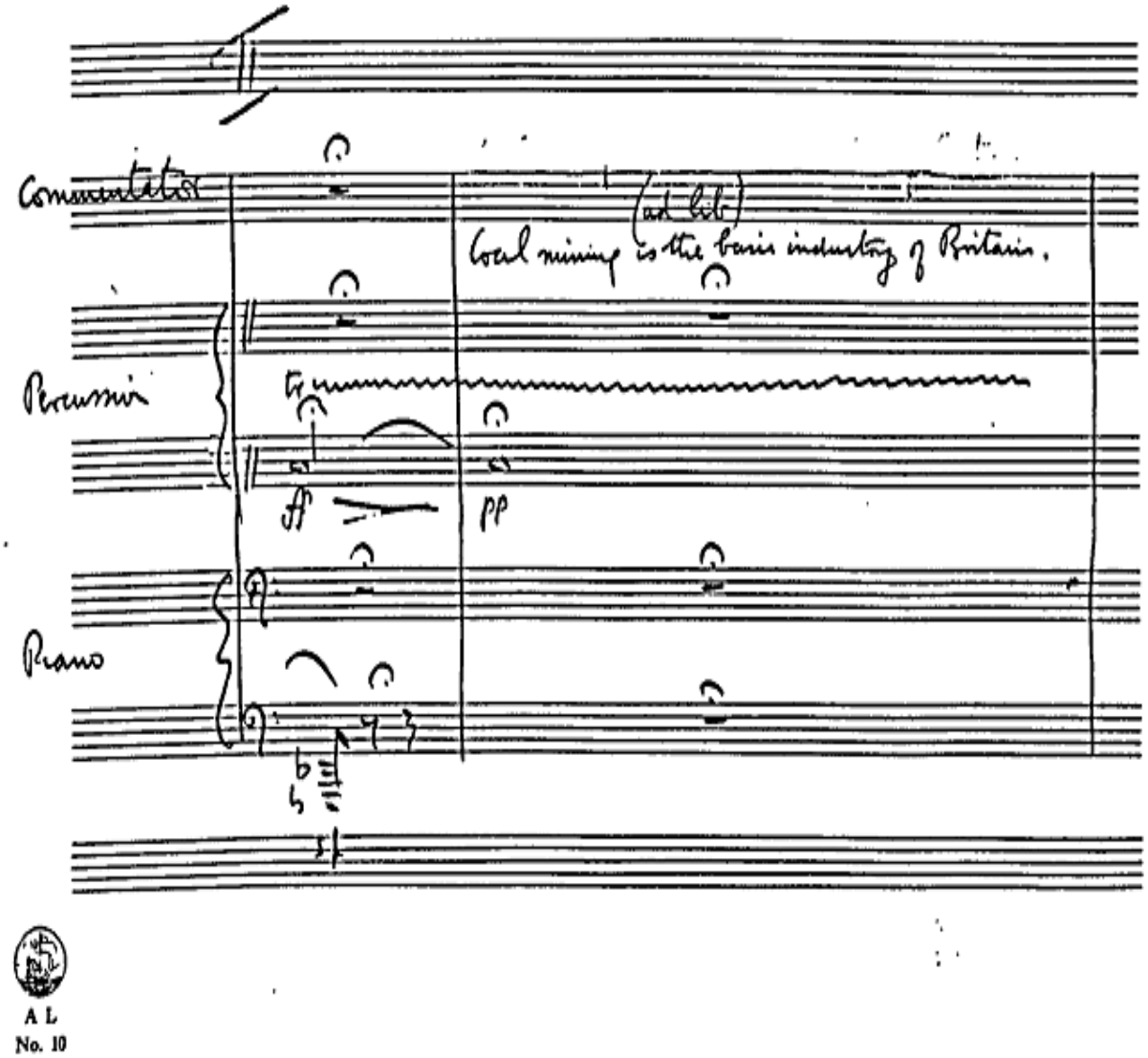


Figura 68 – Partitura de Coal Face

[82] Na Figura 70, também se nota a atenção dada à dinâmica das vozes: no rodapé da imagem, encontram-se siglas referentes às distâncias da voz em relação ao microfone, utilizadas para dar assinalar diferentes intensidades e espacializações às linhas das vozes: "Footnote to each chorus part: C = close to microfone; M = middle-distance; D = far-distance; l = left; r = Right". Interessante também, de um ponto de vista estrutural, notar como as vozes cumpriram funções narrativas simbólicas. O comentário não metrificado se associa ao trabalhador "como máquina" e o texto cantado ao trabalhador "como ser humano" (essa dualidade é central no filme). "Esse tipo de associação é costumeiramente feito no cinema pela música, quando, por exemplo, existe a demarcação de dois grupos e a cada um deles se associa uma música diferente – uma música com textura densa e grave para um e uma música com poucas vozes e aguda para o outro, por exemplo. Em Coal face essa função é delegada à voz, mas uma voz que já não se define unicamente pelas típicas funções da pista de voz e sim uma voz imiscuída em elementos musicais" (CHAVES, 2016, p. 19).
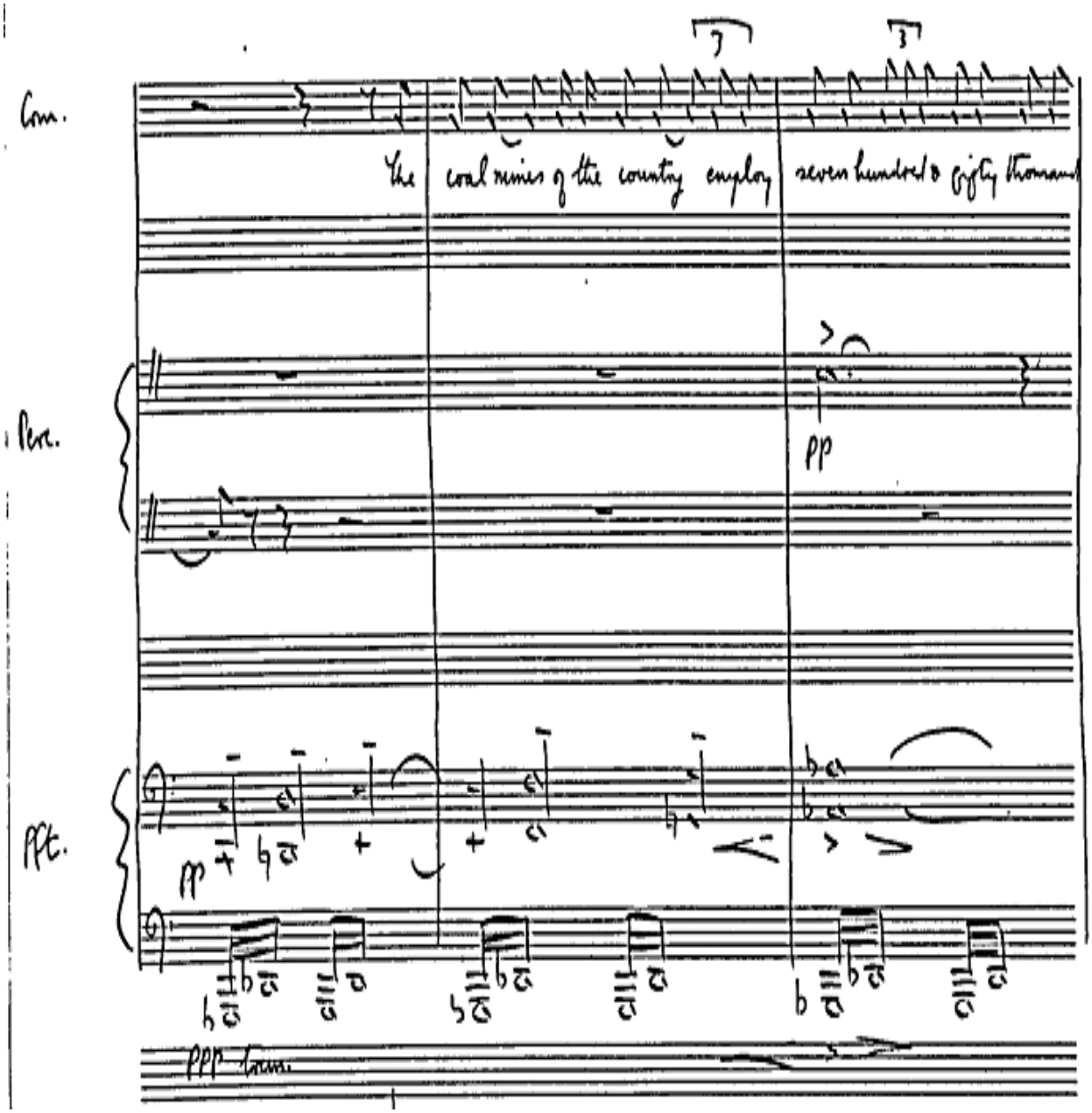


Figura 69 - Partitura de Coal Face
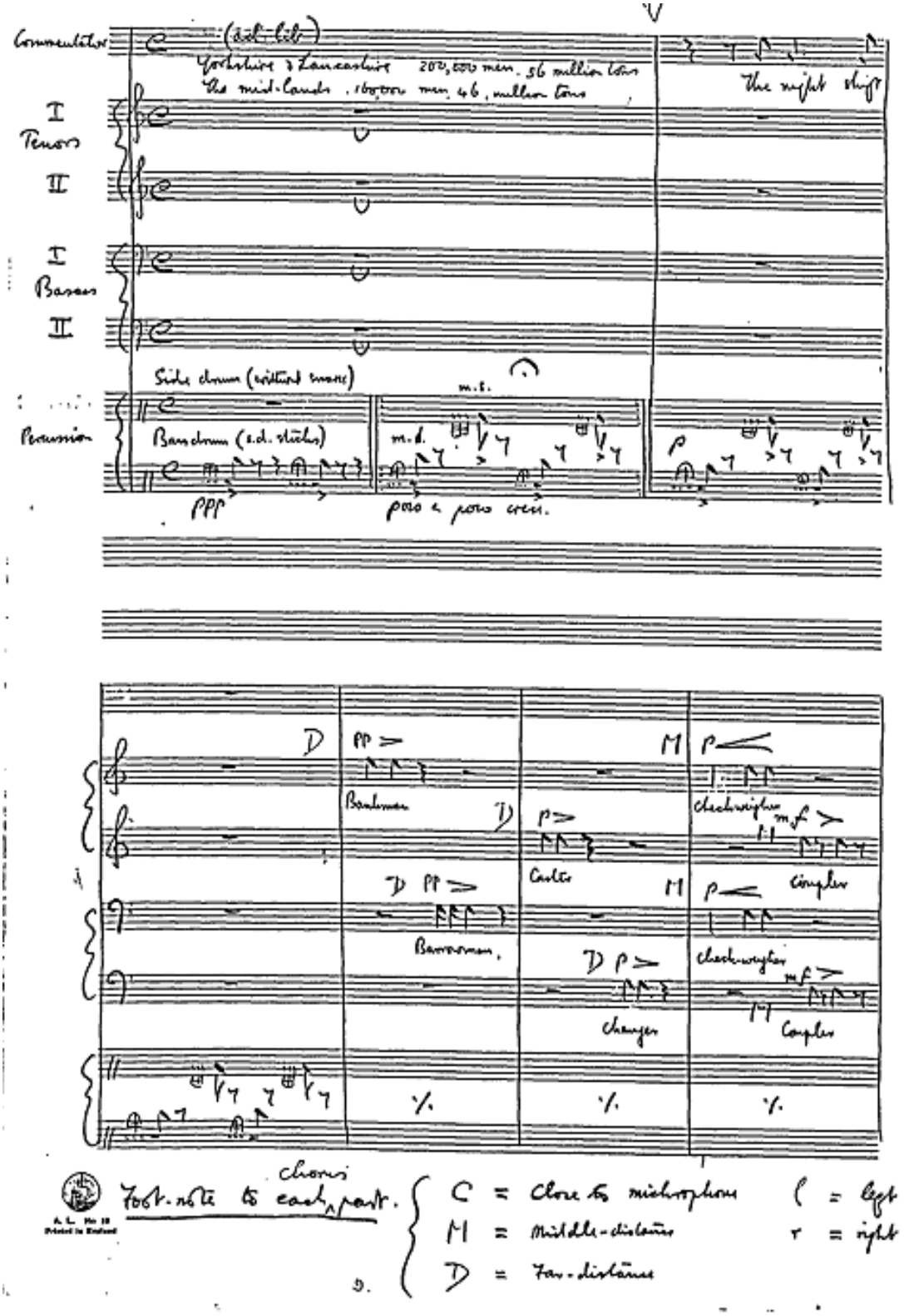


Figura 70 – Partitura de Coal Face
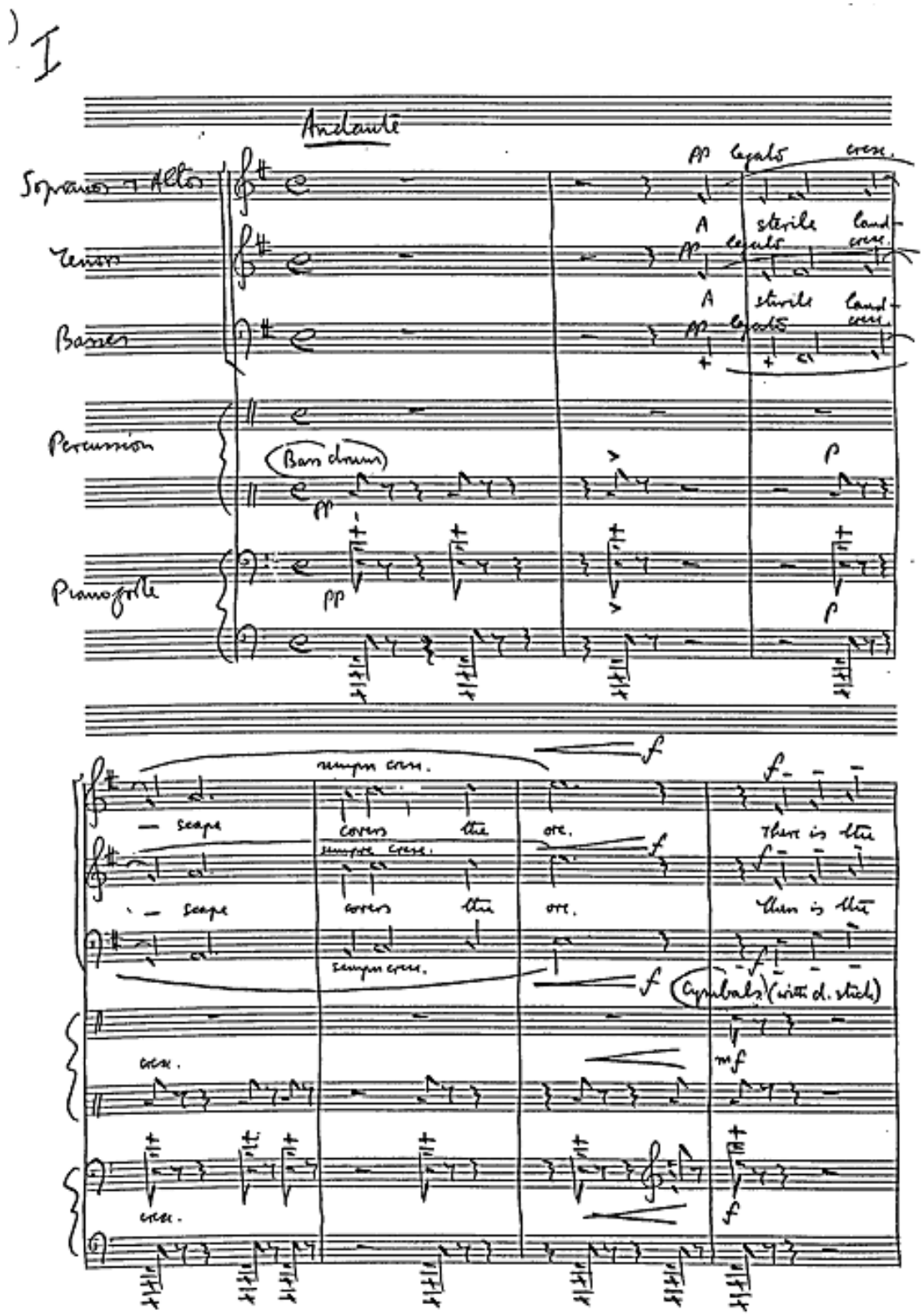


Figura 71 – Partitura de Coal Face

A bem-conhecida sequência final de *Night Mail* apresenta enorme semelhança com *Coal face* em termos sonoros. A dupla Britten e Auden também trabalhou numa concepção sonora que imiscuía ruídos, música e voz. Incorporando todos elementos sonoros numa única composição, os realizadores, ao mesmo passo que conferiram caráter informativo à voz, lidaram com a dimensão da poesia (o comentário que informa, em sua estrutura, é um poema) e com a construção de objetos fílmicos e ambiente sonoro. A voz cumpre, assim, um papel tanto informativo quanto musical, tal como em *Coal face*, compondo, contudo, por metrificação rítmica, junto aos demais elementos sonoros, a sonoridade de uma locomotiva em movimento. Nas figuras 72, 73 e 74, pode-se observar a orquestração do comentário (escrito e metrificado), assim como a presença do *sand-paper* (lixa), *wind-machine* (máquina de vento) e instrumentos tipicamente musicais.

Há que se citar também o curta propagandístico *People of Britain* (1936), de Paul Rotha. Música, ruídos e voz *over* se coadunam como um todo único ritmado e articulado. A voz *over* se constitui de frases curtas de impacto repetidas. Por exemplo: três distintas vozes repetem a frase "There is no defense against air attack", intercalada, cada vez, por sons de guerra; três diferentes vozes falam a seguinte frase "gas burns (voz 1) /gas blinds (voz 2) /gas chokes (voz 3)", unindo-se em uníssono para proferir a frase "gas paralyses".

London can take it (1940), de Humphrey Jennings, e *Listen to Britain* são outros dois importantes exemplos. No primeiro caso, existe uma construção sonora com sons de guerra. Trata-se de uma articulação sonora que não se restringe à mera construção de ambiente sonoro ou à sincronização de ruídos. Os sons compõem aquilo que pode ser entendido como "sinfonia da guerra" – o comentário do narrador, que precede o referido trecho, é o seguinte: "Isso não são efeitos sonoros *hollywoodianos*, isso é a música que toca toda noite em Londres: a sinfonia da guerra". Eles se configuram não apenas como um imaginário de uma cidade em guerra, mas como também impõem um clima aterrorizante, que, na narrativa, se torna símbolo daquilo que os britânicos enfrentam e vencem diariamente.

Listen to Britain constrói uma Grã-Bretanha que, apesar da guerra, vive plenamente. O referencial para essa construção são os sons das cidades em momentos de lazer e trabalho, tendo como pano de fundo a guerra e seus sons. São usados sons coletados em estúdio e em locação, assim como de arquivo (como gravações de trechos de transmissão radiofônica). No "prefácio" do filme, somos advertidos (o filme não conta com um narrador propriamente dito, tem-se apenas no começo do filme um breve comentário sincronizado proferido por Leonard Brockington):

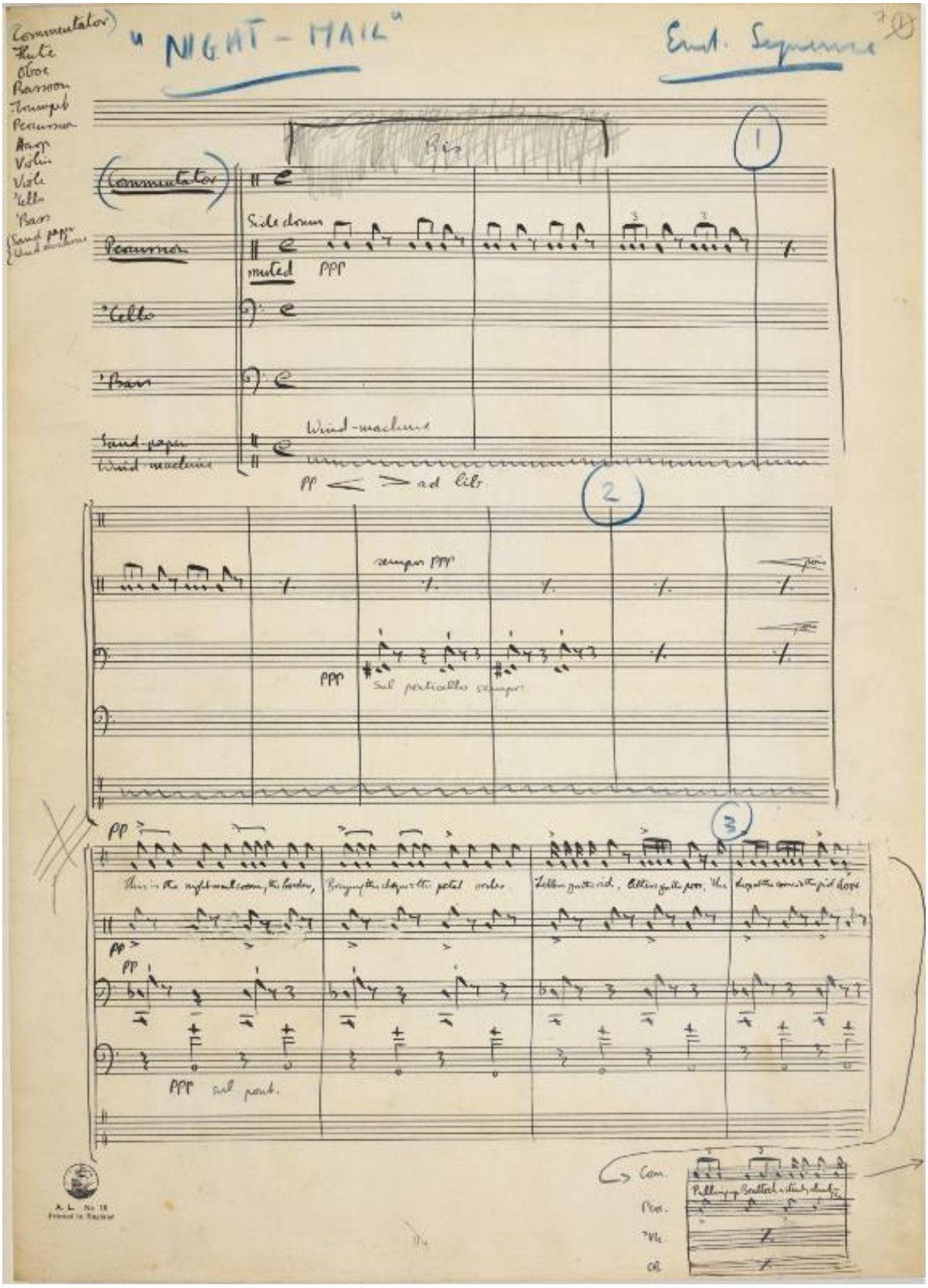


Figura 72 – Partitura de Night Mail
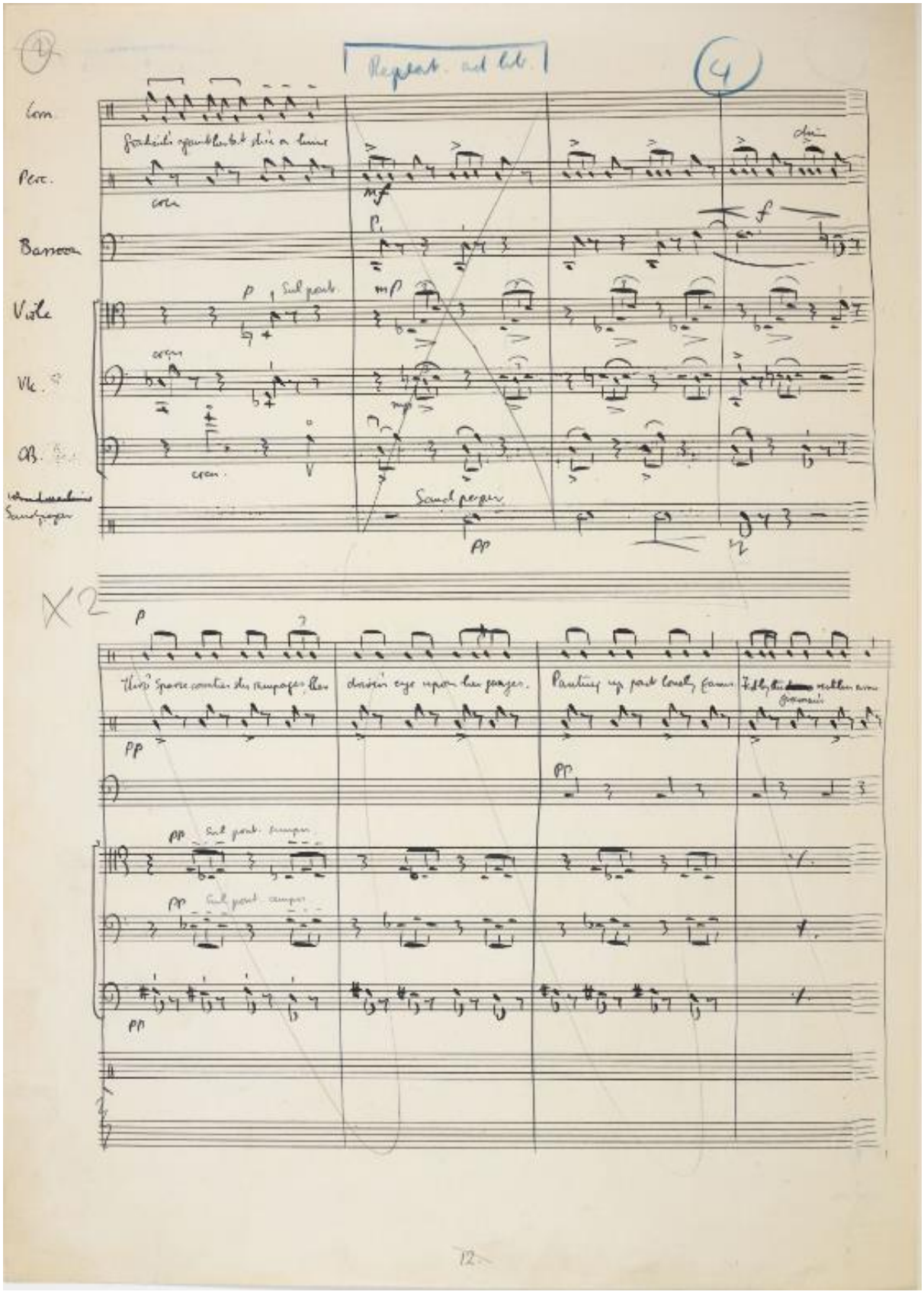


Figura 73 – Partitura de Night Mail

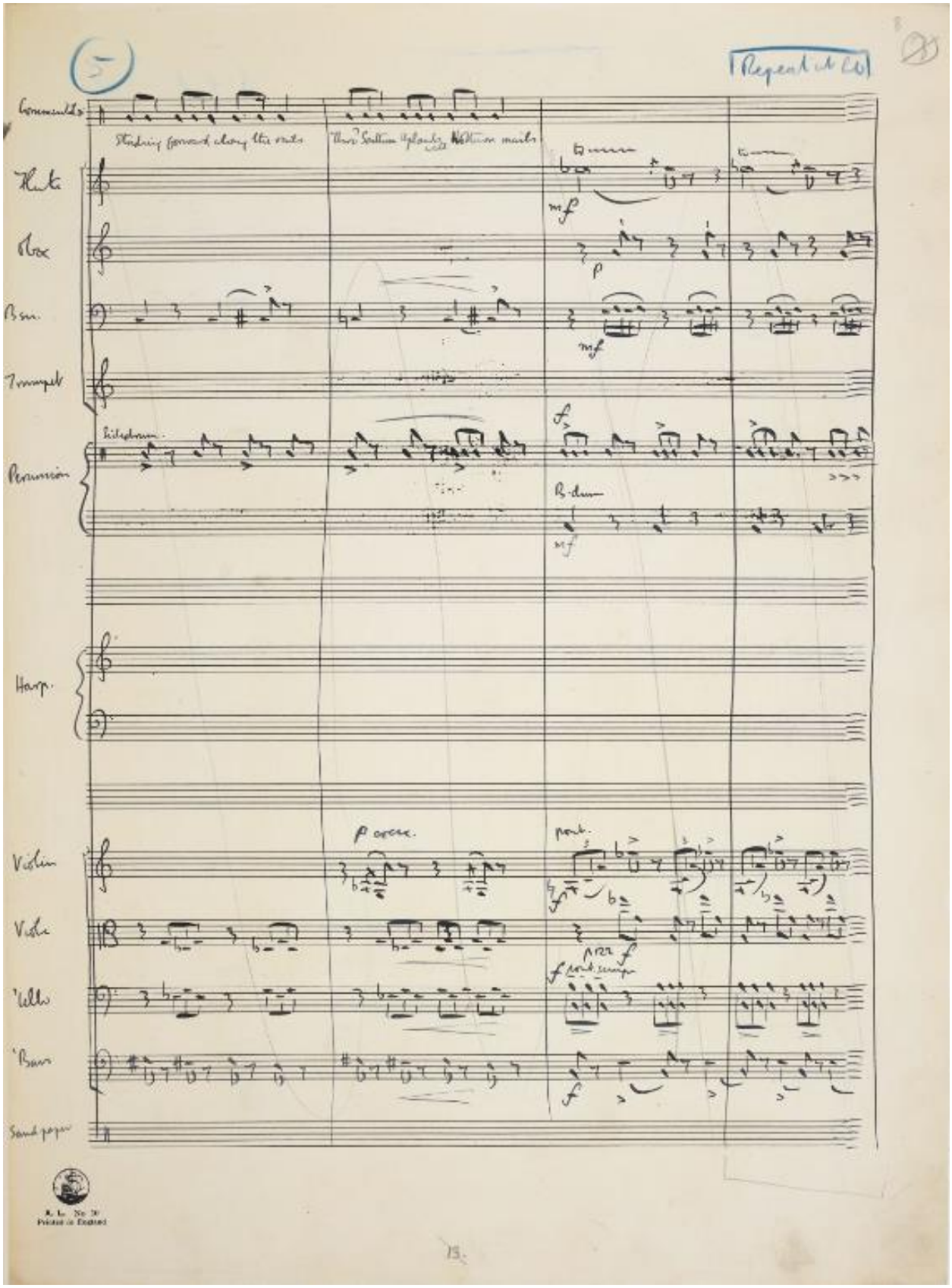


Figura 74 – Partitura de Night Mail

> Eu sou um canadense. Eu tenho escutado a Grã-Bretanha. Eu tenho ouvido o som de sua vida, de dia e de noite. Muitos anos atrás, um grande americano, falando da Grã-Bretanha, disse que na tempestade da batalha e do conflito havia um vigoroso segredo e pulso, como o de um canhão. No excelente filme sonoro que aqui é apresentado, você também escutará esse pulso. Misturados em uma grande sinfonia, está a música da Grã-Bretanha em guerra; o hino da noite do [pássaro] cotovia, o rugido do [avião] Spitfires, os dançarinos no grande salão de baile em *Blackpool*, o barulho de máquinas e trens de manobra [...]. O trompete clama por liberdade. A canção de guerra de um grande povo. As primeiras notas da marcha da vitória, como você e eu escutamos a Grã-Bretanha...

Em ambos os casos existe menção à metáfora sinfônica, que nos remete diretamente às sinfonias metropolitanas anteriormente debatidas. O que de semelhante a elas está em jogo nesses filmes britânicos é a ideia de se construir uma representação de um local em seu desenrolar temporal (como a ideia do desenrolar de um dia das sinfonias metropolitanas) – o que, nesses casos, é feito, em grande medida, tendo como epicentro as sonoridades cotidianas de uma cidade que sobrevive à guerra. Essa arquitetura dos ruídos encontra seus pares num espectro mais amplo da cultura musical das vanguardas modernas. Pode-se citar, como exemplo, a "Musique bruitiste" na França e a anteriormente mencionada "Machine music" na Rússia/ União Soviética, assim como os tratados futuristas italianos, de grande circulação desde os anos 1910. No cinema britânico, Grierson (1934, p. 101-104), no começo dos anos 1930 já apontava para um borramento das fronteiras entre música e ruído: ele usou frequentemente termos musicais, como "orquestração" e "recitativo", para se referir ao tratamento sonoro fílmico como um todo (para além da música como tal). Mesmo após sua saída do documentarismo britânico essa tendência permaneceu, o que se evidencia pela frequente "orquestração" de ruídos de fábrica, de guerra e de rua, pela edição "artística" do som e pela mescla de materiais tradicionalmente musicais com outros materiais acústicos.

O que busquei demonstrar nesse subcapítulo foi que, embora o documentário sonoro só tenha se tornado sonoro propriamente dito na década de 1930, houve um precedente fundamental observável nas práticas não ficcionais (e também ficcionais) anteriores. Os parâmetros de acompanhamento "transparente", no sentido de uma reprodução da realidade, ou na criação de um ambiente ou música propícios para fruição de uma continuidade fílmica centrada na imagem ou numa referência simbólica ou metafórica ao visível (como nos cinejornais); a musicalização do ruído e a incorporação de ruídos à composição musical, que apontavam para uma nova paisagem e sonoridade mundana que brotava da velocidade da vida moderna, das máquinas automotivas e industriais e das guerras (como nas vanguardas modernas e sinfonias metropolitanas); o rigoroso trabalho de edição em torno de construções de ambientes

sonoros e de objetos fílmicos, que, num processo dialético, buscavam relacionar e construir sentidos numa perspectiva distinta da do positivismo e do positivismo antropológico da reprodução "transparente" (num sentido que podia se conferir no documentário soviético e nas sinfonias metropolitanas); a ideia de usar os ruídos dramaticamente, direcionando e enfatizando diretrizes narrativas (como nos documentários dos anos 1920 e nos soviéticos do começo dos anos 1930); e a subversão de usos convencionais da materialidade sonoro/vocal (como nas vanguardas, no documentário soviético e sinfonias metropolitanas) etc. são todas características que encontraram precedentes em tradições não ficcionais desde o período mudo e que encontraram na "sobriedade" e na retórica do documentário britânico um uso flexionado, com evidentes intenções sócio-políticas, em narrativas com roteiros mais precisos e de final fechado. Dessa forma, o documentário britânico forjou sua narrativa e seu som, nem tão transparentes e nem tão irreais, carregando consigo a aura que o *status* artístico pode conferir.

Como veremos no próximo item, práticas semelhantes ocuparam espaço em diferentes pontos do globo.

2.3 Para além da Grã-Bretanha

Para além desse contexto britânico, outros escritos e filmes se mostram relevantes pelas informações que fornecem para se entender o pensamento e a prática sonora na tradição documentária a partir de diferentes pontos de vista. Embora difusos, eles apontam para outras perspectivas sobre o fazer sonoro, mantendo, contudo, princípios anteriormente observados.

Um primeiro ponto importante diz respeito à voz *over*. Tal como na Grã-Bretanha, ela desempenhou papel fundamental na formação do documentário dos anos 1930 em outras partes da Europa, assim como nos Estados Unidos, por razões semelhantes (afunilamento temático, necessidade de persuasão, precisão dos sentidos buscados etc.).

Existem, contudo, certos estigmas negativos em relação ao uso da voz *over* que ressoam na contemporaneidade que nos impedem de considerarmos uma revisão a respeito de como essas vozes se faziam presentes. Stella Bruzzi nota que a voz *over* é usualmente tida como um "mal desnecessário do documentário", que foi cultivado, em grande medida, por Robert Drew e Bill Nichols. De fato, Robert Drew e Bill Nichols se pronunciaram diversas vezes negativamente a esse suposto modelo clássico de documentário que se estabelece nos anos 1930. Bill Nichols nem tanto pela voz *over* em si, mas mais pelo papel sócio-político que ela carregava no conjunto da obra. Não é raro encontrar entrevistas de Drew em que ele fala que tais documentários pareciam palestras (WINTONICK, 1999), assim como se pode notar em

diversos textos de Nichols sua crítica ao neoconservadorismo político e teórico que o documentarismo *griersoniano* carregava (NICHOLS, 20016, p. 27). Bruzzi, cuja perspectiva é compartilhada por Jamie Sexton[83], aponta que

> Robert Drew, pioneiro do cinema direto, num artigo combativamente intitulado "A narração pode ser uma assassina" ["Narration can be a killer"], alega que apenas os documentários que evitam narração como um dispositivo de estruturação podem "funcionar, ou estar começando a funcionar, ou poderiam funcionar, nos princípios dramáticos/fílmicos", que apenas os filmes que contam uma história diretamente (sem voz *over*) podem "elevar-se" ao campo utópico do "Além da razão. Além da explicação. Além das palavras". Drew dogmaticamente conclui, "palavras fornecidas do exterior não podem fazer um filme elevar-se", assim, "narração é aquilo que você faz quando você falha" (DREW, 1983, p.271-3). A objeção de Drew com a narração ecoou pela grande parte dos escritos teóricos sobre documentário, que, juntamente com certos realizadores, cimentou a visão acima expressada, promovendo a ideia de que o termo "voz *over*" quando aplicado ao documentário, refere-se ao didatismo, ao branco e aos tons masculinos da voz de *The March of time*. E aos seus arrependidos derivados. A maior parte da culpa dessa percepção negativa da voz *over* é debitária da "árvore genealógica" de Bill Nichols, representando a genealogia do documentário como iniciando-se com o modo expositivo (encabeçado pelo comentário, pelo didático), a mais velha e primitiva forma do filme não ficcional (BRUZZI, 2000, p. 41).

O que quero dizer com isso não é que as asserções de Drew e Nichols são desmedidas. Drew foi um cineasta inovador cujos princípios estilísticos e éticos se contrapunham aos da voz *over* do documentário dito clássico (embora, como veremos, ele raramente se absteve de utilizá-la). Nichols, o mais repercutido teórico do campo documentário, formou ao longo de cinco décadas um quadro conceitual fundamental para se pensar o documentário, a partir do qual essa crítica política ao formato clássico é repetidamente confirmada por acadêmicos ao redor do mundo. A questão é que se conformou – seja por Drew, Nichols ou outros cineastas e teóricos – uma penumbra sobre os usos da voz *over* no documentarismo dos anos 1930 e 1940. Considera-se comumente o período como historiograficamente superado. Como aponta Charles Wolfe (1997, p. 149), a simplificação da noção ou a aceitação da "voz de Deus" como padrão do documentário clássico esconde toda uma complexidade do período, que, por referências históricas cruzadas, pode confundir o espectador contemporâneo.

Ao revisitar os principais cânones dos anos 1930 e 1940, nota-se que muito se "esconde" atrás dos adjetivos "autoritário", "presunçoso", "onipresente", "didático", com os quais a voz *over* desse período é costumeiramente qualificada[84]. Não se trata de dizer que a noção de voz

[83] "O ato de evitar a narração em voz over é fruto de uma duradoura hostilidade em direção a essa técnica por parte de críticos, realizadores e teóricos" (SEXTON, 2015, p. 160).
[84] Esses adjetivos são usados por Bill Nichols em seu mais famoso texto: "The voice of documentary", de 1983.

over (ou voz de Deus) que se perpetuou é uma invenção descabida. Assim como no documentário britânico, pode-se perceber nos documentarismos ao redor do globo uma diversidade das características formais e enunciativas dessa voz que possibilita um viés diferente de abordagem, ou uma flexibilização dos termos, ou que, ao menos, traz à luz características muitas vezes obscurecidas na historiografia e na teoria fílmica pelo manto da "sobriedade".

A poesia, por exemplo, se fez notadamente presente. O caso mais notório talvez seja o de *The River* (1937), de Pare Lorentz. Sua narração poética – recitada pelo cantor operístico Thomas Chalmers, na "cadência rítmica do fluir das águas", como aponta o crítico fílmico Frank S. Nugentfeb (1938) –, para além do caráter retórico, penetra liricamente os meandros das (im)possibilidades de integração sociocultural e identitária norte-americana subjacentes aos planos econômicos do New Deal. É notária também a relação que estabelece estruturalmente com a música de Virgil Thomson: sua fala geralmente se inicia após a primeira exibição melódica do tema musical do momento e termina antes da última linha melódica da música. John Grierson chegou a dizer que a narração do filme era como uma sinfonia, James Joyce disse que "era a mais bela prosa que havia escutado em anos" e outro crítico anônimo chegou a chamar a narração de "libretto"[85]. Segue abaixo, para se ter dimensão do lirismo, trecho da narração, que em 1938 foi indicada ao Pulitzer Prize na categoria poesia – no qual se percebe a manipulação da sintaxe e os padrões de repetição que criam uma estrutura interna que aponta para sua eficácia retórica e forma poética:

> From as far West as Idaho
> Down from the glacier peaks of the Rockies
> From as far East as Pennsylvania
> Down from the turkey ridges of the Alleghanies
> Down from Minnesota, twenty-five hundred miles
> The Mississippi River runs to the Gulf
>
> Carrying every drop of water that flows down two-thirds of the continent
> Carrying every brook and rill, Rivulet and creek
> Carrying all the rivers that run down two-thirds of the continent
>
> The Mississippi runs to the Gulf of Mexico
> Down the Yellowstone, the Milk, the White and the Cheyenne
> The Cannonball, the Musselshell, the James and the Sioux
> Down the Judity, the Grand, the Osage and the Platte
> The Skunk, the Salt, the Black and Minnesota
> Down the Rock, the Illinois and the Kankakee
>
> The Allegheny, the Monongahela, Kanawha and Muskingum
> Down the Miami, the Wabash, the Licking and the Green

[85] Conferir Widgery (1990, p. 194).

> The Cumberland, the Kentucky and the Tennessee
>
> Down the Ouchita, the Wichita, the Red and Yazoo
> Down the Missouri three thousand miles from the Rockies
> Down the Ohio a thousand miles from the Alleghenies
> Down the Arkansas fifteen hundred miles from the Great Divide
> Down the Red, a thousand miles from Texas
> Down the great Valley, twenty-five hundred miles from Minnesota
>
> Carrying every rivulet and brook, creek and rill
> Carrying all the rivers that run down two-thirds of the continent
> The Mississippi runs to the Gulf.
>
> New Orleans to Baton Rouge
> Baton Rouge to Natchez
> Natchez to Vicksburg
> Vicksburg to Memphis
> Memphis to Cairo
> We built a dyke a thousand miles long
>
> Men and mules, mules and mud
> Mules and mud a thousand miles up the Mississippi
> A century before we bought the great Western River, the Spanish and the French built dykes to keep the Mississippi out of New Orleans at flood stage
>
> In forty years we continued the levee the entire length of the great alluvial Delta
> That mud plain that extends from the Gulf of Mexico clear to the mouth of the Ohio
> The anciente Valley built up for centuries by the old river spilling her floods across the bottom of the continent.
>
> A mud delta of forty thousand square miles
> Men and mules, mules and mud
> New Orleans to Baton Rouge
> Natchez to Vicksburg
> Memphis to Cairo
> A thousand miles up the river.

The plow that broke the plains (1936), do mesmo diretor, contou com uma narração poética elaborada em versos, rimas e diversos recursos de linguagem, de forma semelhante ao que ocorre em *The river*[86].

Power and the land (1940), de Joris Ivens, também ligado às políticas do New Deal, contou com a narração poética de Stephen Vincent Benet – escritor que recebeu por duas vezes o Pulitzer Prize na categoria poesia (1929 e 1944) –, recitada por Walter Cronkite, conhecido jornalista e âncora da CBS. Embora carregue os tons da enunciação assertiva, a narração é, em

[86] Ambos foram financiados pela Resettlement Administration, uma agência criada para implementação do New Deal (quando da produção de *The River*, a Resettlement Administration foi renomeada como Farm Security Administration).

diversos trechos, cadenciada, notando-se a estruturação em versos. Ela também se coaduna ritmicamente à música, construindo aquilo que Charles Wolfe (1997, p. 1954) apontou como *folk-verse commentary*, numa provável analogia à *folk song*.

O coletivo *Frontier Films* – que explicitamente fez uso da poesia nas construções de suas narrativas – realizou algumas das obras memoráveis do documentário norte-americano. Fizeram parte do grupo nomes como Leo Hurwitz, Ralph Steiner, Lionel Berman, Elia Kazan, Irving Lerner, Sidney Meyers, Ben Maddow (David Wolff), Helen Van Dongen, Henri Cartier-Bresson (fotógrafo que, como veremos adiante, se tornaria, a partir sobretudo de seu livro fotográfico "The decisive moment", uma das principais inspirações do documentário moderno canadense), Michael Gordon, Willard Van Dyke, entre outros que transitaram pelo grupo entre os cinco anos de existência (1936-1941). Dois aspectos interessantes estão na base da formação do grupo. O primeiro se liga ao descontentamento de Hurwitz, Steiner e Strand em relação ao trabalho com Pare Lorentz em *The plow that broke the plains*. Eles se frustraram por não conseguirem controlar a forma e conteúdo da maneira que gostariam e isso os fez pensar na possibilidade de uma produtora de filmes na qual pudessem eles mesmos elaborar a forma e afirmar o compromisso com aquilo que acreditavam. O segundo aspecto diz respeito à chegada de Joris Ivens nos Estados Unidos. Ele foi ponto crucial tanto do ponto de vista da produção como do posicionamento político do grupo: Ivens foi exemplo de como se podia fazer grandes filmes com certa independência, ao passo que iluminava os caminhos políticos para uma produção de esquerda, marxista (ALEXANDER, 1975, p. 17-19). No horizonte fílmico do coletivo havia a premissa de que "não havia possibilidade de uma propaganda eficaz sem uma boa arte" (ALEXANDER, 1975, p. 16).

Os principais filmes do coletivo foram *People of the Cumberland* (1937), de Sidney Meyers e Jay Leyda, *Heart Spain* (1937), de Herbert Kline, *China strikes back* (1937), de Jay Leyda, Peter Ellis, David Wolf e Sidney Meyers – feito com filmagens de Harry Dunham – *White flood* (1940), de Ben Maddow, Lionel Berman e Sidney Meyers, e *Native Land* (1942), de Leo Hurwitz e Paul Strand. Todos esses filmes contaram com comentário escrito por Ben Maddow, então um jovem poeta. As composições musicais foram realizadas por nomes como Alex North (que, após essa experiência cinematográfica no documentário, se tornaria, com a parceria do orquestrador Hanry Brant – que começou no cinema pelo documentário também – um dos mais célebres compositores do cinema ficcional), Marc Blitzstein e Hanns Eisler – contando ainda com a presença da célebre editora sonora (e visual) Helen Van Dongen. O coletivo conseguiu colocar em prática uma produção extremamente preocupada com a estética ao passo que veiculava narrativas independentes (independentes, por exemplo, das

determinações de agências estatais) com posicionamento político de esquerda. As narrativas foram regadas de vozes poéticas, escritas por Bad Maddow (David Wolff), mas longamente discutidas em reuniões do coletivo. Usualmente ritmicamente cadenciada, as narrações se embrenhavam em estruturas musicais e na estrutura fílmica como um todo.

China strikes back, por exemplo, foi extremamente elogiado por críticos "pela brilhante edição, que foi planejada em torno de um poema de David Wolff" (CAMPBELL, 1978, p. 311). A relação do poema com a música fílmica, nesse mesmo filme, segundo Campbell, foi também notável. Durante certo trecho, que se tem um arranjo musical de Alex North baseado numa *folk song* chinesa (*Song of the fisherman*), encontra-se recitado um poema de Wolff que implica, pela estrutura ligada ao tema musical, três fases da invasão sofrida pela China: a vida feliz antes da invasão japonesa, a invasão em si e a opressão sofrida pelos chineses durante a ocupação. As imagens são cadenciadas de acordo com a estrutura sonora. Como aponta o programa do Museum of Modern Art, "o poema foi escrito especificamente para o filme e é um dos primeiros exemplos em que a poesia foi usada conscientemente em relação à estrutura e edição".

Segundo Russell Campbell, esse tipo de construção tinha por base uma conceitualização estética de Maddow que, podemos dizer, remontava às vanguardas modernas (como se pode notar tendo no horizonte os escritos de Ruttmann, por exemplo):

> Reconhecendo a velocidade e o choque da vida contemporânea, a nova forma capturaria as "sensações abruptas" e os "padrões complexos" de nossas vidas com uma "aguçada, concisa e devastadora ênfase". Liberta da continuidade temporal fixa e inspirada pela "justaposição [e pelo] simultâneo desenvolvimento de imagens" de poetas modernos, o cine-poema, diferente de qualquer outra arte, seria capaz de "abarcar os eventos modernos, suas violentas compressões e simultaneidades" (CAMPBELL, 1978, p. 312).

Maddow (*apud* CAMPBELL, 1978, p. 288), em entrevista sem data, diz que "quanto mais próximo de uma poesia inexplicável e irracional o filme está, o mais próximo a um cine-poema o filme está, e assim é o filme documentário, quanto mais próximo disso, mais próximo do verdadeiro documentário ele está". Como aponta Jeff McMahon (2002, p. 22-23), Maddow via a poesia como uma fonte de acesso à verdade. Uma verdade que a poesia e o documentário, num cine-poema, poderiam penetrar. Irving Lerner, em entrevista de 1970 (University of Southern California Special Collections), comenta que seus

> escritores [da Frontier Films] vinham do campo da poesia porque a teoria era que a arte de escrever narração não poderia ser uma mera descrição das imagens – como, de fato, ela não poderia ser, de maneira alguma; ela deveria ser a contraparte, e, claro, deveria ser bastante concisa, com poucas palavras capturando um grande significado, de uma maneira emocional.

As palavras e a poesia de Maddow, embora imbuídas de lirismo, tinham forte lastro com a realidade, a matéria de sua poesia. Em relação a *Heart of Spain*, Herbert Kline, em carta de 1978 (CAMPBELL, 1978, p. 288-289), aponta para essa direção:

> Maddow e eu trabalhamos bem próximos. Eu forneci a ele palavras reais que eram ditas por Lister às tropas, por Bethune aos feridos, e aos colegas de trabalho no banco de sangue. Isso deu um senso de real experiência da guerra na Espanha, a qual nem Maddow nem Hurwitz tinham visto ou feito parte.

People of the Cumberland (cuja narração foi escrita pelo escritor Erskine Caldwell em parceria com Maddow) e *Native Land* são também dois exemplos interessantes da Frontier Films. Ambos conferiram à voz *over* interessantes atributos no que concerne à empatia e lugar de fala. Em *People of the Cumberland* nota-se como a voz *over* se interpola nos sentimentos e pensamentos dos personagens fílmicos, apresentando perspectivas que, potencialmente, tem um lugar de partida distinto do daquele ocupado pelo *sujeito-da-câmera*. Esse tipo de construção iria aparecer em outros cânones, como *The Forgotten Village* (1941), de Herbert Kleine (que contou com comentário escrito pelo Nobel da literatura John Steinbeck, também vencedor do Pulitzer Prize), e *Valley Town* (1940), de Willard Van Dyke.

Em *Valley Town* também se nota a ideia de dar um lugar social claro à voz *over*, afastando-a de uma noção mais rígida de voz de Deus: o narrador se apresenta como prefeito da cidade (embora, em verdade, a voz seja de um ator de rádio), embrenhando-se ainda em diálogos com personagens fílmicos, interpolando espaços dramáticos e narrativos. Caso semelhante a *A place to live* (1941), de Irving Lerner, no qual a narração é feita por duas vozes (*multi-voice commentary*): uma que não se sabe de quem é, em termos narrativos, e outra que, conforme se nota no filme, pertence a um de seus personagens, interpolando, como em *Valley Town*, os espaços dramáticos e narrativos.

Em *The Forgotten Village* é interessante também observar como o comentário faz uso do discurso indireto livre, transitando fluidamente entre primeira e terceira pessoa, inserindo, estruturalmente, sentimentos e pensamentos de personagens dentro do discurso mais sóbrio e "distante" da voz *over*.

Native Land, por sua vez, contou com uma narração recitada por Paul Robeson, conhecido ator, cantor e ativista político dos direitos civis. Ao passo que, com sua voz, o filme localiza um lugar social de enunciação, projeta empatia espectatorial por meio da figura de Robeson, que no momento do filme, era considerado um ícone carismático[87]. Se soma a isso o

[87] Conferir descrição de Charles Silver no *site* do Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/14/leo-hurwitz-and-paul-strands-native-land/>

fato de Robeson, além de atuar como narrador, atuou como cantor no filme. Campbell (1978, p. 363-364) sintetiza sua presença na produção:

> A música, que incluiu canções originais escritas para Paul Robeson e coro, assim como acompanhamento orquestral, foi composta na sala de edição, provavelmente no fim de 1940. [Marc] Blitzstein trabalhou em proximidade com os membros da Frontier: "Em *Native Land*, meu trabalho com Paul Strand e Leo Hurwitz foi constante no melhor espírito do dar e receber. Eu inclusive trabalhei harmoniosamente com um poeta (David Wolff) pela primeira vez em minha vida". Para recitar o comentário, que foi escrito por Ben Maddow (como "David Wolff"), o grupo "não pensou em ninguém além de Paul Robeson. Nós sabíamos que era uma tarefa para ele", disse Hurwitz, "e ele aceitou imediatamente". Robeson, um franco opositor do racismo e do reacionarismo nos Estados Unidos, estava no auge de sua carreira como estrela nos palcos e na tela e como cantor de ópera. Foi reportado que "Robeson ensaiou o comentário por semanas antes de sua gravação". A narração era *offscreen*[88] ao longo do filme, exceto pela fala final, feita à frente da câmera (trecho deletado nas versões atualmente distribuídas) [...].

A escalação de figuras conhecidas do espectador para a narração foi uma estratégia comum no documentário. Nesse sentido cabe mencionar também o caso de *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl. O narrador foi Paul Laven – o narrador esportivo mais famoso da rádio alemã do período – junto a seus também conhecidos colegas Rolf Wernicke, Henri Nannen e Johannes Pagels (GRAHAM, 1986, p. 165). Eles reencenam para o filme a cobertura que haviam realizado no rádio para as Olimpíadas de verão de 1936 (que teve como principal cidade Berlim). O reforço sobre a identificação dos narradores se nota nas construções visuais que lhes mostram. É realizada, de certa forma, uma *mise-en-scène* da voz *over*. Essa estratégia confere à voz uma dimensão espacial, pessoal e social à enunciação. Nesse sentido, uma suposta autoridade da voz de Deus, se existente, emerge travestida de uma locução esportiva corriqueira, na similitude daquilo que se escuta no dia a dia nas rádios alemãs.

Tunisian victory (1944), de Frank Capra e Hugh Stewart, coproduzido pela Grã-Bretanha e Estados Unidos, apresenta também interessante estratégia ligada à voz *over* para construir uma narrativa sobre a vitoriosa aliança de seus exércitos no norte da África. O filme faz uso de quatro distintas vozes: duas britânicas e duas norte-americanas. Uma das vozes britânicas e uma das vozes norte-americanas rememoram os precedentes, o desenrolar e os grandes feitos das campanhas com distanciamento. Cada uma delas apresenta seu lado (nacional) da história. As outras duas vozes assumem a primeira pessoa: seus donos se apresentam como soldados presentes na campanha (embora não sejam soldados). Eles

[88] Provavelmente a expressão "offscreen" é aqui equivocadamente usada no lugar de "over(screen)". Muito embora, pela forte presença que a voz e a postura política de Robeson implicavam, a narração oferecia um "estar ali" de Robeson, num suposto extracampo da imagem, o que daria um sentido, mesmo que não preciso, ao uso de "off" em vez de "over".

transmitem um lado mais humano e pessoal do “estar lá” (um importante aspecto para construção de empatia espectatorial). Essas quatros vozes criam um espaço dramático imaginário para além daquele das imagens, afastando-se do não-lugar que a voz de Deus implica, construindo, em termos de analogia, algo mais próximo de uma “voz do humano”, com seus julgamentos e lugares sociais bem definidos. O trecho final do filme é especialmente emblemático nesse aspecto. Duas das vozes travam um diálogo bastante pessoal:

> - After all the racket, it seems funny, don’t it, Joe? So quiet.
> - Yeah.
> - What’s biting you Joe?
> - I don’t know, I can’t help thinking all the hard work that went into those burnt out tanks and half tracks and airplanes, gone for nothing.
> - Had to be done.
> - Oh sure it did, but still in all, think of all the trucks and automobiles and things. All that junk might have been.
> - I know, bloody shame.
> -Just because he was told that he was a Superman.
> - Well he never figured things out for himself. Never argued the toss same as we do. Too bad he didn’t hear some of our arguments of the old dog and fox back home.
> -You know I guess that's the real difference between us and them. We argue the toss [?] and they don't.
> - Yeah and when you don’ argue the toss anymore you aren’t half a man anymore. You're just a blooming tool like a spanner or a saw or a gimlet.
> - Maybe they like it that way.
> - Maybe they do but suppose somebody tried to use you or me like that Joe. Suppose somebody said, “Put that fella's eyes out or turn a horse pipe on that Jew or on that woman”. Would we do it?
> - What do you think?
> - You and me Joe, we may not always think alike, but we do think, you and me and old Alphonse. Then the rest we certainly think, all right.
> - You know George, I got an idea. Why can’t we after the war, the same work gang I mean, keep on swinging together? What couldn’t we do?
> - You mean build more houses than ever was?
> - Yeah, that’s it.
> - And ships, thousands of ships?
> - Right.
> - And food, so that nobody be hungry no more?
> - Yeah, building things up instead of blowing things up. Like I, I don't know like dams in the desert and roads through the jungles, maybe bridges across all the oceans. We could do it, I bet you.
> - Yeah, do all the jobs at once doing and knock the block off anybody who wants to start another war and bring the smiles back to the kids' faces all over the world.
> - Boy, what a job.
> - But just know Joe it's the same rough road, the same road you and me have just come, the same bloody hard road and for quite a while yet.
> - Boy oh boy, what a job, bringing backthe smiles to kids' faces.
> - Africa is free and Europe that much nearer freedom. The liberating hosts are on the wing.

The Battle of Midway (1942), de John Ford, vencedor do Oscar de melhor documentário, conta também com quatro distintas vozes *over*. Cada uma delas incorpora diferentes personalidades e funções. Elas informam o espectador ao passo que buscam aproximar o espectador do tema fílmico, seja pelo uso de diferentes tempos verbais (o narrador que comenta com distanciamento espacial e temporal, por vezes, incorpora o tempo presente, aproximando seu lugar de fala daquele dos personagens fílmicos), pelas elucubrações que os unem num mesmo eixo social, ou pelas dramatizações das vozes (diálogos em tempo presente entre vozes *over* a respeito do que se vê desenrolar na tela). As vozes, no conjunto, falam de eventos do passado, trazendo, ao mesmo tempo, a importância do tema para o presente, construindo relações geográficas, temporais e sociais, intercalando interpretações para além das imagens e comentários circunstanciais que emergem das imagens. Charles Wolfe (1997, p. 158-159) faz concisa apreciação do tema:

> Trabalhando como um diretor de rádio, Ford distribuiu partes do script para quatro atores – Donald Crisp, Irving Pichel, Jane Darwell e Henry Fonda – e os instruiu na leitura de cada linha. Cada um dos quatro tinha uma personalidade vocal distinta. A voz de Crisp tende a ser rítmica e um tanto insistente, e está mais alinhada às missões aéreas. A voz de Pichel é mais formal e solene, e geralmente comenta sobre os resultados dos combates a partir da perspectiva terrestre. Ao mesmo tempo, ambos funcionam como narradores convencionais, definindo marcos e localizando eventos numa sequência temporal e atribuindo pensamentos a figuras individuais [...]. A mobilidade temporal de Crisp e Pichel é sugerida pelo uso do presente histórico [...] ou pelas hábeis mudanças de tempo verbal [...]. Crisp e Pichel também admitem a distância geográfica entre a ação descrita e o local do espectador enquanto, ao mesmo tempo, articula relações sociais entre esses setores separados. [...] O comentário vocal assim fornece a oportunidade de uma nova forma de relação sobre uma fenda espacial e uma defasagem temporal que filmes, vistos retrospectivamente, inevitavelmente expõe. [...]. A multiplicação das vozes, além disso, permite Ford, ao mesmo tempo, dramatizar e unir essa divisão [espacial e temporal]. Aqui as vozes de Darwell (sobremaneira maternal) e de Fonda (animada e bem-educada) desempenham papeis cruciais. Durante a primeira interação dessas vozes [...], Darwell observa entusiasmadamente que o piloto se parece com um menino de sua vizinhança ao preciso momento em que o piloto surge para o espectador [...]. Conforme a câmera se volta ao avião, Darwell pergunta se esse avião é "um daqueles Flying Fortresses [emblemático *Boeing* usado durante a Segunda Guerra pelos Estados Unidos]". Fonda educadamente responde: "Sim, senhora, é". Darwell nomeia o piloto [...], identifica sua terra natal (Springfield, Ohio) e pensa alto se Kinney [o piloto] irá "pilotar aquele grande bombardeiro". Novamente, Fonda responde cordialmente: "Sim, senhora, esse é seu trabalho. Ele é o capitão".

Semelhantes considerações podem ser feitas em relação a *Spanish Earth* (1937), de Joris Ivens. Curioso notar que a primeira versão do filme contou com a narração de Orson Welles, escrita

pelo Nobel da literatura Ernest Hemingway. Joris Ivens (1969, p. 128-129), mais tarde, esclareceu:

> [...] nós pedimos a Orson Welles para ler [o texto de Hemingway] e pareceu como um bom trabalho; mas havia alguma coisa na característica de sua voz que a separava do filme, da Espanha, da realidade do filme. De qualquer forma, quando eu levei o filme para Hollywood, outras pessoas – Herman Shumlin, Lillian Hellman e Dorothy Parker – perceberam o que estava errado e sugeriram que Hemingway tentasse ler ele mesmo o texto. E eles estavam certos. Durante a gravação, seu comentário soou como aquele de um repórter sensível, que esteve na locação e que queria falar sobre isso – um sentimento que nenhuma outra voz poderia comunicar

A citação de Ivens aponta – como se pode notar também pela escolha dos narradores de filmes anteriormente citados (cantores, atores, âncoras) – que a preocupação com a sonoridade da voz – cadencia, entonação e timbre, por exemplo – chegava a pontos sutis, bastante além da preocupação com o conteúdo em si da fala – colocando-se em escrutínio inclusive indefiníveis percepções sobre sensibilidade do oralizador em relação ao tema fílmico. A voz de Hemingway no filme passeia livremente pelas geografias e temporalidades, interpreta imagens, faz digressões para o além do visto, faz uso do discurso indireto livre, fala pelos outros (penetrando seus possíveis pensamentos). Estratégias estas que podem ser notadas nos filmes anteriormente citados. Além disso, ela é rica em irreverência e na busca de empatia espectatorial. Em um dos trechos, por exemplo, Hemingway muda da terceira pessoa para a primeira, abrindo uma via para o endereçamento direto: “I can’t read German either” (“Eu também não consigo ler alemão”), alinhando-se culturalmente ao espectador comum norte-americano. Em outro trecho ele assume a primeira pessoa plural, buscando engajar-se em perspectivas sociais e políticas democráticas compartilhadas, no caso a causa democrática dos republicanos espanhóis: “The bridge is ours. The road is saved” (“A ponte é nossa. A estrada está segura”).

Uma certa irreverência se fez presente na tradição documentária do período também por meio da ironia. *Terra sem pão* (1933-1937), de Luis Buñuel, é um emblemático exemplo. Embora originalmente o filme seja mudo (a primeira exibição contou com a narração ao vivo de Buñuel), ganhou posteriormente narrações em francês, espanhol e inglês – assim como foi adicionada à trilha a Quarta Sinfonia de Johannes Brahms. A narração (e o filme como um todo), como relata Francisco Aranda (1975, p. 89) (autor da mais repercutida biografia de Buñuel) e como se pode inferir das cartelas iniciais do filme, foi inspirada pela tese de doutorado em antropologia “Las Jurdes: étude de géographie humaine”, de Maurice Legendre, de 1926, e pelo ensaio de viagem de Miguel Unamuno, de 1922. Sua voz é deliberadamente etnocêntrica, intencionalmente contraditória e enganosamente humorística: ela explora nossa credulidade e descrença (RUOFF, 1998, p. 55). Por exemplo: “Na entrada da cidade somos recebidos por um

coro de idiotas"; "Nós só podemos compará-los com aqueles desgastados [enfeites] feitos nas tribos bárbaras da África e Oceania" (enquanto nas imagens se vê um bebê com joias cristãs). *The Battle of San Pietro* (1944), de John Huston, e *Hôtel des invalides* (1952), de Georges Franju, em sentido semelhante, fazem uso do sarcasmo e da incerteza, transitam entre opiniões e discursos oficiais, operam em contradições, construindo narrações altamente irônicas. Ou ainda *New Earth* (1933), de Joris Ivens, no qual o narrador além de criticar ironicamente a especulação do mercado pós crise de 1929, narra gritando, como forma de indignação e protesto.

No contexto brasileiro – tendo no horizonte a produção de Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educacional (INCE) – a voz *over* desempenhou também papel fundamental. Ela foi norteadora tanto de uma construção de identidade e cultura nacionais quanto de um papel civilizatório e educativo empreendido pelo cinema. Na produção do INCE, tendo como recorte os filmes analisados para esta pesquisa[89], a narração se ausenta apenas das seguintes produções: *Chuá, Chuá* (1945), *Casinha Pequenina* (1945), *Azulão* (1948), *Pinhal* (1948), *Aboios e cantigas* (1954), *Cantos de trabalho* (1955), *Velha a fiar* (1964) (todas estas pertencentes à série *Brasilianas*) e *Descobrimento do Brasil* (1937)[90]. A voz *over* poética também teve presença significativa em relevantes documentários. *Um apólogo – Machado de Assis* (1939) contou com o texto da escritora Lucia Miguel Pereira; em *Bandeirantes* (1940), em parte da narração, é recitado trecho do poema "O caçador de esmeraldas", de Olavo Bilac, a respeito do bandeirante Fernão Dias; em *Engenhos e usinas* (1955), o poema "Os engenhos de minha terra", de Ascenso Ferreira, é recitado parcialmente; *Meus oito anos* (1956) foi baseado no poema homônimo de Casimiro de Abreu, no qual a voz *over* recita parcialmente o

[89] A minha apreciação do documentário brasileiro do período teve como norteador o trabalho "Humberto Mauro e as imagens do Brasil", de Sheila Schvarzman (2004), a partir do qual vislumbrei a obra de forma classificatória, conforme segue. Primeira fase (1936 - 1946): *Descobrimento do Brasil (1937)*; "Filmes oficiais" – *Os inconfidentes* (1936) e *Pedra fundamental do edifício do Ministério de Educação e Saúde* (1937); "A educação física e a construção do corpo varonil" – *Músculos superficiaes do corpo humano* (1936); "A natureza como alegoria da nação" – *Victória régia* (1937) e *Lagoa Santa* (1940); "As doenças invisíveis" – *Febre amarela: preparação da vacina pela Fundação Rockefeller* (1938) e *Combate à lepra no Brasil* (1946); "A nação-território" – *Bandeirantes* (1940), *Barão do Rio Branco* (1944) e *Euclydes da Cunha* (1944); "Os heróis-poetas" – *Um Apólogo – Machado de Assis* (1939), *Carlos Gomes: O guarani* (1942), *Leopoldo Miguez* (1946); "Outros": *Ponteio* (1941), *O segrêdo das asas* (1944). Segunda fase (1947 - 1964): "Os heróis-poetas" – *Alberto Nepomuceno* (1950); "Atividades econômicas" – *Lentes oftálmicas* (1953); "Atividades tradicionais" – *Pedra sabão* (1957), *Fabricação de rapadura – engenho e moinho* (1958); "Outros" – *O joão de barro* (1956) e *São João del Rei* (1958); "Lugar de expressão de Mauro" – *Educação rural* (1954 - 1959) [*Higiene rural – fossa sêca* (1954), *Captação da água* (1954), *Silo trincheira* (1955), *O preparo e conservação dos alimentos* (1955), *Construções rurais* (1956), *Poços rurais* (1959)] e *Brasilianas* (1945 - 1964) [*Canções populares: Chuá, Chuá e Casinha Pequenina* (1945), *Canções populares: Azulão e Pinhal* (1948), *Aboios e cantigas* (1954), *Engenhos e usinas* (1955), *Cantos de trabalho* (1955), *Meus oito anos* (1956), *Manhã na roça* (1956), *Velha a fiar* (1964)].

[90] Apesar de não ser do Ince estritamente pode-se compreender *Descobrimento do Brasil* como uma produção do INCE. Conferir Schvarzman (2004, p. 137-152; 191-194).

poema. A inflexão poética pode ser notada em outros filmes cuja elaboração textual da voz *over* partiu do próprio Humberto Mauro, tal como *Lagoa Santa* (1940), *Carlos Gomes – O Guarani* (1942), *Alberto Nepomuceno* (1950), *São João del Rei* (1958). Esse tipo de inflexão da voz *over* foi acionada, em linhas gerais, em filmes que lidaram com a exaltação de figuras nacionais (por exemplo: *Alberto Nepomuceno*, *Bandeirantes*, *Carlos Gomes – O Guarani*) e com a construção de espaços idílicos (por exemplo: *Engenhos e usinas*, *Meus oito anos*, *São João del Rei*).

A narração pautada em escritos antropológicos, sociológicos e historiográficos anteriores ao da produção do filme podem ser encontrada notadamente na série *Educação rural* (1954 - 1959) [*Higiene rural – fossa sêca* (1954), *Captação da água* (1954), *Silo trincheira* (1955), *O preparo e conservação dos alimentos* (1955), *Construções rurais* (1956), *Poços rurais* (1959)], que teve como suporte teórico os escritos de Lynin Smith, Pierson, Weibel, Wagley, Oberg, Emílio Willems, Thales de Azevedo, Orlando Valverde e Padre Lebret, sob a coordenação do sociólogo José Arthur Rios (BARREIRO, 2010, p. 50). O argumento científico incorporado pela voz *over* foi utilizado, de forma geral, nos filmes educativos preocupados com as políticas sanitárias. Teve destaque também a narração escrita para o filme por acadêmico ou especialista. Casos representativos são *Músculos superficiaes do corpo humano* (1936), com texto do "Prof. Sr. José Bastos de Avila", médico e acadêmico; *Bandeirantes*, que teve parte de seu texto escrito por Roquette-pinto; e *Euclydes Cunha* (1944), com texto do acadêmico Fernando Venâncio Filho. A assertividade que emanava desses dois blocos de filmes mencionados teve papel fundamental na construção dos argumentos de convencimento ligados às questões de política de Estado (como na série *Educação rural*), às "conquistas" territoriais (nação como território) (como em *Bandeirantes* e *Euclydes da Cunha*) e aos temas científicos (como em *Músculos superficiaes do corpo humano*).

A voz tomada em som direto em locação e apresentada de forma sincronizada aparece apenas em um dos filmes analisados: *Pedra fundamental do edifício do Ministério de Educação e Saúde* (1937). As tomadas do filme ocorreram na Rua da Imprensa, na cidade do Rio de Janeiro, na ocasião do lançamento da pedra fundamental do futuro edifício do Ministério da Educação e Saúde. Em meio a autoridades civis e militares escutamos (e vemos) o discurso do ministro Gustavo Capanema e do ex-diretor do Museu Nacional e, então, diretor do INCE, Edgar Roquette-Pinto. Se tivermos no horizonte outros filmes do período que fizeram uso da voz sincronizada tomada em locação, lembraremos, por exemplo, de *Entusiasmo*, *K.Sh.E.*, *Housing problems* e *Triunfo da Vontade*. Nos três primeiros filmes (*Entusiasmo*, *K.Sh.E.*, *Housing problems*) a voz que escutamos (e vemos) é do cidadão comum, representante de uma classe. No último (*Triunfo da Vontade*), as vozes são das autoridades militares. Nesse sentido

Pedra fundamental se aproxima mais de *Triunfo da Vontade,* inclusive por se tratar do registro de um evento oficial, preocupado com uma "voz" oficial. Contudo, *Pedra fundamental* se apresenta, em termos estéticos, dentro de um modelo mais próximo ao dos cinejornais, embora tenha uma mínima estrutura narrativa. Existem centenas de cinejornais da Fox Movietone News, por exemplo, em que se vê "autoridades" falando. Tal como nesses cinejornais, existe um grande interesse no "exibicionismo sonoro", mais que numa construção elaborada dessas figuras de "autoridade", como ocorre no caso de *Triunfo da vontade*. Como aponta James Deaville (2015, p. 46-52), desde o final da década de 1920, o cinema não ficcional se viu tomado por três principais tipos de produção sonoro-visual (que tinham no horizonte o exibicionismo sonoro): *talking celebrities* (entrevistas e discurso de famosos); *soundscapes* (demolições, aglomerações, esportes, eventos) e *musical performance* (apresentações musicais). *Pedra fundamental* pode, assim, ser vislumbrado nessa perspectiva estética (especialmente do *talking celebrities* e *soundscapes*), mais próxima da tradição do cinejornal, ao passo que, mantinha um interesse político na representação de uma "voz" oficial, já que produzida por um braço do setor de comunicação do governo, o INCE.

O diálogo sincronizado (voz visível) tomado em estúdio (ou em ambientes construídos ou controlados), entretanto, assumiu um lugar privilegiado nos filmes do INCE que carregavam um viés histórico e, de forma mais geral, nos que exaltavam figuras, instituições e eventos. Concebidas dentro daquilo que podemos chamar de *encenação-construída*[91], estas vozes articuladas num plano dramático permitiram a construção, junto às imagens, de um lugar pretérito, idealizado e/ ou inexistente, em ação ou contemplação, cumprindo papel valioso na construção de uma simbologia de nação. Os exemplos mais significativos que lançam mão desse recurso são *Descobrimento do Brasil* (1937), *Um apólogo – Machado de* Assis (1939), *Bandeirantes* (1940), *Carlos Gomes – O guarani* (1942), *O segredo das asas* (1944), *Leopoldo Miguéz* (1946) e *Alberto Nepomuceno* (1950).

A respeito de *Descobrimento do Brasil* (1937), há que se ter em mente que Humberto Mauro construiu uma narrativa aos moldes daquilo que considerava "cinema puro", que tinha como modelo a cinematografia muda. Vinícius de Moraes, que foi crítico cinematográfico no jornal "A manhã" entre 1941 e 1945, transcreveu neste jornal, na edição do dia 24 de junho de 1945, na quinta página, um depoimento proferido por Humberto Mauro em 1932 no qual se pode vislumbrar parcialmente o que o diretor chamava de "cinema puro".

> Recebemos do diretor de Cinema Humberto Mauro, um documento que, pela sua qualidade de antevisão, merece um destaque especial por parte dos

[91] Conferir Ramos (2008, p. 40-48).

> leitores. Chamo a atenção para algumas de suas afirmações: “11 de maio de 1932. Sobre Cinema Puro. Não vou discutir o cinema falado — não gosto de fala nos filmes aos quais se pode aplicar toda a técnica do verdadeiro Cinema. A maneira de se fazer sentir um filme pela técnica clássica do chamado “Cinema Puro” é o subentendimento. Através [d]a linguagem do cinema silencioso, as manifestações mais sinceras de arte e do artista se revelam com a mesma força de persuasão e convencimento de que são capazes as demais artes, tidas como clássicas. Buscando a sua forma de expressão no subentendimento, isto é, não na descrição em si, mas naquilo que ela sugere e evolucionando dentro desse sistema que decorre da sua própria essência e natureza, o Cinema elevou ao máximo grau uma qualidade existente em toda expressão de arte, e caracterizou por este modo, para todo o sempre, o seu estilo e feições fundamentais. Existe, portanto, uma arte cinematográfica essencial, uma técnica básica de cinema, um conjunto de leis insubstituíveis, sobre as quais se ergue toda a estrutura do edifício estético até aqui conhecido por Cinema Silencioso, que não é outro senão o CINEMA CLÁSSICO. O cinema sonoro veio transmitir os ruídos. O falado transladou para a tela a linguagem humana falada, lançando mão, para isso, da sincronização. No entanto, demonstrando maior poder sintético de expressão o cinema silencioso nos fazia ouvir e sentir tudo aquilo que hoje se expressa com maior facilidade pela concorrência de ruído e da palavra. Todos ruídos e sons que hoje nos ferem os ouvidos, nós supúnhamos escutá-los em consequência do tumulto subjetivo que nos causava a sugestão irresistível do cinema silencioso. A nossa imaginação trabalhava muito mais e isto em virtude de uma vibração nervosa muito mais forte. Tanto assim que se satisfazia com aquilo que ela julgava existir. D. W. Griffith chama isso, com insuperável propriedade, “força hipnótica da tela”. De fato, é hipnotismo verdadeiro. Não ponho dúvida em afirmar que o melhor cinema é silencioso. Mas, é claro, aquele que não claudica nas suas regras fundamentais. A perfeita idealização do cinema será o Cinema Puro, extreme de qualquer aberração subsidiária, incapaz para a indústria, é evidente, mas o único que poderá satisfazer o cineasta fervoroso, possuidor de uma cultura cinematográfica perfeita.

É nesse sentido que se pode entender a consideração de Sheila Schvarzman (2004, p. 155) quando afirma, a respeito de *Descobrimento do Brasil*, que “Os diálogos intervêm pouco. As cenas mostram uma narrativa, e não uma ação. Essa impressão é reforçada pelo uso da câmera subjetiva. A fala é substituída pelo trabalho exaustivo da câmera”. De fato, estruturalmente, o filme pouco se assenta na voz como elemento fundamental. Contudo, há que se considerar que em relação à primeira parte do filme – até o ponto anterior aos primeiros contatos dos portugueses com os índios – os diálogos e falas, embora rarefeitos, enfatizam, no plano dramático, os principais momentos da narrativa[92]. As vozes contribuem com os contornos dramáticos que apontam para a grandiosidade, o imprevisível, a racionalidade e a benevolência da impetuosa aventura portuguesa. E neste sentido, a ação se faz delicadamente presente. A

[92] Por exemplo: quando o Monte Pascoal é avistado é a voz no plano dramático que nos avisa: “Terra! Terra!”. O mesmo acontece nos momentos em que a “nova” terra está para ser averiguada, quando chegam as primeiras notícias sobre o lugar e seus habitantes e quando os primeiros contatos, dentro do navio, entre dois índios e a tripulação portuguesa tomarão cabo.

ação entendida como elemento da dramatização (organizada perante as falas) e da representação de um evento em seu desenrolar, "reconstituído", põe em destaque a maneira que o filme buscou representar os portugueses – fosse a reação deles ao avistar "novas" terras, fosse a decisão de como lidar com o contato com o povo nativo. O drama, nesse sentido, se apresenta de forma mais enfática em relação ao que a cartela poderia dizer – e essa possibilidade narrativa foi utilizada em poucos, mas decisivos, momentos. Em contrapartida, a afirmação de Schvarzman, se pensada com foco numa segunda parte do filme – a partir da chegada dos portugueses no Brasil –, pode ser mais bem verificada. Contudo, a significativa diminuição da fala (que não se ausenta) é representativa do encontro do índio com o português na narrativa e deve ser percebida em contraste com a parte anterior do filme: para além da impossibilidade de comunicação verbal entre o índio e o português, é com o esvaziamento da fala que gestos corpóreos "universais" e a troca de objetos podem ser forjados como a via fundamental de comunicação. Por esta via (dos percalços da comunicação) que torna-se possível construir, de maneira mais eficiente, um índio infantilizado (seja pela exacerbada gestualidade do índio frente aos movimentos funcionais do português, seja pela benevolência, alimentação e cuidado com o sono do índio por parte do português, que constrói uma relação paternal, etc.), que, destituído de uma identidade própria, se abre para a possibilidade de atrelamento a diversos discursos, representações e construções – como Schvarzman não deixa de notar (2004, p. 174).

A respeito da figura do índio é interessante fazer uma comparação entre a construção feita em *Descobrimento do Brasil* e *Bandeirantes* a partir das vozes visíveis. Se em *Descobrimento do Brasil* os índios se comunicam entre si a partir de uma (suposta) língua, em *Bandeirantes*, a voz do índio que se "interpõe" no caminho das bandeiras é composta de urros, de um som mais gutural, selvagem. Esses dados são relevantes pare pensar que tipo de índio e que tipo de relação é estabelecida com o descobridor e com o bandeirante nas narrativas fílmicas em reação a uma ideia territorial. Em *Descobrimento do Brasil*, a conquista de território (descobrimento) se dá por vias de uma cordialidade, no reconhecimento de um que está e de outro que chega, sem o uso da força. A existência de duas línguas (português e "tupi") e o esforço da comunicação gestual nos permitem compreender a ideia de um português estrangeiro e de um índio nativo da terra descoberta (por mais que a inversão destes papéis seja buscada em alguns momentos no filme: o índio como hóspede e o português como anfitrião). Já em *Bandeirantes* existe uma complexificação social do índio. Existe o índio que é tomado a partir da figura do mestiço (escuta-se da voz *over*: "João Ramalho, patriarca principal dos Bandeirantes, com um de seus filhos, o pequeno mameluco, neto do cacique Tibiriça, pai de Bartira, mulher de Ramalho"), o índio cristianizado/ educado pelo "patriarca da educação, o

Padre Anchieta", o índio "civilizado" que compunha os grupos das bandeiras e o índio que, como selvagem, se "interpunha" no caminho das bandeiras como obstáculos da natureza. A construção deste último é fundamental para compreender como um tipo de índio é negado na representação fílmica: o índio buscado pelas bandeiras para ser escravizado. No filme é o aspecto territorial de desbravamento bandeirante que domina, o tema da escravização indígena sequer é mencionado. E o recurso da voz visível, dentro do plano dramático, evidencia o cuidado em relação à construção de um e à exclusão de outro na narrativa fílmica. Na segunda parte do filme (Ciclo do desbravamento – Antônio Raposo Tavares), ao longo das sequências de dramatização, os bandeirantes, em meio ao desbravamento territorial, são emboscados por índios (não o contrário, e podemos perceber isto pelas vozes de espanto/ surpresa dos bandeirantes enquanto caminham ao notarem algo diferente e da resposta sonora pelos urros dos índios, antes mesmo destes aparecerem nas imagens), e numa rápida organização os bandeirantes começam a atirar nos índios. Esta sequência se finaliza com as vozes comemorativas dos bandeirantes: "Fugiram! Fugiram!". E estas vozes são fundamentais para reforçarem a ideia de presença e negação destes índios (respectivamente, o que se interpunha como obstáculo da natureza frente ao desbravamento e o índio a ser escravizado). O interjetivo "fugiram" evidencia o cuidado que se teve para limpar as mãos sangrentas dos bandeirantes na narrativa fílmica: só se atacava o índio como defesa e mesmo assim o ataque tinha a intenção de espantá-los e não de matá-los ou escravizá-los, fazendo-os fugir. Poderia-se, assim, dar prosseguimento à empreitada das bandeiras. Nota-se, assim, como em *Descobrimento do Brasil*, o uso comedido, porém bastante funcional em termos de representação de um imaginário da colonização pela voz visível.

Em *Um apólogo – Machado de Assis* (1939), a voz visível, numa concepção distinta, acontece quando da encenação do conto "Um apólogo", de Machado de Assis, estruturado por uma narradora (que se faz presente, em parte do tempo, nas imagens), por personagens do conto e uma apresentação biográfica de Machado de Assis por voz *over*, na primeira parte do filme. A estrutura não é complexa formalmente, mas é interessante notar que o formato irá se repetir em importantes filmes posteriormente; filmes classificados por Schvarzman como "os heróis-poetas": *Carlos Gomes – O guarani* (1942), *Leopoldo Miguéz* (1946) e *Alberto Nepomuceno* (1950). Nestes quatro filmes, figuras importantes são enfocadas, figuras forjadas como símbolos de uma cultura autenticamente nacional. No plano dramático, obras-marco de cada uma destas figuras são apresentadas após um retrospecto biográfico. A representação das obras numa estrutura dramática dá ao espectador a possibilidade de conhecê-la e fruí-la. Em *Carlos Gomes – O guarani* (1942), o ato III ("Invocação dos Aimorés") da ópera "O Guarani", baseada

no livro homônimo de José de Alencar, é encenado e os trechos cantados são postos em sincronia com as imagens dos personagens indígenas cantando. Cabe ressaltar que o trecho inicial de "O Guarani" é um excerto bastante conhecido e tocado: ele se faz presente diariamente (dia úteis) no rádio desde 1935, na abertura de "A voz do Brasil", anteriormente chamado de "Programa Nacional" e "Hora do Brasil"[93]. Enfim, uma música que há décadas abre os discursos oficiais do governo brasileiro. Em *Leopoldo Miguéz,* a estrutura se repete, só que desta vez são trabalhadas no plano dramático três obras. A primeira é o "Hino da proclamação da República", cantada por um coro feminino, representado nas imagens, em meio a imagens de fundo, numa estrutura bastante poética. Na mesma estrutura da peça anterior, é apresentado o drama "Pelo amor", que recebeu música de Leopoldo Miguéz. A terceira peça não conta com vozes, mas, pelas imagens, vemos a interpretação daquilo que a voz *over* chama de "Poema sinfônico", que é uma peça instrumental sinfônica composta por Miguéz no final do século XIX. Em *Alberto Nepomuceno* a estrutura se repete e são apresentadas a *performance* da música "Mater dolorosa" e a interpretação visual de trechos musicais da "Série Brasileira" ("Alvorada na Serra", "Intermédio" e "A sesta na rede e Batuque"). As grandes figuras e obras aí trabalhadas se vinculam, sobretudo, ao século XIX.

Em *O segredo das asas* (1944), ocorre o contrário destes outros filmes: em vez de a voz *over* preparar a dramatização, a dramatização prepara as asserções da voz *over*, no caso, asserções sobre a Força Aérea Brasileira (FAB) e de sua importância no contexto da Segunda Guerra contra as forças do Eixo. Através dos diálogos, no plano dramático, vemos emergir da narrativa o forjamento da admiração da moça simples, do campo, pelo grande aviador, assim como a construção da imagem de um aviador dedicado, digno, comprometido, educado, admirável. A partir dessa construção a voz *over* assere.

Tal como no contexto mundial, o documentário brasileiro lançou mão de uma diversidade de recursos vocais que não estavam restritos a uma ideia simplista de "voz de Deus" e tampouco a uma representação transparente. Embora a assertividade mais pungente se fizesse presente em filmes de tons mais científicos, o lirismo encontrou também forte vazão, todas elas, contudo, voltadas para uma construção de um nacionalismo.

Outro aspecto que, por vezes, passa sem ser devidamente notado em relação à voz *over* diz respeito às temporalidades implicadas em sua enunciação. Tomando como exemplo duas propostas fílmicas bastante distintas que empregam aquilo que é usualmente chamado de voz de Deus – a série *Why we fight* (1942-1945), de Frank Capra, e *Noite e neblina* (1955), de Alain

[93] Entre 1972 e 1985 o tema de "O Guarani" foi substituído temporariamente pelo "Hino da Independência do Brasil".

Resnais – é possível elucidar a questão. A narração de *Noite e neblina*, escrita e falada por Jean Cayrol, poeta e prisioneiro de campo de concentração do regime nazista (tema cujo filme tematiza), implica tanto uma dimensão historiográfica como de memória oral. Ao falar de um passado vivido e reatualizado no presente fílmico, sua narração se incube de incorporar uma década de digestão coletiva e individual de eventos que deixaram devastas marcas pessoais e sociais. Esse tipo de temporalidade implicada é apenas possível porque existe um lapso temporal tanto das imagens em si[94] quanto dos eventos aos quais o filme se refere em relação à escrita da narração (e à realização do filme como um todo). A contemplação e a tranquilidade da enunciação (em termos da – pouca – variação de tessitura e timbre) que figura na narração tem seu cerne nesse distanciamento. Cabe dizer, contudo, que a heterogeneidade espacial também é importante. A carga contemplativa só se torna possível porque existe uma grande diferença entre o local da tomada das imagens e o local da tomada da voz (estúdio). Ela se afasta da intensidade e do inefável que se faz presente em locação, na geração da imagem. Assim, ela se configura por ser uma voz que se infla daquilo que podemos chamar de *presente preterita* (presente passado)[95]: uma voz que no presente narrativo se adere ao passado, que já se tornou memória. Sua asserção é diminuída de expectativa; ou numa aproximação a termos usados no campo do documentário, é mais esvaziada da dimensão de futuro que as perspectivas educativas e propagandísticas implicam (se se tem no horizonte uma definição mais rígida de voz de Deus). Já em *Why we fight*, embora o inefável da guerra chegue ao espectador, existe um pequeno lapso temporal entre a geração das imagens e da narração[96]. Essa menor diferença implica num discurso mais esvaziado de perspectiva historiográfica, ou de uma carga relacionada à memória oral, naquilo que se refere ao que se vê nas imagens. Fala-se de e mostra-se uma guerra ainda em curso. A voz, em vez do *presente preterita*, se infla de um *presente futura* (presente futuro): ela se adere ao presente vislumbrando a potencialidade de tomar rédeas do futuro. Sua preocupação não é o passado, embora fale de eventos de um passado recente, mas sim o futuro que pode se flexionar pelas atitudes de um presente. Sua postura impõe uma carga de expectativa e previsão em relação ao futuro, que não se esgota porque seu tempo não acabou, ou seja, a expectativa ainda não se tornou memória, a guerra ainda não acabou. *Noite neblina*, ao tematizar o Holocausto, não muda o curso daquilo que é retratado, ele constrói uma

[94] Mesmo quando as imagens não são de arquivo, elas são, sobretudo, de ruínas, repletas de rastros, restos, escombros etc., jogando-nos sempre a um passado imaginável, mais do que a um presente possível.
[95] Tomo emprestado aqui a noção de triplo presente (*presente preterita*, *presente praesentia* e *presente futura*) de Santo Agostinho, retomadas por Paul Ricoeur (2010) em "Tempo e narrativa".
[96] A diferença temporal entre imagem e som é, em boa parte do tempo, de um, dois ou três anos (apesar de contar com imagens de arquivo dos anos 1930, por exemplo).

perspectiva daquilo que já foi. Ao tratar da Segunda Guerra, *Why we fight* se insere no turbilhão do presente (a guerra ainda estava em pleno andamento) vislumbrando um mundo futuro. O tema fílmico compartilha um presente tanto do ponto de vista do mundo histórico, como da realização fílmica, como da perspectiva espectatorial (essa conexão do presente não é da mesma categoria, como veremos adiante, do documentário moderno). A apreciação atemporal, partida de uma visão simplificada da noção da voz de Deus, tal como aponta Charles Wolfe, pode obscurecer características fundamentais da voz *over* no documentário clássico. Em curta digressão, pode-se dizer que a voz de Deus, tal como seu nascimento, pertence ao eterno. O tempo é tipicamente mundano, Deus não se adere a ele. É por essa razão que pode fazer sentido falar sobre uma onipresença, onipotência e onisciência da voz *over*. Contudo, a voz de Deus é verbo sem corpo, a voz do documentário é humana, sua dimensão temporal é fundamental para entender a narrativa – que se torna inteligível quando se considera a existência de um lugar e tempo de partida e outro de chegada no mundo. Essas noções foram extensivamente trabalhadas no documentário clássico, como vimos, por exemplo, mesmo que tangencialmente, em filmes como *Spanish Earth*, *The Battle of Midway* e *Tunisian Victory*.

A voz *over* nos Estados Unidos, no Brasil e na Europa ocupou lugar semelhante àquele que foi discutido em relação ao documentarismo britânico. Os diálogos também se fizeram presentes de forma semelhante. As estratégias não foram necessariamente as mesmas – nota-se, mais que na Grã-Bretanha, por exemplo, o comum uso de mais de um narrador (*multi-voice commentary*), de uma impregnação mais efetiva da poesia, o recorrente uso do discurso indireto livre e uma maior diluição dos espaços dramáticos e narrativos. No horizonte mais amplo, contudo, o que estava em jogo era a retórica, a persuasão, noções nacionais, construção de cidadania etc. em meio a intenções artísticas que buscavam se diferenciar do puerilismo dos cinejornais e do não pragmatismo das vanguardas modernas, ao passo que não abriam mão da transparência, por um lado, e do *ostranenie* (estranhamento), por outro, como recursos da construção da realidade e intencionalidade fílmica.

Em relação ao uso de ruídos, o que se nota é uma perspectiva bem próxima daquilo que se pode observar na Grã-Bretanha: um uso bastante ligado a âmbitos amplos e sociais (e diminuído de uma interface mais personalista, individual ou intimista), muitas vezes usados dentro da noção "dramática" vislumbrada pelos britânicos. Podem-se notar também alguns casos mais sofisticados, semelhantes também a exemplos britânicos mencionados. É o caso, por exemplo, do tratamento sonoro de *The City* e *Louisiana Story*.

O roteirista e produtor associado Henwar Rodakiewicz do documentário *The City* (1939), de Ralph Steiner e Willard Van Dyke (que contou com composição de Aaron Copland)

– que também trabalhou nos relevantes documentários *Portrait of a young man* (1931), *Adventure in the Bronx* (1941) e *It's up to you* (1942) – deixou notas, não publicadas, para o som de *The City*. Nelas, Rodakiewicz revela como o pensamento e a prática sonora e visual já apareciam de forma imbricada no final dos anos 1930.

> A concepção da função do som fílmico é bastante definida. Se ele é música, narração ou vozes num padrão musical, o som é sempre parte integral do filme. O som deve sempre ser aditivo, nunca meramente repetitivo. Em outras palavras, em nenhum lugar durante o filme, imagem e som dizem a mesma coisa; em vez disso, eles se complementam. Assim, a imagem vista sem som, ou o som escutado sem imagem, é uma experiência incompleta, uma vez que nenhum dos dois é planejado para ser autossuficiente. É apenas na fusão dos dois elementos que o filme ganha vida e se torna uma unidade vital. Tal ponto de vista se faz presente desde o começo e é encontrado no desenvolvimento do *script* e no subsequente e eventual corte do material. Para prover variedade, interesse e melhor escopo ao trabalho, dois tipos de continuidade têm sido carregados consistentemente: (1) uma continuidade da imagem, acompanhada pelo som; e (2) uma continuidade do som, acompanhada pela imagem. O primeiro pode ser descrito como uma série de eventos interconectados cuja lógica de desenvolvimento é representada numa ação mais ou menos continua [...]. O segundo seria uma série de imagens, seguindo e expressando o desenvolvimento de uma continuidade de pensamento, livre para mover e saltar para campos distantes sem preocupação com ou limitado a qualquer sequência da ação física (RODAKIEWICZ, p. 1970[193?], p. 278-279).

Em suas notas para o filme, Rodakiewicz percorre todas as sequências do filme, explicitando a função que o som deve ter. A noção de que o som deve expressar os reais sentimentos e intenções fílmicas sem necessariamente estar apegado aos sons reais do mundo (tal como o percebemos) fica implícita, tal como fica implícita a ideia de que o som pode ser tanto ferramenta narrativa como a matéria fílmica em si. Sobre a sequência que ele chama de "Metropolis", fica evidente essa perspectiva. Ele diz que

> A música forma a base do som nessa sequência. Efeitos naturais, como sirenes, apitos, sinos, trens, também aparecem. Mas, além da música e dos sons naturais, vozes são ouvidas. Entretanto, as vozes e as distintas palavras faladas não são, em nenhum sentido, narração, como nós geralmente entendemos o termo. De fato, as vozes – talvez uma boa meia dúzia facilmente distinguível – são tratadas como se elas fossem parte de uma partitura musical. Isso é, nós pensamos nelas como instrumentos adicionados à orquestra. Elas emergem do fundo, sobrepõem seus temas e voltam ao fundo novamente, da mesma forma que os oboés, os violoncelos ou as trompas fazem na partitura. Eles não são, em nenhum sentido, *word effects* sobrepostos, mas uma parte genuína e integral da orquestra. Nós devemos sentir que as pessoas que falam estão sentadas entre os instrumentistas e que as palavras são escritas para a música e entrelaçadas com a música (RODAKIEWICZ, p. 1970[193?], p. 282).
>
> .

Sobre tal sequência, Rodakiewicz (1970[193?], p. 283) afirma, por exemplo, que as vozes sobrepostas, pensadas musicalmente, carregam o alucinante ritmo da metrópole ao falarem

frases prontas presentes no âmbito das correspondências de negócios: “Most sincerely yours”, “We beg to remain”, “Trusting that we may hear”. Ele continua: “Nós escutamos vozes de mulheres e homens, secretários e executivos [...] E conforme a câmera corta para fora e ganha mais velocidade nos ascendentes padrões geométricos de janelas idênticas, as vozes se constroem em número e ritmo, imprimindo intensidade [...]”. Ele também descreve outra parte relevante da mesma sequência:

> quando a câmera está centrada nas placas de trânsito (em vez de mostrar o real acidente), nós escutamos a rápida aproximação de uma sirene de ambulância. Conforme vemos o médico aparecer e o homem machucado ser atado, nós escutamos vozes de novo: “Calling Dr. Bixby – fractured pelvis – lacerations of the scalp”, “Dr. Buttenheim – internal injuries” etc. Esses sons, junto com a sirene da ambulância, dão, mais adiante, o sentido ameaçador e o som de fundo para a cena de crianças brincando no trânsito das ruas e, também, à cena do infeliz homem tentando atravessar a rua em meio aos carros apressados.

Numa perspectiva semelhante está o trabalho de Helen van Dongen em *Louisiana Story*. Virgil Thomson (apud HOWE, 2012, p. 2) diz que o filme possui três tipos de música, e um deles é a *noise-music*, composta e modelada por Helen van Dongen, editora do filme. Há em especial uma sequência do filme que chama atenção, a “oil derrick sequence” (sequência da torre de petróleo). Nas notas de trabalho do filme, Dongen (apud HOWE, 2012, p. 4) a chama de “Ballet of the roughnecks”. O pensamento musical de Dongen transparece, para além do próprio material que escutamos, em suas notas para o filme, seja por se referir à sequência como “balé”, por chamar os ruídos de “instrumentos”, a edição de “orquestração” ou por falar de “pitch” (frequência) dos ruídos e que eles devem estar “in tune” (afinados) entre si. Esse tipo de pensamento sonoro – e o vinculado a *The city* – encontra precedente, como discutido anteriormente, desde pelo menos os não ficcionais dos anos 1920 (ver capítulo 1 e subcapítulo 2.1)

No contexto brasileiro (filmes de Humberto Mauro para o INCE), os ruídos são pouco trabalhados. Quando usados, mostram-se como elementos que remetem aos “paradigmas do real” do acompanhamento dos cinejornais (ver subcapítulos 1.1 e 1.2). Por serem poucos os ruídos que aparecem nas narrativas, eles se tornam relevantes para se pensar o tipo de construção de nação que se pretendia. De forma sintética, pode-se destacar os seguintes ruídos: o som de sino nos filmes *Descobrimento do Brasil* e *Os inconfidentes* (1936), o som de água e de passos na terra em *Bandeirantes*, o som do cortar das árvores em *Descobrimento do Brasil*[97]

[97] Tatyana Jacques (2018, p. 90-91) afirma que “Villa-Lobos não apenas compõe a trilha musical, mas participa do trabalho de sonoplastia do filme. Isso é narrado em depoimento deixado por Mauro, que descreve as experimentações de Villa-Lobos durante a construção do som da cena na qual uma grande árvore é cortada para a confecção da cruz para a celebração da 1ª Missa. Nesse depoimento, Mauro também conta como, finalmente, ele

e *Bandeirantes*, o som de pássaros em *Bandeirantes* e *O joão de barro*, o som de avião em *O segredo das asas*, o som de fogueira em *Bandeirantes* e os sons do ambiente em tomada em locação em *Pedra Fundamental*. É notável que o trabalho com estes sons ocorre nos filmes de produções mais vultosas[98]. De certa forma esses sons figuram como elementos relevantes da construção de uma imagem do Brasil pela via do desbravamento, do catolicismo, da natureza, do bucólico e do moderno. O som de sino e do cortar da árvore em *Descobrimento do Brasil*, por exemplo, são apresentados como elementos novos para os índios, tal como nota Schvarzman (2004, p. 156), e, ao mesmo tempo, o som do sino marca a ideia do catolicismo, que seria trabalhada em outras produções do INCE, como *Bandeirantes* e *Os inconfidentes*. O som do cortar de árvore remete também à ideia de desbravamento territorial, tal como se pode notar em *Bandeirantes*. Assim como, também em *Bandeirantes*, os sons de passos na terra em desbravamento coadunam essa perspectiva. O som de água em *Bandeirantes* eleva os lagos/ córregos como lugar de conforto e descanso, oferecido pela natureza brasileira. O som de pássaros em *O joão de barro* colabora com a construção da paisagem bucólica *mauriana* e em *Bandeirantes* é apresentado como elemento da natureza, junto com o som da água, em momento de descanso. Os sons de avião remetem, em *O segredo das asas*, a um Brasil moderno.

Para além da voz e dos ruídos, a dimensão musical encontrou solo fértil fora da Grã-Bretanha. O campo documentário contou com alguns dos mais notáveis compositores da primeira metade do século XX. A partir de alguns deles, nos próximos parágrafos, buscarei evidenciar os principais procedimentos musicais que encontraram vasão nesse período.

Um importante nome a se considerar é o de Hanns Eisler. Como vimos no capítulo 1, ele atuou no campo cinematográfico desde o período mudo, sobretudo em filmes das vanguardas modernas. Uma das principais parcerias entre diretor e compositor no campo documentário foi a dele com Joris Ivens. Eles trabalharam juntos em três marcos do documentário: *Song of Heroes* (1932), *New Earth* (1934) e *400 Million* (1938). Eisler, em 1941,

mesmo inventaria o som da queda da árvore, utilizando grãos de feijão ou milho e um violão. Ficaram meio desequilibrados inventando barulho: 'O maestro esfregava o violão na parede. Aquele jequitibá, eu levei uma máquina com som pra lá. [...] Acabei descobrindo que jogando feijão ou milho no fundo da guitarra do João dos Santos12, e botei uma folha de zinco lá, fazendo o sujeito mexer'".

[98] Neste sentido vale resgatar as observações de Schvarzman (2004, p. 204): "Em seu relatório, Roquette-Pinto observa que o uso do som nos filmes educativos não era unanimidade, sobretudo pelo custo elevado dos novos projetores e pela crença de que o professor deveria contribuir para explicitar aquilo que era mostrado aos alunos. Seguindo as diretivas de Jean Painlevé, o antropólogo acreditava que o som deveria ser usado quando servisse ao assunto mostrado, eliminando as legendas, procedimento seguido nos filmes do Ince, que eram sempre que possível sonoros, ou mudos acompanhados de discos, já que os projetores sonoros eram muito caros e a maioria das escolas nem sequer tinha o modelo antigo".

ainda compôs música para o filme mudo *A chuva* (1929), de Joris Ivens[99] também. Ivens, a respeito de Eisler, em entrevista realizada por Albrecht Betz (1998[1982]), diz: "Para mim ele é o maior compositor de música fílmica; eu não conheço ninguém que chegaria perto dele... Isso é uma coisa que todos compositores com quem trabalhei depois sabiam". Ivens diz isso não apenas pelas composições de Eisler em si, mas pela forma que ele o influenciou. Um primeiro aspecto diz respeito ao formalismo estético e à recepção espectatorial. Ivens (apud BETZ 1998[1982], p. 503-504) aponta que foi Eisler que o alertou sobre um certo formalismo que ainda o movia e que se deveria ter um maior compromisso e responsabilidade artística com filmes políticos, tendo no horizonte a audiência, a massa. Ivens ainda aponta que Eisler influenciava completamente a realização fílmica. Um dos motivos era que existia uma compatibilidade política entre eles; outro porque que Ivens, como ele mesmo diz, era mais do trabalho prático (mesmo na militância política), enquanto Eisler, que era para Ivens (apud BETZ 1998[1972], p. 505) um "artista universal com ampla gama de interesses", detinha um conhecimento teórico fundamental para organização fílmica, fosse em termos de estrutura ou conteúdo. Questionado sobre a forma de cooperação entre eles, Ivens (1998[1972], p. 505) responde:

> Essa é a questão de como você coopera como artista. Tudo começa aí. A gente precisa de absoluta confiança [...]. Acima de tudo Hanns sempre escutou tudo muito cuidadosamente: o que você quer com suas sequências, como a perspectiva e a função do detalhe se encaixa no contexto – na diretriz política como um todo. Acima de tudo, ele nunca ilustrava ou copiava. Se você fizesse uma imagem lírica, ele jamais comporia uma peça lírica para ela. Quando nós trabalhávamos juntos na sequência, ele tentava descobrir o que estava faltando nela. Sua música costumava revelar completamente o efeito da imagem. Era como se ele estivesse compondo com os olhos do espectador. Ao mesmo tempo ele adotava o conceito visual do diretor e, então, reproduzia o todo num nível mais elevado, criando uma segunda estrutura.

Apesar do caráter anedótico dessa citação, ela ilustra o incômodo de Eisler em relação a composições que "imitavam" as imagens – tal como sua própria composição para *Opus III*, de Ruttmann, que tinha um caráter imitativo, que se coadunava às imagens (como relatado no item 1.2) – ao passo que ilustra sua preocupação psicológica e política (num contraponto ao formalismo) com o efeito de sua composição sobre a massa, que se acentuaria ao longo dos anos 1930 e 1940 em sua trajetória no documentário.

[99] Lou Lichtveld compôs em 1932 uma música para acompanhar *A chuva* (1929), de Joris Ivens, antes da famosa versão de Hanns Eisler, de 1941. As versões podem ser conferidas nos extras do disco 1 do *box* de DVD's "Joris Ivens: Weltenfilmer", uma coletânea dos filmes de Joris Ivens, de 1912 a 1988.

Esse referido "incômodo" pode ser mais bem percebido em seu livro escrito com Theodor Adorno, *Composing for the films*, de 1947. O primeiro capítulo do livro se constrói não por aquilo que deveria guiar o ato em si de compor música para filmes, mas por aquilo que se configura como os "maus hábitos" da prática sonora. Numa apreciação daquilo que os autores consideravam como o mais comum dos aspectos sonoros do cinema, a crítica se dirige aos clichês e à estandardização da indústria cinematográfica – que ou frustram ou inibem o desenvolvimento das técnicas musicais e do filme como um todo. A primeira crítica diz respeito ao uso do *leitmotiv*. Eles viam, num espectro positivo, o *leitmotiv wagneriano* como elemento vital na ilustração de algo metafisicamente significativo em relação a figuras, sentimentos e símbolos do drama musical para um público sem formação musical: "[*leitmotifs*] sempre foram a mais vasta forma de ilustração, a pauta musical para as pessoas sem formação musical" (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p. 19). Contudo, no cinema, como apontam, não é estruturalmente possível o uso do *leitmotiv* tal como foi na era wagneriana e pós-wagneriana. A montagem, que caracteriza o cinema, impõe que os materiais fílmicos se substituam uns aos outros, rompendo com uma continuidade real. Esse aspecto do cinema inibe o devido desenvolvimento musical para que se possa compreender a grandeza da atomização musical (*leitmotiv*) frente a monumentalidade da obra. Disso resulta um uso pobre da ideia de *leitmotiv* no cinema, que tende apenas a ser uma duplicação de algo já implicado na estrutura fílmica. A segunda crítica é remetida à "exigência" de melodia, em seu sentido mais eufônico, em caráter lírico-poético. Para os autores a música fílmica carece de objetividade e funcionalidade, não da "alma" do compositor. Existe assim uma incompatibilidade entre aquilo que chamam de "prosa" fílmica e o lirismo poético e eufônico da melodia: "A exigência do melodioso a qualquer preço e em qualquer ocasião tem freado, mais que qualquer outra coisa, a evolução da música no cinema. A exigência contrária seria, certamente, não o não melódico, mas a libertação da melodia de seus entraves convencionais" (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p. 23). Essa crítica se relaciona com aquela que eles fazem em relação à perspectiva de que "a música de cinema não deve ser ouvida". Isso subordinaria a música às imagens, implicando numa frustração de suas potencialidades narrativas.

Essa subordinação também implica em outra tendência que os autores notaram no período. Por um certo medo de evocar o irreal imagético, o fenômeno musical comumente buscava no âmbito dramático sua existência, sua justificativa (aquilo se convencionou chamar de música diegética): "A música se coloca no nível da ação e se converte num requisito, numa

espécie de mobília acústica[100]" (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p. 27). Na mesma perspectiva os autores criticam a "ilustração" musical daquilo que era visto nas imagens, aspecto que no cinema *hollywoodiano* chegou a ganhar uma máxima: "se canta o pássaro, canta a música". Semelhante crítica é dirigida ao uso de peças etiquetadas de *stock music,* que apenas reforça os aspectos negativos e destrutivos do clichê e da estandardização (ao se consolidar padrões, tanto do ponto de vista estilístico como industrial, as potencialidades da arte se esvaziam em troca de fetichização e sentidos pré-fabricados a serviço do sistema de exploração capitalista). Na mesma linha caminha a crítica aos compositores que buscam, para se basearem em suas composições e para representar geografias e períodos históricos, músicas das localidades e temporalidades exibidas na imagem. Os autores não apontam que essa busca é ruim em si. O problema estaria no fato de que as composições baseadas em músicas com ligações geográficas e temporais tendem a perder, nos novos arranjos, justamente o caráter que as caracteriza. Por outro lado, o uso mais "cru" tende a ser tedioso (ou a ocorrer como "ilustração" ou música diegética). Como veremos adiante, contudo, o próprio Eisler se comprometeria em alguns documentários com a busca de sonoridades ligadas às geografias e temporalidades daquilo presente nas imagens como base de suas composições, aquilo que ele viria a chamar de "repórter musical".

As linhas gerais do livro apontam para um uso "objetivo" da música. O que está implicado nessa noção de objetividade é a atitude composicional. O próprio título do livro coloca em destaque essa perspectiva. Ao usar o substantivo "composição" (*Komposition*, no título original), derivado do verbo "compor" (*komponieren*), em vez de, como então era comum, usar substantivos não derivados e adjetivos como "Música e cinema" e "música fílmica", Eisler e Adorno chamam atenção para o ato da composição com objetivo, no caso, ligado ao compromisso social e ético – em termos gerais, a música não deveria, na composição fílmica, falsificar o real ao passo que deveria revelar e escancarar as mazelas do capitalismo[101]. Duas principais considerações a respeito do que se lê no livro são de importante menção para nossa discussão. Uma delas aponta para uma construção sonora que, tal como indicou Joris Ivens sobre o trabalho de Eisler, não deveria se limitar às informações contidas nas imagens e tampouco se colocar de forma independente, por seus valores estéticos. A produção de sentido tampouco deveria se resolver pelas relações formais entre aspectos visuais e sonoros. A

[100] Cabe notar que a ideia de mobília aqui não se relaciona àquilo que se liga à música de Erik Satie.

[101] A discussão no livro é bem mais profunda. Elas remontam a ideias de automatização das técnicas, da fetichização e mercantilização de bens culturais e do lazer (entretenimento, como o cinema) como peça da engrenagem mantenedora da lógica capitalista.

composição deveria implicar significado a partir da dimensão espectatorial. A retórica que se faz presente no documentarismo britânico figura nas obras de Eisler por uma metodologia que se pode dizer dialética, apoiada numa acepção que parece se ligar à noção de "contradição" hegeliana. A ideia de o cinema ser uma arte com mais de uma saída sensorial implica que uma saída por si só aponta para uma insuficiência lógica. Nesse sentido, pode-se dizer, existe uma falta originária no sentido produzido isoladamente por uma das saídas sensoriais. O *dictum* não se resolve sem o *contra-dictum*. Na perspectiva de Eisler, a música parece cumprir a função do *contra-dictum*, que, cabe dizer, não implica em oposição, mas implica em dizer algo mais sobre aquilo que a imagem (*dictum*) apresentou. E esse "algo mais" pode ser tanto um detalhamento que completa ou complementa o sentido já pretendido como uma apresentação de algo que, no rebate com o *dictum*, resulta num sentido novo. Cabe dizer que a noção de dialética que transparece de Eisler e Adorno não parece ser da mesma ordem daquela que se notava no cinema soviético. Para Vertov, por exemplo, o exercício dialético encontrava seu cerne sobretudo no corte, na montagem. Isso não quer dizer que a relação vertical não era relevante para Vertov, mas para ele as materialidades visual e sonora pertenciam a uma mesma categoria: documento mundano. A relação do *dictum* e *contra-dictum* não se apresentava assim, de forma determinante, pelas contrapartes visuais e sonoras, e sim nas relações regidas pelo passar do tempo fílmico. Para Eisler, visual e sonoro pertencem a categorias distintas (e por isso podem funcionar como contrapartes narrativas do *dictum* e *contra-dictum*), sobretudo no que diz respeito às relações que estabelecem com a sociedade burguesa e capitalista. A percepção acústica (da música, especialmente) teria preservado mais elementos de um coletivismo pré-individualista. A coletividade é intrínseca ao fenômeno, seja pela estrutura, formação ou execução. Suas bases remetem à organização de conjuntos formados por elementos imateriais. De certa forma, assim, a música se opõe à certeza, ao inequívoco, ao conceito. Ao passo que, no capitalismo avançado, começou a ser extremamente racionalizada, passando a ser, como apontam os autores, "o meio, por excelência, em que a irracionalidade poderia ser praticada racionalmente". Essa dupla função confere um caráter diferenciado (potencialmente benéfico quanto perigoso) à música frente às imagens, especialmente nas suas funções cinematográficas – pela potencialidade de ser incorporada em quase qualquer discurso ideológico. Parece, assim, que a objetividade a que os autores se remetem se liga ao ato de compor e não à materialidade sonora em si: "Compor música cinematográfica objetiva não significa adotar a qualquer custo uma atitude de distanciamento, mas sim escolher conscientemente os elementos musicais em cada circunstância, em vez de recorrer a clichês e emocionalismos pré-fabricados. [...] Um caminho para o qual a música moderna também tende" (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p.

52). Nesse sentido, o pensamento de Eisler e Adorno se assemelha ao de, por exemplo, Alberto Cavalcanti e outros documentaristas britânicos, como Paul Rotha e Ken Cameron, quando dizem que o sonoro carrega maior potencialidade na geração de emoções e sentimentos profundos e instintivos – intangíveis, porém reconhecíveis – que as imagens.

A metodologia fílmica de Eisler encontrava nos desdobramentos da música das vanguardas modernas (ou, nos termos de Adorno, *Neue Musik* [Música Nova]) seu maior potencial ferramental. Adorno e Eisler apontam no livro que a música tradicional (fosse a barroca, neoclássica, romântica etc.) dependia de longos desenvolvimentos para produzirem sentido. Isso fazia parte de sua estrutura. As tensões, o afastamento e aproximação do campo tonal, os desdobramentos dos temas etc., a necessidade de repetição e construção de analogias dessas tradições musicais dependiam de uma continuidade temporal em mesmo eixo numa duração que o cinema, tal como produzido, não conseguia arcar. Pela potencialidade de ser mais "fragmentária", "aguda", "dissonante", "polifônica" ou "econômica", e por se dedicar a princípios construtivos que repelem clichês, regras pré-concebidas e embelezamentos, a música que surge e deriva das vanguardas se apresentava, segundo os autores, de forma mais compatível à duração, temporalidade e montagem cinematográfica – essa perspectiva se coaduna à música de Erik Satie para cinema (verificar subcapítulo 1.2). Nesse sentido, dois trechos do livro são interessantes:

> A emancipação de cada motivo ou tema da simetria e da necessidade de repetição torna possível uma formulação de ideias musicais mais específicas de uma maneira mais drástica e profunda, assim como libera eventos musicais individuais de todos seus adornamentos não essenciais. É devido a essa capacidade de caracterização liberta que a nova música se liga ao caráter prosaico do cinema. Ao mesmo tempo essa agudeza da caracterização musical permite a agudeza de expressão, cuja "estilização" dos elementos da música tradicional tornava impossível. Enquanto a música tradicional sempre preserva uma restrição na expressão da tristeza, dor e medo, o novo estilo tende a ser irrestrito. Tristeza pode se converter em assustador desespero, a calma em gelada severidade, medo em pânico. A nova música é também capaz de expressar ausência de expressão, a quietude, a indiferença e a apatia com uma intensidade para além do poder da música tradicional. Impassibilidade só se tornou conhecida na música a partir de Erik Satie, Stravinsky e Hindemith (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p. 59).

> Para o leigo, o aspecto mais marcante da nova linguagem musical é sua riqueza em dissonância [...]. Embora essa riqueza em dissonância na música moderna seja uma característica superficial, bem menos significante que as mudanças estruturais da linguagem musical, ela envolve um elemento de especial importância para o filme. O Som é despojado de sua qualidade estática e se dinamiza pela constante presença do "não-resolvido"[102]. A nova

[102] O que Eisler e Adorno querem dizer aqui é que, pelo caráter dissonante que a música moderna pode apresentar, a resolução musical – caracterizada na música tradicional por acordes que tendem a se esvaziar de dissonância – pode ser inibida por uma constante presença de tensão (gerada pela dissonância).

> linguagem pode ser dramática mesmo antes do "conflito", do desenvolvimento temático com seus explícitos antagonismos. Similar característica é inerente ao filme. Nele, o princípio latente da tensão, mesmo em filmes medíocres, é tão efetivo que incidentes que, por si mesmos, não correspondem a nenhum significado importante, aparecem como fragmentos dispersos de um significado que o todo clarifica e transcende. A nova linguagem musical, com grande precisão, se adapta e faz jus a este aspecto fílmico (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p. 60).

No livro, Eisler e Adorno citam alguns exemplos que escapam dos clichês e estandardizações e promovem o uso "objetivo" da música. Alguns exemplos indicam a potencialidade da música em evocar noções de coletividade. Em *No man's land* (1930), de Victor Trivas, Eisler compõe aquilo que chama de "falsa coletividade". Mostra-se um carpinteiro que, junto a sua mulher e filho, após receber um chamado de ordem, caminha em direção ao quartel. Outros grupos semelhantes são mostrados. As imagens ressoam uma atmosfera deprimida e sem ritmo. Eisler, então, adiciona, do *piano* ao *forte*, uma marcha triunfante. A música insere ritmo e constrói uma noção de coletividade, união. Eisler explica:

> A explicação dramatúrgica dessa cena, a transformação de indivíduos aparentemente inofensivos em uma horda de bárbaros, pode ser alcançada apenas com recursos musicais. Aqui a música não é ornamental, mas essencial ao significado da cena [...] Ela não apenas produz uma atmosfera emocional [...] A interpenetração da imagem e da música quebra a convencional relação de efeitos a que ambas geralmente se encontram porque apresenta esta relação de efeitos de uma forma patente que se eleva à consciência crítica. Aqui a música se apresenta como a droga que é em realidade. Sua função intoxicante e nocivamente irracional se faz politicamente transparente. A composição e a performance da música combinadas às imagens devem demonstrar ao público a influência destrutiva e barbarizante de tais efeitos musicais. A música não pode ser decididamente heroica, em uma forma que possa permitir que o espectador ingênuo se embriague, tal como os homens retratados no filme. O heroísmo deve aparecer como reflexo, como "alienação", segundo a expressão de Brecht. Isso foi possível na cena pela instrumentação exageradamente estridente e uma harmonização cuja tonalidade ameaçava continuamente em perder seu precário equilíbrio.

Embora se possa dizer que Eisler usou o clichê dos clichês – marcha para cenas militares, tal como já se sugeria nos manuais do período mudo –, nota-se uma perspectiva epistemológica bastante diferente: não se busca a representação transparente, mas sim um reflexo interpretativo espectatorial a partir dessa representação, fundado num processo de desfamiliarização, que, por sua vez, encontra seus precedentes mais diretos no cinema e música das vanguardas modernas. Como notaremos nos próximos exemplos, existe também uma aproximação de Eisler com a ideia de atmosfera/ clima, também presente nos manuais do período mudo, mas, novamente, essa noção é subvertida em favor de um posicionamento político, de afastamento de uma coadunação ao que se aflora das imagens.

Outro trabalho de Eisler sobre a noção de coletividade acontece em *Hangmen also die* (1943), de Fritz Lang, que, no caso, ele chama de "comunidade invisível". A resistência tcheca consegue enganar a Gestapo a respeito de quem havia assassinado um de seus líderes. Eles fazem que um membro fiel da Gestapo seja incriminado. Nas imagens, o líder da Gestapo, por meio de um relatório, descobre que haviam incriminado o homem errado. Porém, para não manchar a imagem da Gestapo, assume a encerrar o caso da mesma maneira. Junto a esse desenvolvimento se escuta um coro e orquestra triunfante (do *piano* ao *forte*), que contrasta com a serenidade e falha da Gestapo que transparece das imagens. A música constrói, junto ao plano final do filme, que mostra Praga, o povo tcheco como comunidade resistente, heroica, uma comunidade invisível nas imagens, mas que se faz viva pelo contraste musical que aponta para a vitória daquilo que não se vê.

Essa noção de coletividade aparece também em *New Earth* (1933), de Joris Ivens. Eisler conecta os diferentes eventos e pessoas que aparecem no filme construindo uma noção de solidariedade por meio de um tema austero e solene que une os distintos grupos e que contrasta com o clima negativo e com a atmosfera deprimente das imagens. O tema cria uma noção de comunidade unida, colocando sob um mesmo eixo temático todos aqueles companheiros de classe que apareceram lutando ou sofrendo para dragar as águas, para plantar e colher, que tiveram que descartar colheitas devido à especulação do mercado e que são vistos passando fome.

Eisler usou o contraste também com outras intenções. Em *Kuhle Wampe* (1931), de Brecht e Dudow, por exemplo, a miséria das favelas, com sua atmosfera deprimente e melancólica, exibida nas imagens, é contrastada por uma música ágil, estridente, polifônica, em estrutura rígida. O choque buscado por Eisler intencionava provocar repugnância nos espectadores, mais que sentimentos compassivos (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p. 44). Já em *Hangmen also die*, o contraste foi usado para se evitar a construção de uma imagem heroica. Um homem está hospitalizado, com a espinha dorsal destroçada, recebendo transfusão de sangue. O ambiente é lúgubre. Este homem é um carrasco nazista. Eisler aponta que se colocasse uma música triste, a tristeza que seria passada ao espectador poderia dar tons de heroísmo. Para evitar isso, Eisler construiu uma música que

> consiste em sequências brilhantes, estridentes e quase elegantes, em registro alto, sugerindo a frase coloquial alemã *auf dem letzten Loch pfeifen*[103]. A solução aqui é quase behaviorista. A música cria, por assim dizer, as condições necessárias para uma reação adequada, que mantem afastada associações não desejadas por parte do espectador (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p. 46).

[103] Em português coloquial essa expressão pode ser traduzida como "estar nas últimas" ou "com o pé na cova".

Esses exemplos ilustram alguns dos aspectos levantados nos parágrafos anteriores. Nos parágrafos seguintes, apresento alguns exemplos advindos de alguns outros documentários relevantes com os quais Eisler contribuiu. Falarei mais especificamente a respeito de quatro filmes da tradição documentária que se diferenciam marcadamente em termos estilísticos e éticos entre si, com a intenção de abarcar as principais noções que Eisler aplicou no campo documentário: *Song of heroes*, *Noite e neblina*, *White Flood* e *A Chuva*.

As músicas para *White Flood* e *A Chuva* fizeram parte de um projeto que Eisler desenvolveu entre 1940 e 1942 com financiamento da Rockefeller Foundation com intuito de "testar as potencialidades do material musical" no cinema (o livro *Composing for the films* pode ser entendido, de certa forma, como o resultado teórico desse projeto) (EISLER, 1998[1942], p. 595).

White Flood foi um filme sobre geleiras realizado pela Frontier Films. Em seu livro sobre o documentário de esquerda nos Estados Unidos (à esquerda do New Deal, pelo menos), William Alexander (1981, p. 210) descreve que o filme foi roteirizado e editado por Lionel Berman, Ben Maddow e Sidney Meyers e composto por imagens de diferentes cinegrafistas (especialmente William Field e Sherman Pratt, além de imagens de tempestade de neve captadas por membros da Frontier). O filme editado foi encaminhado para Hanns Eisler para que ele o usasse em seus experimentos ligados ao projeto da Rockefeller Foundation. Eisler trabalhou em três versões[104], mas apenas uma delas sobreviveu (FASSHAUER, 1998, p. 510) – a que apresenta a maior quantidade de narração (uma delas não continha narração, a qual Eisler aponta como a mais efetiva, e outra em que ela havia sido em grande medida suprimida)[105]. *White Flood* apresenta aspectos interessantes pare se pensar a música de Eisler para documentário. De certa forma, o projeto musical do filme se constrói como uma crítica (ou como uma solução) daquilo que ele critica teoricamente em seu livro: a música como "ilustração", o "clichê" e o "leitmotiv". Eisler deliberadamente faz uso desses recursos, que encontram precedentes no cinema mudo, subvertendo-os com parâmetros musicais que podem ser vinculados às vanguardas modernas, ou exemplificando-os em situações que tais recursos são concebíveis.

Tomo como exemplo o primeiro trecho do filme, que constitui de um tema (e seu desenvolvimento), encabeçado por uma trompa (*horn* francês), que constrói continuidade entre

[104] Como apontado no relatório final do projeto Rockefeller, Eisler (1942, p. 596), no intuito de entender diferenças dramáticas do uso da música, trabalhou, em diversas sequências de filmes, em três versões distintas.
[105] A existência, a princípio, de três versões pode ser constatada em texto de Eisler (1941) sobre o projeto Rockefeller.

as imagens de natureza, traçando, ainda, analogias/ paralelismos sonoros em relação aos fluxos e materiais exibidos na tela. De certa forma, esses aspectos são criticados por Eisler em seu livro. Contudo, nota-se que o tema musical é construído em base dodecafônica[106]. Como apontado por Eisler, a ideia de se usar o dodecafonismo caminhava no sentido de se afastar das relações pré-fabricadas da indústria musical e cinematográfica. Incorporar o dodecafonismo implicava na quebra do clichê e da estandardização, rompendo com a passividade espectatorial. Para além disso, o tema e seu desenvolvimento não são usados injustificadamente (tendo no horizonte sua perspectiva teórica). As imagens apresentam uma continuidade que não era da ordem da fragmentação que se fazia presente em filmes tomados como exemplo por Eisler no livro. Existia aquilo que ele chamou de "continuidade de significado" em *White Flood*. Nesse tipo de construção, desenvolvimentos mais longos, como o da música tradicional (com seu desenvolvimento), encontravam sentido. Tal trecho do filme apresenta, de certa forma, quatro elementos da natureza (terra, fogo, ar e água) como precedentes (e também sucessores, como a estrutura cíclica do filme implica) da formação glacial. Na partitura, Eisler chama o trecho de "invenção" e em texto de 1941 ele o chama de "*passacaglia*". As duas nomenclaturas implicam em uma estrutura musical que varia harmonicamente (ou em contraponto) sustentando repetições temáticas. A ideia é que as imagens apresentam uma continuidade de sentido, sugerida, musicalmente, pela repetição do tema (ligada à noção da formação glacial). Contudo, o tema é apresentado em diferentes texturas, sustentando um todo ligado que se transforma, imprimindo dinâmica à continuidade. É como o desenrolar de um tema apresentado sob diferentes perspectivas. Nesse meio existe o uso da trompa, instrumento extremamente associado à "ilustração" musical da natureza (FASSHAUER, 1998, p. 516). Porém, a trompa é usada de uma forma tão distinta em relação ao que pode ser chamado de típico na época, que a ideia de clichê, que estaria embutida no uso do instrumento, se desfaz. Já o material musical, em aspectos gerais, se associa ilustrativamente à dimensão visual, numa espécie de *mickeymousing*, aspecto da "ilustração musical" que Eisler criticava. Para ele, o uso imitativo dos sons em relação aos ritmos visuais e o uso pautado na dependência de clichês poderiam implicar em demasiada trivialidade e vulgaridade fílmica (EISLER, 1973[?], p. 482). Contudo, o *mickeymousing* poderia ter serventia, segundo ele, se fosse usado como elemento estruturante das situações e climas apresentados nas imagens. No trecho, essa ideia de *mickeymousing* é

[106] Na primeira exibição do tema, embora Eisler faça uso das doze notas, ele repete, antes do fim da série, duas das notas. O que em si não descaracteriza a ideia dodecafônica pretendida. As duas notas repetidas, que são usadas como notas de transição, podem ser entendidas como aquilo que o próprio Eisler chamou de embelezamento, negativamente; assim como reflete as adaptações que a música dodecafônica, no sentido empreendido por Eisler, deveriam sofrer para serem incorporadas ao filme.

incorporada ao desenvolvimento do tema, que se adensa, gerando um ponto de inflexão dramática, que culmina junto à exibição das imagens da lava do vulcão. Nitidamente, a noção de *mickeymousing* de Eisler não se restringia, como define Claudia Gorbman (1987, p. 88), a imitar ações explícitas na tela em termos de direção e ritmo, como praticado nos *cartoons* e no cinema ficcional, desde os anos 1930 ao menos. Embora a noção de *mickeymousing* hoje incorpore essa dimensão apresentada por Eisler – de estrutura narrativa e atmosfera/ clima –, há que se ter em mente que, para o período, se tratava de uma variação e desenvolvimento de uma prática – que cabe dizer, não foi apenas criticada por ele – que encontrou em seu pensamento e prática musical profícua e precursora vasão.

Nesse trecho, pode-se notar como Eisler trabalha com práticas convencionais que ele criticava (estabelecidas desde o cinema mudo), ao passo que encontra, tendo-se em vista a "objetividade" por ele argumentada, situações e maneiras em que esses recursos poderiam, de forma interessante, serem utilizados. Essa perspectiva demonstra seu foco, como discutido anteriormente, no ato de "compor", mais que na matéria musical em si, e na forma que parâmetros do período mudo, mesmo sob crítica, foram incorporados nas epistemologias das práticas do documentário clássico.

Outra composição ligada a seu projeto financiado pela Rockefeller Foundation foi a do filme *A chuva*. O filme foi realizado em 1928, mas Eisler o musicou em 1941. O filme, com a música, teria sido exibido pela última vez em 1948 e foi reconstruído de maneira satisfatória apenas em 2005, em sua reestreia, e publicado em DVD em 2006. Esse dado é relevante porque a reconstrução elaborada por Berndt Heller no final dos anos 1970 – que foi baseada no manuscrito da composição de Eisler, porém pautada numa versão do filme que não correspondia com a que Eisler usou, e que contem mais equívocos (a sincronização errada começa desde o primeiro plano do filme) que acertos (apenas duas das sequências foram reconstruídas de maneira precisa) – encontra ainda bastante circulação. A reconstrução de 2005 contou com a gravação original de 1941, encontrada em 2002, e com a versão correta do filme. A maneira mais fácil de distingui-las é reparar na duração total do filme e da música: a versão de 2005 tem 12 minutos aproximadamente e a reconstrução anterior tem aproximadamente 14; na versão de 2005, a música começa a soar ainda nos créditos iniciais do filme[107].

A música de Eisler para o filme é de extrema complexidade – ele mesmo, em *Composing for the films*, afirmara que se tratava da mais bem elaborada música do projeto Rockefeller – e um escutar cuidadoso se faz necessário. Uma análise detalhada da música pode ser encontrada

[107] A versão recente pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=eNNI7knvh8o>.

no texto de Johannes Gall, de 2008. O que de mais específico quero trazer dessa composição é a noção rítmico-temporal e dramática que Eisler buscou imprimir no filme – que apresenta um contraste com a versão de caráter impressionista originalmente musicada por Lou Lichtveld em 1932. A versão de Lichtveld – compositor de *Philips Radio* – é evocativa e não enfatiza aspectos visuais rítmicos, tampouco constrói arcos dramáticos. Ela apresenta melodias pouco desenvolvidas e suspensas, com poucas resoluções claras, regada de ostinatos, dedilhados e *tremolos*. Junto a explorações de diversas texturas e densidades harmônicas, a composição busca, em caráter sugestivo, trazer ao espectador impressões e sentimentos do experenciar a chuva, estabelecendo uma certa quebra com fluxo temporais e evitando arcos dramáticos – aproximando-se da ideia de atmosfera/ clima dos manuais do período mudo, embora flexionada pela perspectiva impressionista das vanguardas. Na visão de Eisler, o filme era estático e contava com uma ausência dramática (EISLER; ADORNO, 1976[1947], p. 128). Nesse sentido, a música de Lichtveld se coaduna esteticamente às imagens do filme.

Eisler também buscou uma aproximação com as imagens, contudo, seus efeitos imprimem uma força narrativa que as ultrapassa. A música, além de eventuais contrastes, oferece uma espécie de comentário, enfatizando elementos visuais e criando conduções temporais e dramáticas, apresentando, contudo, soluções para os clichês, para os recursos estandardizados e para a ineficiência e monotonia das práticas mudas criticadas por Eisler.

Como notou Johannes Gall (2008, p. 94; 101), seu arco dramático segue uma noção macroestrutural que pode ser entendida pela clássica "pirâmide de Gustav Frytag" (exposição, desenvolvimento da ação, clímax, diminuição da ação, desfecho). A música fílmica contém 15 partes – embora Eisler chame a composição de "quatorze maneiras de descrever a chuva", ela conta com um prólogo que ele chama de "monograma". Na figura 75, pode-se ver a separação feita por Gall: exposição (prelúdio e introdução), desenvolvimento da ação, clímax (interlúdio, clímax, peripeteia), diminuição da ação e desfecho. O número "1" da figura corresponde ao "monograma" e os números de 2 a 15 às "quatorze maneiras de descrever a chuva".

O "monograma" – que pode ser conferido na figura 76, nos primeiros oito compassos da composição – cumpre dois papéis principais: uma espécie de demarcação estético-composicional e a apresentação da série primária do motivo dodecafônico explorado ao longo da composição. O primeiro aspecto funciona como uma homenagem a Arnold Schönberg, seu professor, pioneiro do dodecafonismo. O trecho da série apresentada por Eisler nessa parte corresponde às notas *lá*, *ré*, *mi bemol*, *dó*, *si* e *si bemol*, que em nomenclatura alemã corresponde a A, D, eS, C, H e G – A(rnold)D [e]SCH(önber)G. Eisler, como intencionado no projeto da Rockefeller, queria testar as potencialidades do dodecafonismo – especialmente o potencial

fragmentário e a autonomia estrutural – frente a técnicas mais tradicionais. O prólogo do filme, assim, demarca o método musical utilizado no filme, fazendo referência a seu precursor, apresentando, ao mesmo tempo, parte da série a ser explorada ao longo do filme. O trecho, pensado no arco dramático, corresponde à primeira parte da exposição, ainda executado sem notória variação métrica.

A música 2 ("primeira maneira de descrever a chuva"), que correspondente também à introdução, apresenta a série primária e expõe seu retrógado inverso, seu retrógado e sua inversão. O contraste interno estabelecido pelas variações corresponde às mudanças entre luz e escuridão (e seu movimento em sombras), tal como intencionou Joris Ivens com suas imagens (IVENS, 1969, p. 38), assim como demarca os movimentos de elementos visuais, como o passar das bicicletas, carros e barcos. Contudo, os padrões rítmicos e suas alternâncias imprimem uma velocidade não condizentes aos fluxos visuais. Em outras palavras, mesmo se coadunando às imagens em certos aspectos (luz, escuridão, passar de bicicletas, carros e barcos) ele imprime um ritmo contrastante (mesmo estabelecendo relações claras com os cortes entre planos) que indica a movimentação e aceleração de algo que não está implícito na imagem, algo como um fluxo temático, algo em desenvolvimento. Eisler (1976[1947], p. 128) aponta que um ritmo lento não estava em vista para sua composição, pois ele intencionou dar movimento, um sentido, uma noção de continuidade "à natureza estática do filme". Há que se mencionar também que o piano, em *fortíssimo*, é introduzido quando se mostra pela primeira vez Amsterdã de cima (o piano, mais adiante na composição, estará mais diretamente ligado à ideia de chuva em si, sendo um elemento fundamental da estrutura dramática). Eisler incorpora aí a técnica da polifonia vocal e a indeterminação rítmica (*tempus imperfectum*) da "Escola Holandesa", ilustrando musicalmente (embora de maneira sofisticada e pouco perceptiva) a geografia tematizada no filme.

A música 3 apresenta novas variações da série e se complexifica ritmicamente. Tais aspectos são guias da apresentação dos elementos que antecedem a chuva em si. É bastante notório como Eisler valoriza e demarca com as variações da série, com *tremolos* e com *crescendo* e *decrescendo* (em termos de dinâmica e densidade) o vento, as nuvens que fecham o céu, as folhas caídas que navegam no rio e os pássaros voando em bando, culminando no adensamento rítmico e no aumento dinâmico do piano quando as gotas começam a cair de maneira mais definitiva. Com o final desse trecho, a chuva é apresentada, seguindo-se para o desenvolvimento da ação, que corresponde à maneira que a cidade começa a se comportar com a chegada da chuva.

Da música 4 a 7, Eisler mantém lógica similar: permanece dando suporte a uma percepção de continuidade, coadunando-se a movimentos visíveis ao mesmo passo que incita um fluxo temático extra imagem. Nota-se, cada vez mais, a presença do piano.

As músicas 8 e 9 recapitulam formulações musicais anteriores, apresentadas aí em dinâmicas mais suaves, o que lhe garante a ideia de continuidade, embora numa perspectiva musical diferente. O pulso também é notadamente inferior (90bpm) ao das músicas precedentes (144bmp). O trecho corresponde às sequências que Ivens dedicou aos guarda-chuvas. Eisler, com sua composição, destaca esse elemento fílmico, que simboliza o último gesto antes da chegada definitiva da chuva. Musicalmente o trecho funciona como um interlúdio, apontando um ponto de inflexão no arco dramático ao passo que prepara a chegada da música 10.

Esta, por sua vez, corresponde ao clímax da composição. Trata-se de uma peça para piano solo com um ritmo bastante mecânico e rápido. Ela corresponde ao trecho mais complexo da composição – utilizando todas transposições empregadas anteriormente (0, 3, 4, 7, 11) assim como uma nova transposição (10) – e demarca o momento em que a chuva cai mais forte no filme, imprimindo, contudo, um ritmo musical que sugere uma chuva ainda mais forte e imperativa (frente aos outros elementos da cidade). Eisler sabia da complexidade do trecho e explicou a situação ao pianista que iria fazer a gravação. Um dos pedidos de Eisler, que pode ser conferido na partitura enviada a Eduard Steuermann (o pianista)[108], foi de que a peça fosse tocada exatamente seguindo o metrônomo, sem *accelerando* ou *ritardando*. Eisler remarca que os dedos não dariam conta muito bem de tocar tudo seguindo o tempo do metrônomo (132 bmp). Eisler, mesmo assim, enviou a partitura, pedindo desculpas antecipadas pela inconveniência (GALL, 2008, p. 117). A música 10 marca o ponto máximo da exposição das variações da série primária e do piano em si – que se fez gradativamente mais presente nos trechos anteriores, conforme o pico da chuva em Amsterdã se aproximava.

A música 11 funciona como um novo interlúdio, que junto ao interlúdio das músicas 8 e 9, "isolam" o clímax (música 10; momento mais intenso da chuva), demarcando sua centralidade dramática na macroestrutura fílmica. Sobre a música 11, Eisler deixou anotado o seguinte na partitura original: "transição e cadência". É bastante claro que o trecho prepara a narrativa para a diminuição da chuva – que começa com a música 12 – retirando o piano e reestabelecendo uma cadência rítmica menos mecânica.

[108] A partitura se encontra na Library of Congress, em Washington D.C., junto à coleção "Edward and Clara Steuerman Collection: finding aid", organizada, em 2005, por Claudia Widgery.

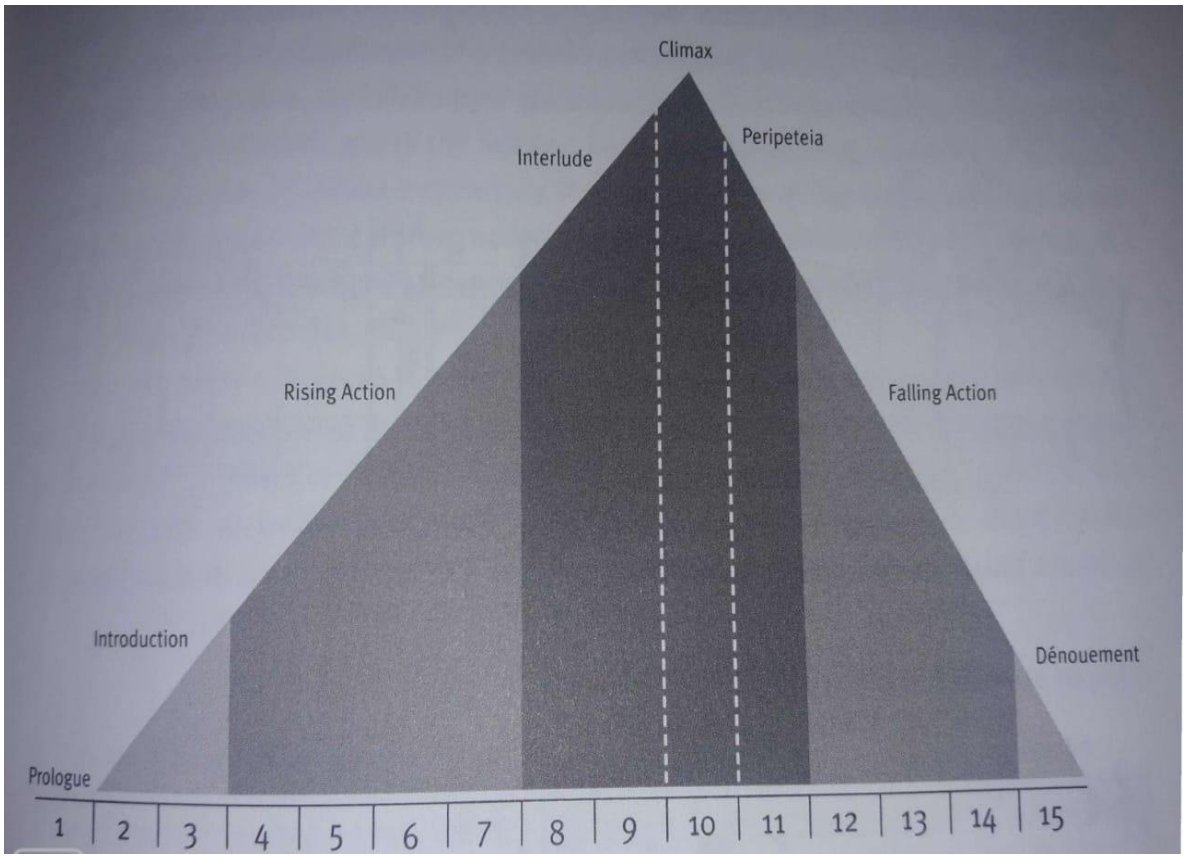


Figura 75 – Composição de Eisler para *A Chuva* dividida pela "pirâmide de Gustav Freytag"

As músicas 12, 13 e 14 vão gradualmente se acalmando em termos de complexidade, densidade, dinâmica e fluxo rítmico, reutilizando materiais ritmo-melódicos precedentes. A música 15 se assemelha à música 1 (créditos iniciais) em sua textura e pouca variação rítmica, marcando o fim da chuva (ou o pós-chuva). Eisler faz novamente referência a Schönberg, mas de maneira mais sofisticada. Ele começa a série em P7 (*mi* ou "E"), finalizando em *si* ("H" em nomenclatura alemã) na flauta. Quando o *si* é executado, o *cello*, ao mesmo tempo começa a série em P6 (*mi bemol* ou "eS" em nomenclatura alemã) (primeira e única aparição na composição), seguida da nota *lá* ("A"). "E" corresponde a Eisler, "H" a Hanns, "eS" a Schönberg e "A" a Arnold. Eisler, nos dois arpejos finais da composição no piano ainda faz ecoar a sonoridade de um *mi maior* (E), reafirmando seu nome. Eisler deixa registrada sua autoria e o uso do dodecafonismo – não aquele cujo Schönberg foi pioneiro, mas o de Eisler, adaptado para o cinema.

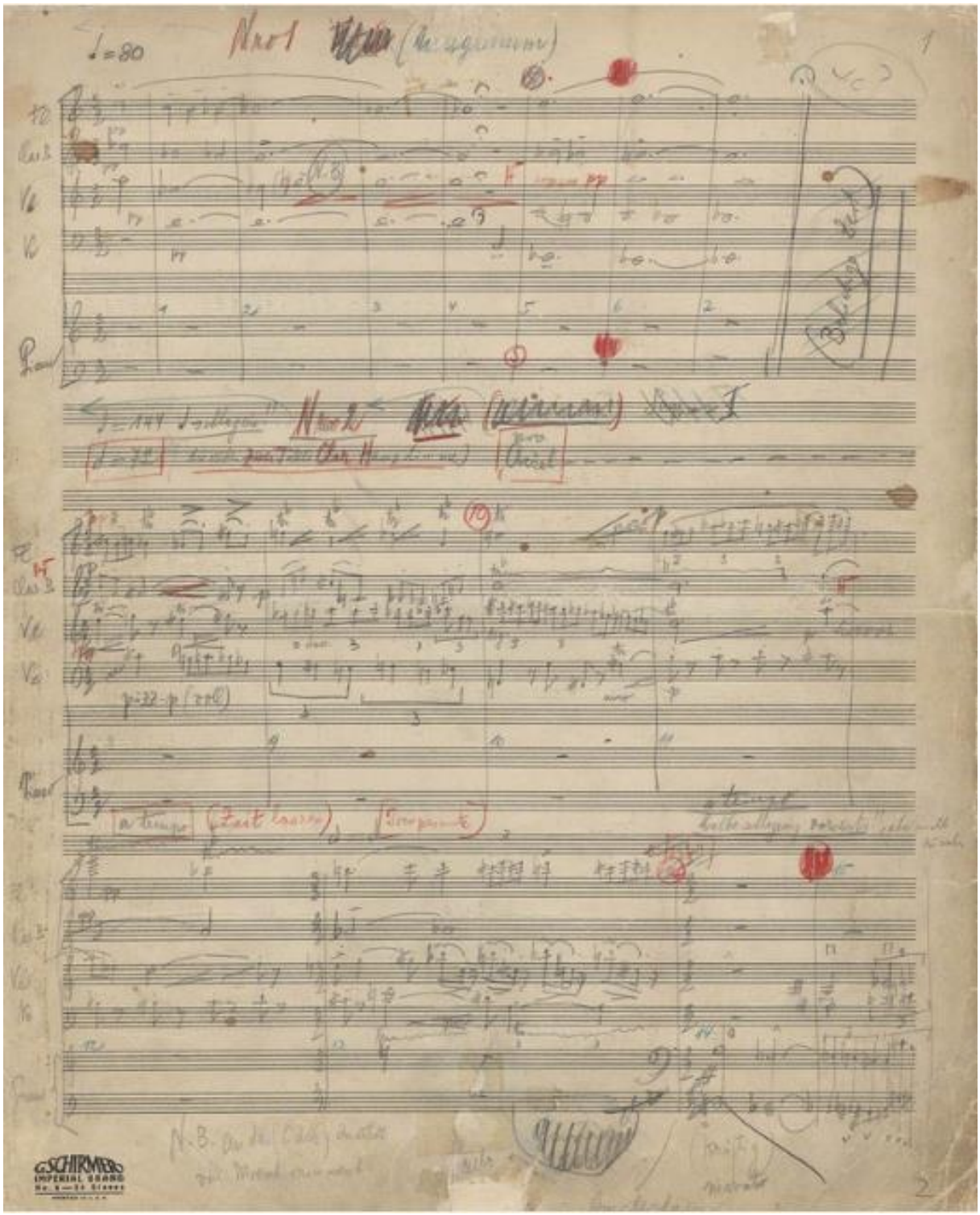


Figura 76 – Partitura de Eisler para *A Chuva* (“monograma” [n. 1] nos primeiros oito compassos)

Em *Song of heroes* (1932), de Joris Ivens, o trabalho de Hanns Eisler partiu de uma metodologia distinta. O filme tematiza os esforços dos jovens do Partido Comunista na construção de siderúrgicas na cidade de Magnitgorsk, na região dos Montes Urais (divisa da

Europa com a Ásia). Ivens, como aponta Claude Brunel (1999, p. 200), percebeu que o som e música do filme deveriam levar em conta "a realidade 'infernal' dos sons dos lugares das construções – uma parte necessária da dimensão super-humana e épica, como diria Ivens, do trabalho feito pelos jovens *Komsomols*. Ele, então, pediu a Hanns Eisler para que se juntasse a ele em Magnitogorsk". Eisler (apud BRUNEL, 1999, p. 200), mais tarde, considerando seu trabalho como o de um "repórter musical", escreveria:

> Eu logo notei que eu não poderia escrever a música atrás da minha mesa, então eu comecei a trabalhar como um "repórter musical". Eu primeiro precisava de informação detalhada sobre a realização, depois eu gravei a música indígena das minorias nacionais e os sons nas fábricas. O trabalho não foi fácil para mim – pois eu não estava habituado, como um mecânico, a escalar o topo de um alto-forno para encontrar o melhor lugar para o melhor som deste enorme alvoroço –, então eu fiquei muito orgulhoso de ter gravado mais que setecentos e cinquenta metros de ruídos e música das minorias nacionais numa atmosfera incomum para mim. O segundo passo do meu trabalho foi feito em Moscou, onde eu compus a música fílmica, a qual gravei nos estúdios Mezjrabom. Primeiro, com o camarada Tretjakov, compus a "Ballad of Magnitogorks".

Eisler foi responsável por toda a parte sonora, não apenas pela música original para o filme, que aparece quatro vezes durante o filme – uma delas sendo a canção composta com Tretjakov. Outras duas músicas que aparecem no filme foram captadas por Eisler em locação: um tema tocado em um tipo de flauta e uma canção nativa – usadas como ilustração de uma cultura musical nativa. O resto da parte sonora do filme é articulado em torno de silêncio e ruídos.

Como discutido anteriormente, Eisler criticou em seu livro a busca, por parte dos compositores, por músicas que representassem as temporalidades e geografias exibidas na imagem. A crítica, no livro, é um tanto quanto vaga. Mas tendo no horizonte o procedimento tomado no filme é possível dizer que sua crítica se ligava a uma ilustração banal que não tinha força dramática e tampouco conseguia representar sua geografia e temporalidade. Não tinha força dramática porque se construía numa vaga analogia musical e não representava propriamente porque dependeria de reconhecimento espectatorial apurado. Em seus termos, poderia-se dizer que carecia de "objetividade". No caso de *Song of heroes*, seu objetivo é claro: exaltar, a qualquer preço, os feitos dos jovens *komsomols* e construir uma realidade sonora ligada à bravura deles. Trata-se novamente de um procedimento que encontra precedentes nos manuais do período mudo, contudo, refletido dentro de um contexto de produção documentária propagandístico. As composições se constroem numa estrutura marcial. Diferente daquilo que ele fez em *No man's land* – usar uma marcha, com orquestração e instrumentação extremamente estridente e com uma harmonização que ameaçava o tempo todo uma mudança de tonalidade, para suprimir os tons heroicos –, Eisler constrói um tema com estabilidade tonal, clareza

melódica, precisão rítmica e orquestração tradicionalmente equilibrada (diferente daquilo que iria empreender em suas composições dodecafônicas). A marcha se enquadrava no perfil daquilo que Eisler vinha compondo desde os anos 1920, incluindo suas obras para peças teatrais e o Partido Comunista. De acordo com Albrecht Betz (1982, p. 32-118) – que chama essas composições de Eisler de "música militante" e "música política" – muitas de suas canções e músicas instrumentais ganharam grande destaque internacional, fosse em termos populares, no circuito artístico ou entre membros dos diversos partidos comunistas – chegando a ser bastante conhecidas na China e União Soviética, além de diversos países europeus e Estados Unidos. Uma de grande repercussão foi "Solidaritätslied", composta em parceria com Bertold Brecht; ou ainda o hino nacional da Alemanha Oriental[109]. Os quatro momentos que as marchas – que se ligam a esse contexto composicional de Eisler – aparecem são bastante representativos do tom heroico que Eisler quis construir: começo do filme; após a finalização da construção da primeira siderúrgica; após a finalização da segunda siderúrgica; final do filme. A última entrada, ao final do filme, se trata de uma marcha cantada com uma letra que resume a ideia do filme: a exaltação da indústria siderúrgica nos Montes Urais, construída pelos jovens do Partido Comunista. Eisler não queria apenas trazer à sua marcha tons soviéticos, sua intenção tinha duplo sentido: trazer a sonoridade da região articulando-a narrativamente, no intuito de construir tons heroicos ao que se via desenrolar nas imagens, utilizando uma estrutura marcial, que é conhecida, desde ao menos o cinema mudo, por sua potencialidade de, junto às imagens, imprimir uma noção de austeridade. Seu material sonoro coletado em locação usado no filme caminha num sentido parecido. Ao passo que ele nos informa sobre um contexto sonoro pertencente ao mundo filmado, a escolha desses sons tem um objetivo claro. Os ruídos, que são trabalhados em diferentes dinâmicas e junto ao silêncio, se vinculam aos barulhos das máquinas, das explosões e das ferramentas de trabalho. Eles são usados para exaltar, de forma sonoro-visual, a grandiosidade dos atos ligados à construção das siderúrgicas.

Essa noção de "repórter musical" pode ser encontrada em trabalhos de diversos eminentes compositores do campo documentário, embora com diferentes roupagens. Em *Os pescadores de Aran*, por exemplo, John Greenwood, como é indicado nos créditos do filme, construiu uma trilha musical baseada em canções e temas populares da Irlanda, especialmente

[109] Conferir no documentário *Solidarity Song: the Hanns Eisler Story* (1997), de Larry Weinstein, novas performances de diversas músicas de Eisler. O documentário apresenta também entrevistas com amigos próximos e parentes assim como imagens de arquivo até então inéditas. Embora sob um ponto de vista íntimo (criado pelas entrevistas de pessoas próximas), pode-se vislumbrar a importância de Eisler no cenário cinematográfica, teatral, musical e político (os líderes dos nazistas chegaram a dizer que precisavam de um compositor como Eisler do lado deles; Eisler foi perseguido devido a seus posicionamentos e luta política – Alemanha nazista e Estados Unidos do New Deal, além do próprio governo comunista alemão).

da Ilha de Aran[110], região tematizada no filme. Embora a música conte com orquestração tradicional, os padrões rítmicos e melódicos celtas da região são evidentes. Para a composição da trilha musical de *Louisiana Story* – que tem como personagem principal um jovem Cajun e que tematiza a invasão da indústria do petróleo em seu povoado em Luisiana –, Virgil Thomson fez extensa pesquisa no Archive of American Folk Song, debruçando-se sobre os registros dos etnomusicólogos Alan e John Lomax dos anos 1930 (BRASSEAUX, 2009, p. 111), especialmente sobre as canções populares dos Cajuns – que são descendentes de povoado francófono (Acadiano) do nordeste da América do Norte que se fixou no sul de Luisiana. As estruturas melódicas derivam diretamente desse material musical[111]. Tal procedimento não era estranho a Virgil Thomson: em filmes anteriores, como *The plow that broke the plains* e *The river*, Thomson trabalhou de forma semelhante, trazendo uma complexa estrutura de referencialidade a regiões e nichos sociais (mais adiante, os casos de Thomson serão mais detidamente discutidos). Ainda na mesma perspectiva, há que se mencionar o caso de *Triunfo da Vontade*, no qual Herbert Windt, em sua composição para o filme, combinou melodias folclóricas germânicas, músicas marciais, temas vinculados ao partido nazista, temas wagnerianos e "neo-wagnerianos". Richard Barsam (1975, p. 26-28) nota que Herbet Windt não faz uso, salvo exceções, dos temas de Richard Wagner diretamente: "ele conta com a familiaridade do espectador com a obra de Wagner e cria uma nova música heroica que evoca o mundo wagneriano sem imitá-lo". Com a combinação dos elementos wagnerianos com outros elementos musicais presentes e exaltados no contexto nazista, Windt, como aponta Barsam, sugere a continuação da antiga tradição musical, numa perspectiva germânica, ao mesmo tempo em que cria uma música fílmica de contínua variedade e interesse. O que estava no centro dessa perspectiva era o entendimento do som do documentário como elemento estrutural da narrativa e, ao mesmo tempo, como elemento indicial da realidade. O trabalho de composição, nesses casos, se equilibrava nesse meandro. Embora, como já mencionado, esse tipo ilustração geográfica/temporal encontre similitudes com práticas de acompanhamento dos cinejornais mudos, há que se notar que seu uso extrapola a ideia de representação transparente, então dominante, se imiscuindo de maneira mais determinante nas construções dramático-narrativas e em noções culturais mais complexas no que diz respeito a geografias/ temporalidades.

---

[110] Para conferir a semelhança das estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas empregadas por John Greenwood e a música das ilhas iralandesas, assistir a série de programas televisivos "Ceol na nOileán" da TG4, emissora irlandesa – que explora a tradição musical de diversas ilhas irlandesas –, em especial o capítulo "The stunning beauty and music of Aran island", produzido em 2009. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x2ektwa>. Acesso em: jun. 2019.

[111] Em 1949 Virgil Thomson ganhou o Pulitzer Prize na categoria de música pela sua composição para o filme, o primeiro e único compositor a ganhar o prêmio com música fílmica.

Já em *Noite e neblina*, Eisler compôs numa perspectiva distinta. Sua música para o filme se distancia ontologicamente da materialidade visual para indicar narrativamente a forma que o conteúdo fílmico deve ser apreendido. O efeito mais notório desse distanciamento é o rompimento com a possibilidade de empatia. Não estava em seu horizonte construir uma narrativa que monumentalizasse os horrores do passado recente, que lamentasse suas vítimas e que passasse a mensagem moralizante de "isso nunca mais". O contraste de sua música inibe o fluxo complacente em favor da consciência de um incômodo constante e etéreo. A música que abre o filme – que antecede as imagens coloridas de campos de concentração, com seus gramados verdes, cercas e construções abandonadas – já indica esse caminho. Como apontou Manfred Wekwerth (apud DÜMLING, 1998, p. 579; 580; 583), ela carrega ambiguamente tristeza e triunfo[112]. O prelúdio introduz a ideia de Eisler de, mais de que representar musicalmente os horrores de outrora, deixar implantado um incômodo na dimensão espectatorial, como uma forçada lembrança sobre o ato nazista e não sobre a complacência do lamento. Alain Resnais, diretor do filme, relatou o seguinte, anos depois, em entrevista (PFRIMMER; RESNAIS, 1964, p. 373):

> Aprendi muito com Eisler sobre minha profissão e sobre música fílmica, especialmente sobre como resolver uma sequência junto com o músico [...] ele me mostrou como evitar redundâncias musicais. Embora isso seja uma coisa que nós todos saibamos, ele me mostrou como aplicar a música na criação de algo similar a um segundo nível de percepção, algo adicional, algo ao contrário.

Na sequência em que se mostra as impactantes pilhas e pilhas de corpos descartados como objetos, é notório também o contraste de sua música com as imagens e a perspectiva de Eisler em atuar mais diretamente na dimensão espectatorial. A música, arranjada em diminuta instrumentação para flauta, clarinete e xilofone, consiste em curtas melodias e cânones. Como aponta Amy Wlodarski (2015, p. 83), tal música tem um "caráter controlado e brincalhão". O caráter diminuto, controlado e brincalhão se choca diretamente com o horror das imagens (cuja câmera não encontra fim, tamanha a imensidão do espaço que os corpos ocupam). A indiferença em relação às imagens que a música implica passa pelo grotesco e pela inquietação. Eisler não afirmou o inefável das imagens com uma música que se coadunasse aos horrores mostrados, sua intenção foi a de instalar a indiferença, o grotesco e a inquietação na espectatorialidade[113].

---

[112] Tal música havia sido composta anteriormente por Eisler para a peça *Winterschlacht*, de Johannes R. Becher's, na qual a composição de Eisler, segundo Dümling (1998, p. 579-580) opera semelhante duplo sentido.

[113] Essa "indiferença" ou "choque" entre música e imagem é muitas vezes interpretada por aquilo que Michel Chion chama de "música anempática". A referência usada geralmente é seu curto trecho do livro "Audio-vision" (CHION, 1994) em que ele contrapõe tal noção a "música empática". Em seu livro "Film, a sound art" (CHION, 2009) sua ideia fica mais clara, embora embaralhe outras noções – ele aproxima a ideia de Eisler e Adorno em "Composing for the films" à ideia de "contraponto" dos "três russos" (claramente ele está fazendo referência ao

Outro uso contrastante da música que marca o filme diz respeito à composição que acompanha as imagens de arquivo retiradas do filme *Triunfo da Vontade*. As imagens do filme, que remetem a uma grandiosidade nazista, tanto em termos de organização militar como de apoio popular, são, se pode dizer, ironizadas por Eisler, por uma música que caminha num sentido contrário ao da grandiosidade. Wlodarski (2015, p. 75) faz interessante análise da sequência:

> [Eisler] lança sua resistência musical contra o *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] de Riefenstahl [diretora de *Triunfo da Vontade*] na forma de uma *leitmotif*, uma das marcas do drama musical wagneriano[114]. Diferente dos *leitmotifs* wagnerianos, que buscam representar elementos físicos e metafísicos dentro do drama, Eisler compôs um *leitmotif* incongruente com as exibições do consonante poder político que transparece em *Triunfo da Vontade*, imbuindo, assim, a música com um propósito crítico em vez de mimético. O "Motivo Nazi" consiste em uma escala ascendente que caminha a distância de uma quinta diminuta ou trítono, um intervalo musical altamente desarmônico. Além disso, o *leitmotif* é executado em *pizzicato*, que promove um acompanhamento minúsculo que se choca com a grandeza do espetáculo do comício nazista. Ele também resiste ao desenvolvimento regredindo a um padrão banal em *ostinato*, que nunca alcança um clímax dramático. A distinção entre o triunfo visual e a música minguada mina o impacto das imagens de Riefenstahl; elas se mostram vazias e estranhas ao espetador e, portanto, despojadas de seu poder retórico original.

É interessante, nesse ponto, apreciar aspectos que precederam a realização do filme para iluminar o lugar que Eisler ocupava no meio cinematográfico. Alain Resnais, diretor do filme, conheceu a música de Eisler por Chris Marker, então assistente de Resnais, apreciador do trabalho de Eisler. Marker foi quem indicou, a princípio, o nome de Eisler a Resnais: "Um dia em Ville d'Avray eu disse a Chris Marker: estou procurando um compositor para *Noite e*

---

manifesto de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov), que, embora tenham semelhanças, operam sob distintos pressupostos narrativos (como foi discutido anteriormente, a ideia de Eisler e Adorno se aproxima mais a uma noção de "contradição" hegeliana). O caso de Eisler aqui tratado pode, de fato, ser interpretado pela noção de "música anempática", contudo, há que se ter em mente, a definição de Chion não se encaixa sem um devido esforço. A "música anempática" para Chion pressupõe uma música que, frente a uma situação emocionalmente intensa que surge na tela (morte e estupro, por exemplo), segue seu curso de forma mecanizada. Ela ocorre sobretudo no plano diegético, tendo como fonte sonora algo mecanizado (rádio e *jukebox*, por exemplo) ou alheio e não abalado perante o ocorrido. Trata-se da música como um elemento da indiferença cósmica perante um drama pontual. Por exemplo: uma pessoa dirige um carro escutando, pelo rádio, uma canção que trata positivamente da beleza da vida; de repente a pessoa bate o carro e morre, mas a canção continua tocando frente à imagem da pessoa morta. A semelhança do procedimento de Eisler com a ideia de 'anempatia" de Chion reside na incongruência emotiva e conotativa entre o sonoro e o visual. Contudo, como busco pontuar, os procedimentos de Eisler carregam noções que não estão delimitadas na noção de Chion, embora, sem dúvida, se apresenta como ferramental teórico valioso.

[114] "Antes da associação criativa entre ele [Eisler] e Brecht, Eisler tinha Wagner como alvo de uma ridicularização musical. Como observa David Blake, o compositor usava reconhecidas técnicas wagnerianas, como o *leitmotif*, com propósitos satíricos em seus primeiros trabalhos. Depois de se juntar a Brecht, os *jabs* de Eisler contra Wagner se acentuaram, com Wagner aparecendo com frequência, em seus dramas, como um anti-herói capitalista" (Wlodarski, 2015, p. 74)Na referida sequência o deboche wagneriano de Eisler parece se fazer presente, uma vez que a música que acompanha *Triunfo da Vontade* tem, como observamos anteriormente, tem um caráter wagneriano cujo Eisler subverte com outras intenções.

neblina. E Marker respondeu: Hanns Eisler seria ideal" (RESNAIS apud BREYER; DAHIN, 2013, p. XXXI). Chris Marker lhe emprestou diversas gravações de Eisler antes da produção de *Noite e neblina* (WLODARSKI, 2015, p. 66). A respeito disso, Resnais relata em entrevista de 1964 (PFRIMMER; RESNAIS, 1964, p. 372): "Elas [as gravações] causaram grande impacto em mim, especialmente a música de Eisler para *Woman on the beach* [(1946), de Jean Renoir]. Esse foi meu primeiro encontro com ele, e fiquei enormemente interessado". Resnais também havia estudado e lido com enorme interesse seu livro "Composing for the films", chamando, novamente, sua atenção. Contudo, Resnais relata que não tinha grande esperança em conseguir trazer para seu filme um compositor de tal calibre: "Quando eu tentei pela primeira vez estabelecer contato com ele foi realmente como se eu houvesse lançado uma garrafa no oceano, e a esperança de que minha tentativa chegasse a suas mãos não era maior que a de um náufrago encontrando a garrafa" (PFRIMMER, 1964, p. 372). Resnais relatou que os produtores do filme apenas aceitaram o pedido de convidar Eisler porque a aceitação de um compositor tão bem conhecido como Eisler em participar do filme era extremamente improvável[115]. Para seu espanto, Eisler retornou sua carta com uma resposta positiva: "cerca de oito dias depois, eu recebi um telegrama que simplesmente dizia: 'Olá, eu estou indo. Eisler'. Eu não consigo descrever o quão entusiasmado fiquei" (PFRIMMER; RESNAIS, 1964, p. 372).

A influência de Eisler pode ser também notada na obra de Chris Marker, um cineasta extremamente interessado nos aspectos sonoros. A referência a Eisler transparece em algumas de suas obras, como: *Far from Vietnam* (1967) – realizado por Marker com a colaboração de Agnès Vardas, Joris Ivens, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch e Alain Resnais –, em que Marker resgata a composição de Eisler para *Noite e neblina* intencionando obter, em seu filme sobre as atrocidades da Guerra do Vietnã, efeito semelhante atingido por Eisler, além de fazer um paralelo entre Alemanha nazista e o imperialismo norte-americano; ou a videoinstalação *Quand le siècle a pris formes* (1978), em que músicas de Eisler acompanharam as imagens. Embora a ligação direta não possa ser estabelecida, é interessante também notar que em *Lettre de Sibérie* (1957) o método de elaborar três diferentes trilhas sonoras para testar os diferentes efeitos coincide com a metodologia que Eisler aplicou no projeto financiado pela Rockefeller Foundation – que está explicitado inclusive em "Composing for the films": existe um famoso trecho do filme de Marker em que ele grava três diferentes comentários e músicas

[115] Para uma reconstrução mais detalhada desses acontecimentos, conferir a introdução do projeto "Hanns Eisler Gesamtausgabe" relacionado à publicação da partitura de Eisler para *Noite e neblina* (BREYER; DAHIN, 2013).

para uma mesma sequência de imagens[116]. As três versões são propositadamente incluídas no filme, gerando (e ao mesmo tempo contrapondo e questionando) três diferentes apreciações sobre um mesmo tema e conteúdo visual[117].

Hanns Eisler é nome central para se pensar o som no documentário. Trabalhando sempre como um independente, ele circulou nos principais contextos de produção documentária do seu tempo, sempre sendo altamente requisitado. Sua obra prática e teórica, em suas críticas e afirmações, pode ser vista como uma síntese altamente sofisticada sobre a epistemologia da prática musical no cinema documentário da primeira metade do século XX. Ele formalizou e praticou uma maneira de pensar som e música que impactou sua geração deixando um vasto legado, sentido fervorosamente ainda na atualidade[118].

Outro compositor contemporâneo a Eisler relevante foi Virgil Thomson. Ele compôs para três dos principais nomes do documentário: Pare Lorentz – *The plow that broke the plains* (1936) e *The River* (1937) –, Joris Ivens – *The Spanish Earth* (1937) (Thomson foi mais arranjador que compositor neste filme, ficando a cargo de Blitzstein o grosso da composição) – e Robert Flaherty – *Louisiana Story* (1948). Thomson foi um dos críticos musicais mais prolíficos dos anos 1930, 1940, 1950 e 1960, tendo escrito inúmeros artigos e cartas e alguns livros[119]. Como se nota pelos seus textos, ele detinha um amplo conhecimento sobre o campo musical (histórico e teórico), tal como sobre ópera, teatro e cinema. Embora com perspectiva diferente da de Eisler – não seria exagero chamar Thomson de conservador tendo Eisler no horizonte –, Thomson, por seus escritos e composições fílmicas, também apresenta uma espécie de síntese da epistemologia da prática sonora do documentário da primeira metade do século XX. Elas são, de certa forma, complementares, uma vez que Thomson não se coloca como ferrenho crítico das práticas consolidadas na indústria cinematográfica, mesmo pondo em prática concepções musicais modernas. Politicamente, seu nacionalismo e alinhamento com o New Deal o separa drasticamente do comunismo internacionalista de Eisler. Na prática, isso

---

[116] Em verdade, as imagens se repetem quatro vezes. Na primeira vez, contudo, a voz *over* provoca o questionamento da objetividade, o que impele (e justifica) as três novas versões que seguem da voz *over* e música.
[117] Não há indícios de uma ligação direta de Eisler como influencioador direto de Marker na elaboração desse trecho. Ligações com o construtivismo soviético e com o efeito Kulechov poderiam também ser traçadas.
[118] Conferir o *site* oficial da Internationale Hanns Eisler Gesellschaft (Sociedade Internacional Hanns Eisler) <https://hanns-eisler.de>, onde se pode acompanhar toda produção intelectual que ainda floresce a partir de seu legado. Existe, por exemplo, um periódico acadêmico da Sociedade dedicado exclusivamente à obra de Eisler; há grupos que ainda trabalham na busca, restauro e publicação de suas obras ainda dadas como perdidas ou ainda não publicadas; existe uma conferência internacional anual também dedicada a ele; dezenas de livros ainda publicados sobre ele (o *site* lista algumas das obras desde 2008) etc.
[119] Conferir, por exemplo, as mais de mil páginas de "Virgil Thomson: music chronicles 1940-1954" (THOMSON, 2014), seus livros "The state of music" (THOMSON, 1939) e "Virgil Thomson" (THOMSON, 1951). Conferir também o *site* <http://www.virgilthomson.org/>.

reflete na sua cooperação com os projetos de Pare Lorentz, financiados por agências do New Deal, assim como num distanciamento de concepções sonoras derivadas da dialética marxista, presente, por exemplo, nas produções soviéticas e nas obras de Joris Ivens e da Frontier Films, às quais Eisler esteve ligado. Em Thomson, essa noção dialética, que apareceu recorrentemente em diversos textos travestida pelas expressões "contraponto", "contradição", "assincronismo" etc. (como vimos anteriormente), é esvaziada em favor de uma noção cinematográfica que entende a visualidade como elemento primordial da cinematografia e a música como elemento fundamental, contudo, da percepção da continuidade narrativa e condução emotiva[120]. Nas palavras de Thomson (1933, p. 188), o

> Acompanhamento musical deve ser uma ajuda à continuidade. Ele deve estabelecer e preservar uma atmosfera, uma cor que aumenta ou desenrola o drama. Ele deve envolver e sustentar a narrativa cinematográfica, que nada mais é que uma série de incidentes curtos vistos de diferentes ângulos.

As duas perspectivas não são contraditórias, entretanto. Como vimos, Eisler, com sua dialética marxista (mais identificável com a noção de "contradição" hegeliana) dava grande valor à continuidade cinematográfica, demonstrada por sua preocupação com os arcos dramáticos; Thomson, por sua vez, como veremos, não se abstém de, propositadamente, ultrapassar, ironizando ou complementado, os limites dos sentidos apreendidos visualmente. Contudo, existe uma implicação epistemológica importante. Thomson não irá trabalhar com a noção de desvendamento do real, cara à essa tradição dialética. Os sentidos que surgiriam do confrontamento entre o objeto concreto e o universal/ cosmológico dão lugar a um pragmatismo, gerado por relações sonoro-visuais mais imediatas, simbólico-situacionais. Ou seja, Thomson não lança mão, a priori, de pressupostos metafísicos ou dogmáticos, que se notam nas práticas sonoras de base dialética. Isso se reflete na sua negação à crítica apriorística a modelos e métodos composicionais fílmicos em si, a não ser por uma crítica específica dirigida ao (não) cumprimento funcional e à (não) utilidade alcançada pela obra em seu determinado contexto. Não é, portanto, sem motivo que se notará nas composições de Thomson uma mescla mais acrítica (tendo no horizonte Eisler e sua crítica ao clichê e estandardização da indústria cinematográfica) de práticas que encontram precedentes nos cinejornais, nas

[120] O fato de Thomson considerar o "fotográfico" como o cerne da cinematografia não implicava que ele não considerasse a música (ou outros sons) como elementos intrínsecos ao cinema. No texto "Music and Photography", por exemplo, Thomson (1939, p. 173) aponta que o "filme é uma forma musical autêntica, assim como a ópera o é"; ou ainda que "Só porque é comum a prática de gravar as imagens e depois montar (cortar) o filme e no final adicionar a música, não significa que um filme feito após a composição musical não seria igualmente efetivo".

narrativas ficcionais[121] e não ficcionais mudas, nas vanguardas modernas e na indústria cultural como um todo (assim como na música erudita mais tradicional e na do século XX): o critério é pragmático, se a música ajuda a construir o pressuposto narrativo do filme em questão, o método, então, é válido. Pode-se grosseiramente dizer, assim, que Eisler era mais cosmológico e que Thomson carregava um imediatismo vernacular[122].

Três de seus textos são de particular interesse para a presente discussão. Escritos em 1933, 1939 e 1948, eles dão contornos sobre sua perspectiva sonoro-musical que ajudam a compreender suas composições para os filmes de Pare Lorentz e Robert Flaherty.

Para Thomson, "os filmes são dependentes da música para fisgar a atenção do espectador e para direcionar respostas emocionais". Para ele, "o todo estético do filme deriva do fato de que ele é fotográfico". E tal como toda fotografia, seu apelo emotivo é baixo, "nós podemos suportar muito mais sangue [...] num filme que na vida real ou no teatro". Thomson reconhece, contudo, que o apelo emocional pode ser atingido visualmente pelo trabalho consciente do diretor e montador (*cutter*) junto à música: "A montagem [*cutting*] é a técnica mais admirada da realização fílmica, também a mais difícil e a mais indispensável. Quando a duração dos planos visuais é ajustada para um impacto emocional desejado e todos esses fragmentos são unidos pela continuidade musical, você tem uma narrativa com poder emotivo" (THOMSON, 1939, p. 173-175). Semelhantes observações sobre as imanências (não) emotivas do visual e do sonoro, como vimos, foi constante, fosse na escola britânica ou no anteriormente comentado livro de Eisler e Adorno – ou como, em grande medida, o assunto ecoou em décadas posteriores[123]. Embora as justificativas encontrassem razões distintas – Cavalcanti, por exemplo, que aproximava a escuta a uma ideia de instinto mais profunda, ou Eisler e Adorno, que relacionaram a audição à uma noção de imaterialidade e coletividade do pré-capitalismo-avançado que se preservou no século XX mais que na visão –, há o ponto comum entre elas de que a música e os ruídos operam função fundamental nos contornos emotivos das cenas e do filme como um todo. Para Thomson (1939, p. 176), a questão era simples:

---

[121] Uma das críticas mais patentes de Thomson (1939, p. 173-190) foram aos filmes ficcionais, que ele chama, em certos textos, de "drama ficcional realista" ou "fotografia narrativa". Segundo ele não se havia ainda chegado a uma forma que funcionasse propriamente como uma narrativa, com uma continuidade que exalasse o realismo tal como se era pretendido. O problema que ele de maneira mais enfática apontava dizia respeito às combinações que envolviam palavras, diálogos e música: existiam rupturas na continuidade tanto do ponto de vista das quebras entre "realidade" e "fantasia" que os casamentos dos elementos sonoros causavam assim como do ponto da inteligibilidade.

[122] Faço aqui uma analogia à ideia de "arquitetura vernacular" para remeter a uma ideia de utilização de materiais e métodos que emergem de um contexto conhecido e vivido pelo executor em favor da eficácia e utilidade destes – tanto os tradicionais como os mais eruditos e populares – dentro do contexto sob o qual a obra faz morada.

[123] Conferir, por exemplo, o capítulo "On the Structural Use of Sound" do livro "Theory of Film Practice", de Noël Burch (1981[1969]).

> Tudo que o compositor precisa fazer é colocar um acompanhamento contínuo de estilo apropriado para cada sequência, criando "efeitos" ilustrativos suficientemente ajustados temporalmente para dar às pessoas um leve choque nos principais pontos de mudança da narrativa. Mesmo se houver um narrador [*speaker*] no documentário [...] é fácil. A música pode parar por momentos curtos, seu volume pode aumentar ou diminuir, sem o progresso real ser destruído.

Thomson (1939, p. 75-81) vê como complicada, entretanto, a composição para filmes ficcionais do período sonoro. "Eu nunca escutei", escreve Thomson, "um acompanhamento musical satisfatório para o filme dramático falado". O problema seria justamente por haver muito diálogo, o que interrompia a continuidade que a música deveria propiciar – problema que, segundo ele, não havia com os ruídos ("curiosamente, ruídos e música não soam mal juntos"). No caso do documentário, Thomson aponta que o mesmo problema não ocorre porque as vozes (do narrador) ocupam uma outra dimensão: "a música acompanha o filme (não o narrador), o narrador comenta as imagens (não a música). Música e fala coexistem, mas elas não estabelecem conexão real, logo não causam sérias interferências".

A noção de "ilustração" de Thomson (mencionada mais diretamente em sua penúltima citação) se apresenta em certa conformidade com as práticas de acompanhamento dos cinejornais anteriormente vistas. Contudo, a ênfase, que antes recaia mais numa relação direta com o que era exibido nas imagens, se traveste de contornos emotivos e na reafirmação do papel fundamental que a música exerce na percepção de continuidade (característica inalienável da boa música de cinema, na perspectiva de Thomson):

> não existe filme sem música, a qual é mais necessária que a palavra falada. A música dá liga aos espasmos narrativos (a não ser que o compositor cometa o erro de mudar de música cada vez que ocorre algo na cena, o que, nesse caso, exageraria os espasmos). A música produz reações emotivas rápidas e fortes para reforçar as reações lentas e fracas que se pode ter das imagens, ou de qualquer meio visual. A música também mantém a audiência acordada.

Thomson aponta para uma noção que pode ser chamada de ilustração emotiva – que cabe dizer, não era rara, sobretudo no domínio ficcional. Ele aponta também na citação para algo que era recorrentemente mencionado nas instruções dos manuais de acompanhamento do período mudo quando se tratava de cinejornais: uma preocupação relativa ao estado de concentração espectatorial propiciado pela música. Trata-se de uma função da música cujo intuito não recai diretamente sobre o conteúdo da imagem, mas sim em se propiciar um estado satisfatório de fruição das imagens, mantendo o espectador alerta sem – tal como era predominante nas epistemologias da prática do não ficcional mudo – "deturpar" o conteúdo visual.

De forma geral, Thomson, em seus escritos, delineia três tipos de música fílmica – dois

deles são uma espécie de crítica, embora reconheça seu valor. Um deles, ele chama de "plot music". Trata-se da inserção, por exemplo, de "coros, músicas marciais, árias populares de grandes óperas e trechos de sinfonias que são familiares às audiências radiofônicas. Todas elas são introduzidas com uma desculpa realista, nunca como comentário ou como continuidade. Contudo, são todas músicas, então, sempre de grande ajuda." (THOMSON, 1939, p. 185)[124]. Thomson faz sutil crítica também ao uso de canções. Embora seu uso seja "legítimo como o de qualquer outra tendência", diz Thomson (1933, p. 189), ele pode "desintegrar o espetáculo", a não ser que se encontre um propósito real de sua presença. Thomson parece apontar que o conteúdo da letra promove uma quebra do argumento narrativo e que sua presença se faria de forma útil apenas numa perspectiva que se pode chamar de diegética, que seria a forma de a canção se integrar mais propriamente ao filme, diminuindo o poder de entretenimento que a canção teria em si, à parte do filme. Tais descrições de Thomson se relacionam diretamente com as práticas do período mudo, que, como veremos, se fizeram presentes em sua obra.

O segundo tipo, Thomson descreve por via de duas expressões, "commentary music" e "pseudo-neutral-music". Esta última se referindo mais especificamente ao que ele chama de um estilo mais neutro (pseudo-neutro), com uma estrutura mais simples – "rica em textura harmônica e suntuosa orquestração, mas cujo material melódico e conteúdo expressivo é tão vago que ninguém irá notá-la". O "estilo neutro" é uma tentativa de não deixar o "comentário" musical muito proeminente. Contudo, a música fílmica, segundo Thomson, seguia, na década de 1930, uma tradição romântica germânica que buscava fazer a música quão notável e expressiva quanto fosse possível. Como consequência, Thomson explica, o resultado não é neutro e por isso caberia a expressão "pseudo-neutral-music" – dado o fato de, além de ser um "comentário", ser construída nas estruturas orquestrais de uma tradição que passava longe da neutralidade (ou ainda, longe da *senza espressione*, como por vezes Thomson a descreve)[125]. A funcionalidade dessa música seria, segundo Thomson, "arquitetônica": "amarrar a continuidade nos pontos em que ela é absolutamente necessária". Ela também seria útil para pontuar pequenos aspectos dramáticos das imagens, como humor e comoção (THOMSON, 1939, p. 185-186). O ideal para Thomson seria se fosse possível compor uma "música verdadeiramente

[124] Thomson (1933, p. 189) acredita que muito do que se fez no período mudo ("pre-talkie pictures") nessa perspectiva ainda alcança melhores resultados artísticos que muitas das tentativas do uso da música moderna no cinema.

[125] Thomson (1939, p. 187) menciona a música dodecafônica ("the twelve-tone system of atonality") em relação a essa noção de neutralidade e expressividade: "[ela] é ainda menos neutra e mais expressiva que o contraponto tonal". Thomson continua apontando que as convenções modernas do dodecafonismo ainda não se provaram úteis à composição de música fílmica, mas que ele, mais que ninguém, "ficaria mais do que feliz" se o fizessem. Como vimos anteriormente, Hanns Eisler dedicou grande parte de sua carreira provando, inclusive na mesma década em que Thomson escreve, que o dodecafonismo tinha sua serventia.

neutra", *senza espressione*. Ela poderia "servir como uma fundação sonora sobre a qual clímaces musicais se ergueriam", a partir do qual o "comentário" musical seria mais efetivo. A ideia de música como "comentário", como vimos, apareceu com frequência, de forma semelhante, nos anos 1930, 1940 e 1950. O que está por trás dessa ideia de som/ música como "comentário" é um dos arquétipos éticos do realismo do documentário clássico, que não via problemas na cisão ontológica do mundo e do som fílmico – este, embora pudesse (e o fazia) bem-aventurar-se na busca pela representação transparente, embarcava numa missão maior, uma missão que lutava pelo convencimento, cujos comentários (musicais e de outras ordens sonoras) exerciam papel crucial.

Essa relação entre "neutralidade" e "comentário" pode ser mais bem compreendida pelas críticas positivas que Thomson dirige à música de Erik Satie para *Entr'acte*. Como discutido no subcapítulo 1.2, a música de Satie operou influência relevante em diversos compositores do cinema (ficcional e não ficcional), como Copland, Jaubert, Eisler e Leigh. Para Thomson, em artigo de 1933 e como reforçado em texto de 1948, a música de *Entr'acte* se configura como "a melhor música fílmica já composta". Seu elogio superlativo se constrói no julgamento de que a música de Satie consegue atingir, ao mesmo tempo, neutralidade, expressividade e beleza intrínseca. Segundo Thomson, Satie conseguiu escrever uma música extremamente funcional para o cinema, entendendo os limites e possibilidades que a narrativa visual impõe. Em termos musicais o que caracteriza esses aspectos são as dimensões modernas das progressões harmônicas sem perspectiva de encadeamento, melodias curtas e ostinatos, articulados na forma rondó – forma pela qual Satie consegue imprimir a expressividade dos pequenos blocos em suas variações, articulando e delineando uma continuidade às imagens fragmentárias de René Clair[126]. Como será discutido mais adiante, algumas dessas características irão se fazer presentes nas composições de Thomson para filmes documentários.

O terceiro tipo de música que se pode delinear a partir dos escritos de Thomson diz respeito à música fílmica que se faz presente na narrativa como uma espécie de personagem. Trata-se de uma música que representa algo que não está na imagem, mas que se frui pela narrativa como um todo. A crítica positiva que Thomson faz ao uso de Tristão e Isolda, de Richard Wagner, no filme *A idade do ouro* (1930), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, elucida seu ponto:

> Em um filme que contém quase todo tipo de gesto subversivo imaginável, não existe, curiosamente, tentativa de violar o ideal burguês do amor recíproco.

[126] Importante notar que, embora a música de Satie emplaque uma noção de continuidade ao filme, ela, em si, tendo no horizonte a tradição musical, pode ser considerada fragmentária, devido, sobretudo, a estrutura em blocos musicais pouco desenvolvidos e articulados.

> Pelo contrário, tal ideal como representado pela música Tristão e Isolda é o elemento da civilização burguesa que permanece intacto. Sua frustração provoca a catástrofe da revolução. Tristão, como a forma e modelo da experiência e do desejo sexual, é tocado ao longo de toda parte de frustração erótica. Ela não expressa o drama que está acontecendo. Ela está lá como um ator ou como um coro chamando atenção ao que não está acontecendo, ou ao que está acontecendo de uma maneira diferente[127].

[127] Thomson aponta para uma contradição relevante referente aos "ideiais" burgueses e às vanguardas modernas, se entendidas como arte anti-burguesa. Essa contradição, em termos de reflexão, pode ser dirigida aos filmes de vanguarda dos anos 1920, aos quais podemos incluir as sinfonias metropolitas. Malcolm Turvey em seu livro *The Filming of Modern Life: european avant-garde film of the 1920s* (2011) desafia a maneira convencional de contar a história e as teorias dos filmes das vanguardas cinematográficas dos anos de 1920. Sua crítica e alerta residem principalmente na relação convencional entre burguesia e vanguarda: muitos autores defendem, sobretudo, que a vanguarda foi uma fúria contra a ordem burguesa, uma rejeição da modernidade burguesa, uma resistência à racionalidade iluminista ou uma negação da arte da sociedade burguesa que dissociava a arte da práxis da vida. Turvey afirma que o problema de definição e transitoriedade da expressão "burguesia" e "burguês" ofusca análises precisas. Como ponto de partida, o autor afirma que os artistas das vanguardas discordavam, geralmente veementemente, sobre que aspectos da vida moderna precisavam de transformação e como tal transformação deveria ser consumada. A associação da burguesia com o desejo do controle racional do corpo, da mente e da vida em geral, ou o uso pejorativo da expressão "burguês" para qualificar certos comportamentos da classe média, ou ainda a definição de que os valores burgueses se atrelavam ao próprio bem-estar material, são visões que facilitam a falsa conexão de repúdio à burguesia e imaginário vanguardista no que tange à resistência à mudança social através de um entrelaçamento com valores conservadores, como religião, família e restrição sexual, assim como uma resistência igualmente forte à transformação cultural na forma de rejeição à experimentação artística e à novidade. Para tentar vencer esse desafio crítico, o autor discorre sobre negligências na análise de obras *abstratas*, do *cinema puro*, do *dadaísmo*, do *surrealismo* e das *Sinfonias Metropolitanas*. O construtivismo (atrelado a certos aspectos das *Sinfonias Metropolitanas*), por exemplo, como afirma Turvey, caminhava ao lado de ideias burguesas de desenvolvimento industrial, progresso tecnológico e racionalidade instrumental. Já o dadaísmo e o surrealismo avaliaram tais forças negativamente (levando em conta a classe burguesa mais recente, distante daquela que fora revolucionária), contando com a subversão para encontrar alternativas para o "homem-novo" do século XX. A vanguarda francesa lidou com um modo de ser coletivo que os guiou em direção à restauração daquilo que havia sido antes da Primeira Guerra Mundial. Generalizar as posturas vanguardistas, segundo o autor, atrapalha as análises: elas não são um manifesto de fúria contra os burgueses enquanto conceito fixo, mas sim um complexo dialético de apropriação e negação de valores e posturas políticas que deveria caminhar em direção à formação do homem e da sociedade moderna do século XX. Ronaldo Reis (2002, p. 8-12), ao sintetizar o pensamento de Roland Barthes, observa que os diversos tipos de burguesia que se sucederam no poder desde a Revolução Francesa mantiveram sempre um determinado regime de propriedade, uma determinada ordem e uma determinada ideologia. Para ele, o fato de a burguesia ser denominada pelo o que ela é economicamente e por evitar na esfera política uma denominação – desconhece-se um "Partido da Burguesia" –, tem uma repercussão na esfera ideológica, na qual a burguesia passa a existir apenas no plano da representação. Nela, o que persiste é uma operação de eliminação da denominação, através da qual a burguesia acomoda os fatos históricos para não entrar em acordo com valores taxativos. "As consequências desse procedimento levam a sociedade a considerar como eternas todas as formas de manifestação cultural da burguesia, constituindo o capital simbólico da humanidade." (REIS, 2011, p. 11). Nesse sentido, as revoltas que surgem como contrárias à ideologia burguesa são analisadas por Barthes como "socialmente limitadas", permanecendo recuperáveis. Afirma Barthes, segundo Reis (2011, p. 11-12): "[...] as vanguardas jamais contestaram as intenções da arte burguesa - o que teria exigido que elas assumissem as contradições daquela arte -, desprezando a análise da intencionalidade histórica da estética burguesa, o mais que fizeram foi uma crítica estilística, superficial, mitológica". As vanguardas, para Barthes, sempre se preocuparam com aquilo que ele denomina como "homem abandonado ou eterno", ou seja, o homem ideologicamente destituído de uma intenção. O que as vanguardas não consideram é o homem alienado, este sim o resultado do processo que levou a burguesia a se tornar uma sociedade anônima. Motivo pelo qual dizer opor-se a uma "ideologia" burguesa é quase sinônimo de divagar sobre representações do que ela viria a ser em cada complexo social. Nesse sentido nos cabe o conselho: "A grande riqueza, diversidade e a natureza frequentemente provocativa das inovações artísticas desenvolvidas pela vanguarda não representam nada além das diferentes respostas frente ao desafio e aos diversos modos de reflexão sobre o lugar que a produção artística ocupa numa época na qual a industrialização e o progresso tecnológico rapidamente ganham espaço em todas outras áreas" (SCHEUNEMANN, 2000, p. 16). Ismail Xavier (1988), com um ponto de vista praticamente oposto, destaca duas posturas frente ao advento do cinema. Numa ele é tido como "coroamento" de um projeto inserido na esfera da representação, ou seja, na tradição do espetáculo dramático popular, de grande presença no século XIX. Noutra, o

Thomson aponta para algo diferente daquilo que Edmund Meisel cria para *Berlim: sinfonia de uma metrópole* quando constrói um tema para os trabalhadores que se comporta como um personagem, vagueando pela narrativa mesmo na ausência visual dos trabalhadores. Meisel cria um simbolismo representativo dentro da estrutura fílmica, por repetição e associação. Thomson indica o potencial simbólico extra fílmico que a música pode trazer para a narrativa. De certa forma, essa ideia do uso simbólico da música (e a questão extra fílmica) já permeava as páginas dos manuais do período mudo. Contudo, como vimos, o uso simbólico tendia a reforçar o conteúdo visual assim como sua referência apontava para uma certa simplicidade temática. Thomson indica um uso mais complexo, que extrapola a relação mais imediata da música com o conteúdo da imagem, que imbui um simbolismo de caráter sofisticado – não se trata de usar a música como símbolo de um lugar, de uma época ou de paisagens genéricas, mas sim de uma

---

cinema é vislumbrado enquanto inauguração de um campo de expressão sem precedentes, operando como ruptura na esfera da representação. No "coroamento", o representar da ação se deu sob a hegemonia do ilusionismo – a encenação tal e qual o real –, imbricado ao cinema industrial desde os filmes de Griffith. De acordo com Xavier, esse fato reflete a herança do olhar tal como constituído no drama burguês – que segundo suas observações sobre as teorias de Diderot em relação à formulação da teoria renovadora do teatro, que constituiria o que se conhece como drama sério burguês, o elemento central seria a crítica ao teatro vinculado aos gêneros clássicos, principalmente naquilo que tange ao tipo de encenação que se dava às tragédias francesas do século XVII. Imbricado à força poética das palavras e do texto, esse teatro desdenhava do aspecto visual da experiência de palco. Diderot, então, em oposição, propõe um teatro que explorasse a expressividade do gesto, que privilegiasse a ação e a composição visual das cenas. O ilusionismo visual, que é fonte de envolvimento da plateia, é, então, assumido como caminho da compreensão da experiência humana e da assimilação dos valores que regem a peça. Aí está, portanto, o desenvolvimento do cinema entendido como coroamento do ilusionismo visual da tradição do drama burguês. É importante ressaltar que esse ilusionismo não carrega a conotação daquilo que é enganoso ou falso tal como se encontra equivocadamente em muitos textos. Na postura cinematográfica de "ruptura da representação", estão as produções das vanguardas cinematográficas europeias de 1920. No centro das reflexões dessas produções, e num ideal afastado dos valores promovidos pela indústria do cinema, os filmes domesticados pelas demandas da ficção de tradição popular são criticados. Aí estão os que encaram o cinema como ruptura: os que estão avessos aos códigos do filme de ação corrente, os que não estão interessados na fluência dos acontecimentos e nem nas tensões dramáticas usuais; mas sim, os que encaram o cinema como forma de superação da moldura dramática tradicional, como libertação da continuidade narrativa, como meio de adequação da nova arte a sua técnica moderna e como inauguração de um novo diálogo com a natureza e os homens. Esse cinema estaria mais empenhado em surpreender aspectos plásticos das imagens, do trabalho da câmera e da visão peculiar do mundo na tela, que permanecem recalcados na visão dominante da indústria do cinema. Sob esses pontos de vista, Xavier forja as vanguardas como cultura de oposição: frente aos poderes que insistiram no cinema como continuidade da tradição burguesa, o cinema de vanguarda contestava, colocando em debate a adulteração de uma arte moderna sob os preceitos da demanda e do universo da mercadoria. E para ele, quando esse debate ocorreu por um eixo político, a "verdade" cinematográfica se identificou com a cultura revolucionária, e a "mentira", com as mistificações da ficção ilusionista. Quando prevaleceu o viés estético, a "verdade" foi a poesia, a originalidade e a experimentação, e a "mentira" foi a rotina do comércio e o *kitsch* industrializado. Contudo, pensar em rompimento com um "ideal" burguês é vazio, como nos indica Barthes. Octavio Paz (2001, p. 20), numa discussão mais ampla, porém mais ponderada, afirma que na arte vive uma tradição fundada na relação, seja ela polêmica ou não, com o antigo e o moderno e que o diálogo entre as gerações não se rompe. O autor diz que o valor de uma obra reside na sua novidade: "invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descobrimento de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas no conhecido" (PAZ, 2001, p. 19), "o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a continuidade da tradição" (PAZ, 2001, p. 20). A mudança, advinda da ruptura, não tem valor nem significado em si mesma, mas sim a ideia de mudança que a acompanha que vale. Nesse sentido que acredito que vale pensar a tradição do som fílmico. Associá-lo a ideais burgueses ou de "oposição", apontando momentos de ruptura, se mostra infrutífero, dada a óbvia coexistência, transformação e reaproveitamento de estatutos estéticos e éticos em obras de diferentes portes, geografias, tempos e intenções.

ideia. Como veremos adiante, nos filmes de Pare Lorentz, para os quais Thomson compôs a música fílmica, essa sua perspectiva se materializa de maneira notável.

Existiu na comunidade musical norte-americana dos anos 1930 e 1940, da qual Thomson fazia parte, uma afinidade com a perspectiva da *Gebrauchsmusik* (música utilitária, numa tradução livre), que encontrou solo fértil na Alemanha dos anos 1920. O conceito foi incialmente desenvolvido pelo musicólogo Paul Nettle em 1921[128] e, especialmente, pelo historiador fenomenólogo Heinrich Besseler, que influenciou toda uma geração de pensadores e artistas, como Adorno, Eisler, Brecht, Paul Hindemith, Kurt Weill e, de forma geral, o pensamento ventilado na Bauhaus[129]. Aluno de Martin Heidegger, Besseler, em sua dissertação de 1923, faz uma das análises fenomenológicas da música mais sofisticadas da primeira metade do século XX. Ele aponta, tendo no horizonte a *suite* da Alemanha do século XVII, que o acesso estético à música pode não se dar necessariamente pela escuta, mas através da participação, fosse tocando, dançando, cantando ou, de forma geral, através de seu uso (*Gebrauchen*). Besseler contrapõe essa ideia à ideia de "música autônoma". As duas ideias encontram análogos diretos nos escritos de Heidegger: "coisa" (*Ding*) – "música autônoma"; "equipamento" (*Zeug*) – *Gebrauchenmusik*. Tais termos seriam empregados por Adorno em suas análises sobre a música e indústria cultural. Hanns Eisler aplicaria diretamente outro conceito de Besseler – *Gemeinschaftsmusik*, "música comunitária" –, o qual foi abordado anteriormente neste capítulo sob a ideia de "comunidade". Stephen West (1944, p. 28), em comentários sobre uma conferência do teórico e músico norte-americano Elie Siegmeister, aponta, como síntese do dito e, de certa forma, desse contexto como um todo, que "o trabalho criativo não alcança completude até que ele alcance as pessoas – não os aficionados por música, ou os críticos, ou um grupo, mas a massa das pessoas". Essa ideia de a música ter utilidade social circulou em diversos nichos nos Estados Unidos, incluindo aqueles de Aaron Copland, George Antheil, Hanns Eisler (especialmente no começo dos anos 1930, em seu exílio norte-americano) e Virgil Thomson (WIDGERY, 1990, p. 167-173). O cinema foi visto nesse contexto como uma saída artística para os compositores alinhados com essa perspectiva. E o documentário foi o tipo de filme cuja grande parte deles expressou preferência (WIDGERY, 1990, p. 168).

O documentário tem como arraigada a sua história essa perspectiva utilitarista. Nos Estados Unidos não foi diferente. *The March of Time* (que começou em formato radiofônico

[128] Nettle coloca a expressão em contraponto ao que chamou de *Vortragsmusik*, que seria uma música feita para se escutar, sem segundos motivos. Em sua análise sobre música e dança do século XVII distingue esse tipo de música daquela que seria composta com o intuito de ser dançada.

[129] Para uma análise sintetizada do assunto, conferir o item "Gebrauchsmusik", escrito por Stephen Hinton, no "The new Grove dictionary of music".

em 1931 e passou a ser veiculado no formato sonoro-visual em 1935) é um dos principais exemplos, com sua mensagem sobre o "liberalismo americano". As perspectivas mais à esquerda do grupo Nykino, fundado em 1934, e Frontier Films, fundado em 1937, são outros dois exemplos importantes. A entrada de Thomson ao campo documentário surgiu nessa perspectiva utilitarista do documentário – acompanhada do utilitarismo do campo musical.

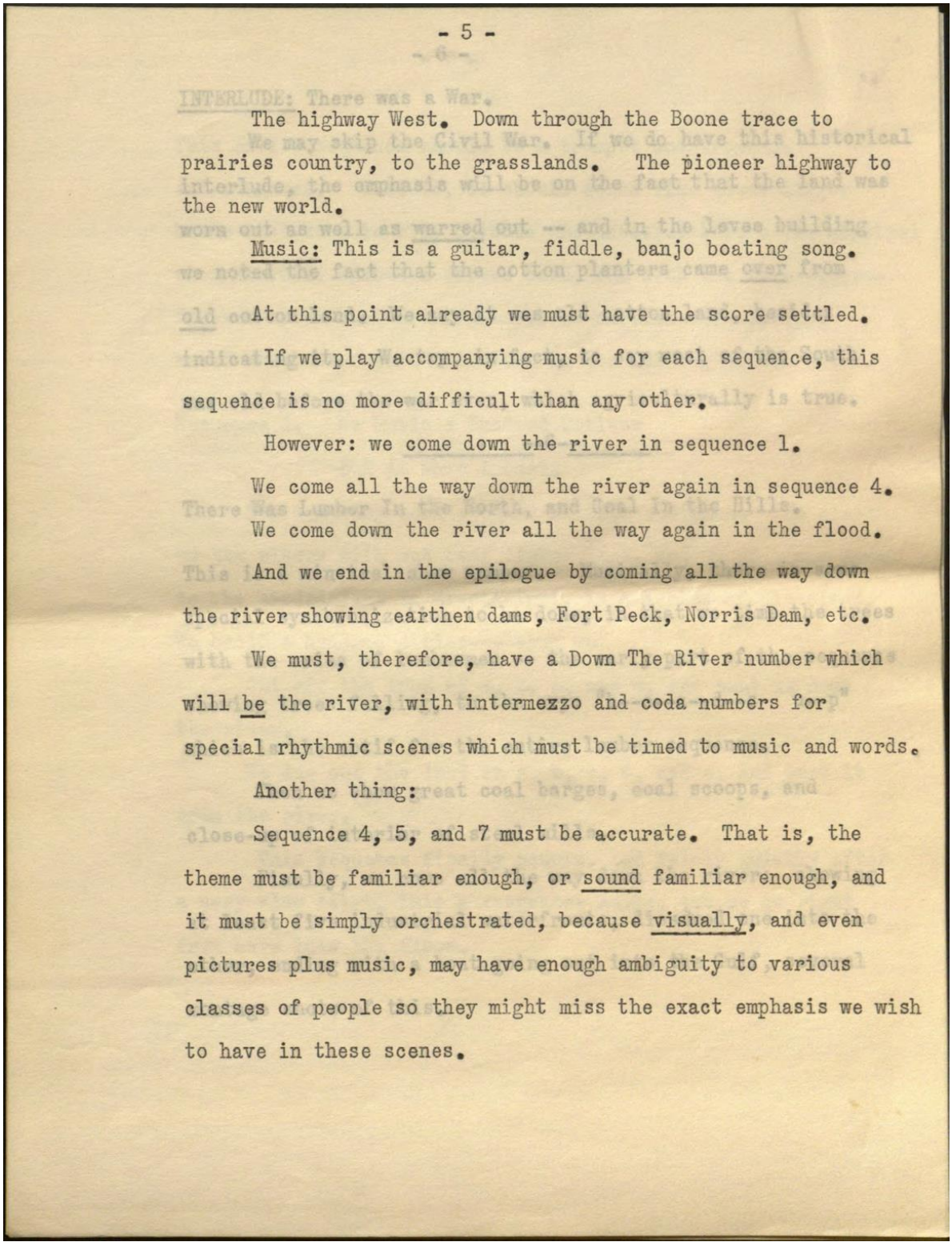
Com o impulso das políticas do New Deal, Pare Lorentz – então um conhecido crítico de cinema e escritor, que publicou proficuamente desde meados da década de 1920 – foi chamado em 1935 por John Le Cron, assistente de Henry Wallace, secretário da agricultara, para discutir os planos do governo vinculado ao Escritório de Informação, que incluíam planos cinematográficos. *The plow that broke the plains* e *The River* se originaram a partir desse contexto. Duas publicações de Lorentz, como aponta Widgery (1990, p. 176), foram determinantes para sua escolha como diretor fílmico "oficial" do New Deal de Roosevelt: o livro "The Roosevelt Year: 1933", no qual discute os programas propostos por Roosevelt em 1933; e um de seus textos de 1934 da coluna "Washington Sideshow" em que elogia os programas de agricultura do New Deal. Virgil Thomson, dentro dos meses seguintes à reunião, viria a ser escolhido por Para Lorentz como compositor de *The plow that broke the plains*.

Pare Lorentz – que veio de uma família que valorizava a prática musical – estudou música por dez anos e, quando saiu de West Virginia para viver em New York, teve a intenção de se tornar crítico musical, porém o mercado para crítico fílmico foi o mais viável (WIDGERY, 1990, p. 178). Contudo, sua afeição pela dimensão musical não se apagou e pode ser notada nos seus roteiros fílmicos detalhados, que incluíam descrições e sugestões de como a trilha sonora deveria ser. Na figura 77, pode-se ver trecho do roteiro de *The river*, que inclui comentários para a música do filme. As indicações de Lorentz se encaixam bastante na perspectiva "ilustrativa" que os manuais sugeriam para o cinejornal mudo, o que demonstra o conhecimento de Lorentz sobre os empregos da música fílmica. Lerner (1997, p. 99-100) também notou essa perspectiva de Lorentz quando analisou o roteiro de *The plow that broke the plains*:

> A sugestão de usar "Peer Gynt pastorale" para abrir o filme nos informa que Lorentz era bem-versado na linguagem convencional da música fílmica: "Morning" de Grieg, parte de "Peer Gynt", era uma peça musical comumente usada no período mudo, geralmente mencionada em *cue sheets* e incluídas em compilações como música apropriada para uma abertura idílica. George Benyon discute o tema especificamente quando explica como se acompanhar propriamente os *scenic films*: "'Morning', de Grieg, é distintamente pastoral e pinta o raiar do sol em tons de beleza, tão claramente quanto o pincel do artista".

Baseado nos roteiros e nos copiões de Lorentz, Thomson iria compor suas músicas para os

documentários de Lorentz.



- 5 -

The highway West. Down through the Boone trace to prairies country, to the grasslands. The pioneer highway to the new world.

Music: This is a guitar, fiddle, banjo boating song.

At this point already we must have the score settled.

If we play accompanying music for each sequence, this sequence is no more difficult than any other.

However: we come down the river in sequence 1.

We come all the way down the river again in sequence 4.

We come down the river all the way again in the flood.

And we end in the epilogue by coming all the way down the river showing earthen dams, Fort Peck, Norris Dam, etc.

We must, therefore, have a Down The River number which will be the river, with intermezzo and coda numbers for special rhythmic scenes which must be timed to music and words.

Another thing:

Sequence 4, 5, and 7 must be accurate. That is, the theme must be familiar enough, or sound familiar enough, and it must be simply orchestrated, because visually, and even pictures plus music, may have enough ambiguity to various classes of people so they might miss the exact emphasis we wish to have in these scenes.

Figura 77 – Roteiro de Para Lorentz para *The River*

A seguir destaco alguns dos aspectos mais representativos de ambos os filmes, que, pode-se dizer, giram em torno de elementos retóricos construídos por gestos musicais modernistas junto a melodias emprestadas do repertório popular que se equilibram entre a

perspectiva “ilustrativa” e o “comentário musical”, projetando-se como uma amálgama das práticas do acompanhamento do período mudo e das demandas retóricas que o documentário clássico clamava – o que, de forma geral, se notou como a característica central dos documentarismos dos anos 1930, 1940 e 1950, nos EUA e fora dele. Serão comentados o uso de melodias populares como “ilustração” geográfica e social e como “comentário” a ideários, o uso de técnicas de repetição e de estruturas musicais “simples” (que conferem aquilo que Thomson chama de “continuidade”), tal como elementos da música moderna presentes em sua composição.

Virgil Thomson parte de uma abordagem semelhante àquela, anteriormente mencionada, de *Louisiana Story* para compor a música dos filmes de Lorentz. Em *The plow that broke the plains*, Thomson incorporou a melodia de canções de *cowboy* (“Get along, little dogies”, “I ride a old paint” e “Cowboy’s lament”, por exemplo), assim como hinos religiosos (“Old hundred”), difundidas nas Grandes Planícies (região a oeste do Rio Mississipi, nos Estados Unidos, que se estende do norte ao sul do país), região tematizada no filme. As canções de *cowboy* são utilizadas na sequência do gado (“cattle”, a primeira parte do filme). Thomson, com o reaproveitamento das canções, ilustra tanto uma geografia quanto um ideário. Ao passo que as canções se associam ao oeste do interior norte-americano e às regiões agricultoras e aos agricultores, elas apontam para um elogio ao desbravamento norte-americano rumo ao oeste, figurado como uma das idealizações mais potentes da cultura norte-americana no que se refere à construção de uma ideia de nação e desenvolvimento civilizatório. Trabalhadas junto às imagens, a música de Thomson constrói aquilo que mais tarde se configurou no gênero fílmico “western”: uma nostalgia coletiva da cultura norte-americana em relação à conquista do oeste. Thomson, em suas anotações, apontou que essas músicas deveriam passar uma ideia de “alegria” (“cheerful music”) (LERNER, 1997, p. 115), que podem ser pensadas dentro daquilo que Thomson, assim como músicos do período mudo e Eisler, por exemplo, chamava de *joie de vivre* – que era usualmente associado à noção de leveza das valsas. Com as imagens e a narração, a música constrói uma certa noção positiva sobre o ambiente da região e os aspectos econômicos que ali se configuram. Contudo, com o decorrer do filme, se nota que se trata de uma representação de um cenário positivo que iria se converter em miséria, pelo uso inadequado do solo e pelos desastres naturais (seca e ventania). Cabe lembrar que 1936, o ano de lançamento do filme, era ano de eleição. Embora o New Deal de Roosevelt, como plano, não seja diretamente glorificado, fica implícita a construção de um contexto de miséria que clama por uma nova política agricultora. O filme cumpria um papel de convencimento em relação às propostas do New Deal, que favorecia a reeleição de Roosevelt, do Partido Democrata. Nesse

sentido, Thomson trabalha em uníssono com o empreendimento retórico do projeto fílmico: sem desfigurar as qualidades da população que relutava em mudar seus hábitos, a música (e o filme) empreende um chamado por mudança e salvamento que parte de uma crítica precedida de uma exaltação (um procedimento típico da retórica).

Já o hino religioso "Old hundred" é usado em um "comentário" que contrasta com os aspectos das imagens. Após uma sequência em que se vê a destruição causada pelas ventanias – que são acompanhadas por uma música dissonante que promove uma noção de ansiedade e tensão (LERNER, 1997, p. 145-147) – Thomson usa o hino, que em seu conteúdo louva a bondade divina, resultando em ironia. Embora por trás desse "comentário" musical que contrasta "bondade divina" e "destruição" exista uma ideia de renovação dos valores ligados aos conceitos de "lar" e "família" – resgatados por uma necessidade que procede da destruição, relacionados a valores cristãos, implicados no hino –, evidencia-se que a "bondade divina" não é, como não vinha sendo, suficiente para a melhoria da vida na região. A miséria obriga a população a ir rumo a um "oeste" mais distante, uma migração melancólica e triste. O ideário rumo ao "oeste" tal como os valores cristãos são assim remodelados e reatualizados para serem vislumbrados segundo a lente desenvolvimentista do New Deal, menos idealizada e menos religiosa, mais racional.

O mesmo hino aparece antes na narrativa, mais ao começo do filme, também com tons irônicos. No contexto litúrgico, os hinos são geralmente harmonizados em tom maior, usualmente com uma cadência plagal maior no momento melódico do "amém" (conhecida também como "cadência do amém"). Thomson constrói uma harmonia em tom menor e substitui a cadência plagal maior do "amém" por uma menor, saltando do lá menor para o ré menor, subvertendo o esperado e introduzindo na narrativa um tom irônico, que iria se acentuar na repetição do tema ao longo do filme. A reutilização do tema em diferentes formas confere continuidade ao argumento fílmico ao passo em que sua alteração e diferentes relações com a imagem imprimem variações conotativas.

O uso de temas religiosos é também empregado em *The river*. Como aponta Neil Lerner (1997, p. 106), Thomson usou melodias presentes em "The Southern harmony and musical companion", um livro de hinos e temas populares compilados por William Walker, lançado em 1835, e em "The sacred harp", um livro também com hinos e temas populares, lançado em 1844 por Benjamin Franklin White and Elisha King. Ambos figuram entre os mais importantes e influentes livros de hinos norte-americano (LERNER, 1997, p. 106). Segundo Lerner (1997, p. 107), as melodias escolhidas por Thomson ligam-se geograficamente e historicamente à região cujo filme se dedica. As evidências da extensiva pesquisa de Thomson como um "repórter

musical" podem ser verificadas nas fichas de compra/empréstimo de materiais na New York Public Library. Na figura 78 se vê uma das dezenas de fichas assinadas por Thomson ainda existentes. Lerner pontua que as músicas religiosas utilizadas são identificáveis "em termos de raça (branca), classe (geralmente mais baixa) e religião (protestante)" e que são potencialmente familiares na região do Rio Mississippi, que é tematizada no filme. A escolha das melodias se adere emotivamente, socialmente e religiosamente ao púbico alvo do filme. Os aspectos persuasivos do filme são modelados para serem absorvidos pela população pobre da região do Rio Mississippi através de um apelo emotivo que se coaduna aos valores religiosos protestantes dominantes – os quais a música, por sua representatividade na dimensão espectatorial, abre espaço narrativo. A intenção de imprimir a representação de povos e regiões pela ilustração/ identificação musical esteve presente também através da escolha da instrumentação, que pode ser percebida pela preocupação de Lorentz em seus roteiros. Lerner (1997, p. 113-114) aponta que

> em suas notas para Thomson, Lorentz compartilhou algumas ideias sobre o significado simbólico dos diferentes instrumentos. [...] Lorentz escreve que "se o instrumento do pastor era o violão, o banjo certamente representava a música trazida do Sul e das Highlands pelos proprietários da região, junto com o acordeão trazido pelos noruegueses para o noroeste, o violino, obviamente, é o instrumento do demônio onde quer que ele apareça". Esses apontamentos revelam a preocupação de Lorentz pelo poder das conotações ideológicas carregadas pelos instrumentos musicais. Instrumentos, de fato, agem como identificadores culturais, e Roland Barthes nota com razão que todos instrumentos, do alaúde ao saxofone, implicam em uma ideologia. Ao sugerir instrumentos representativos do pastor, do Sul, das Highlands, do noroeste (sem contar a menção ao demônio), Lorentz busca fazer uma combinação de instrumentos presentes em diversas regiões dos Estados Unidos, uma estratégia apropriada, dado que um dos objetivos do filme era explicar a necessidade de uma resposta nacional para um problema regional.

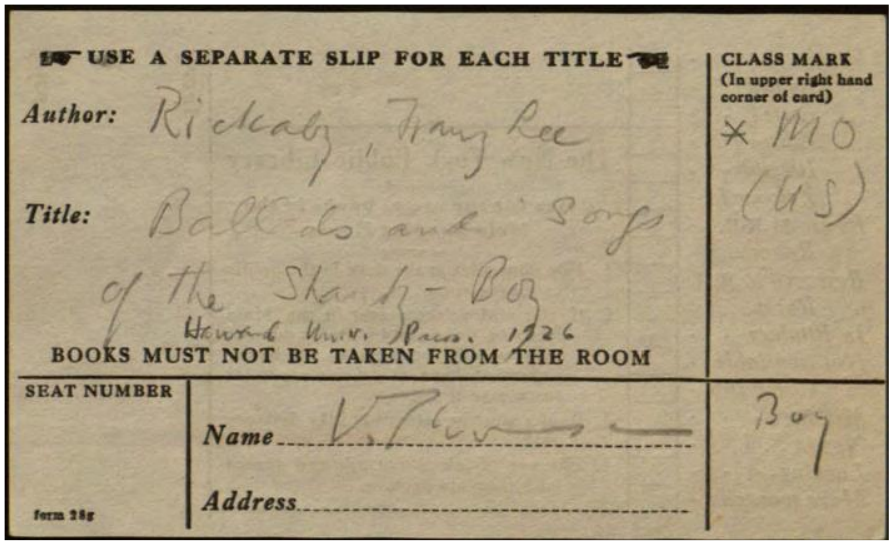


Figura 78 – Ficha de empréstimo da New York Public Library assinada por Thomson

Sobre *The river*, Claudia Widgery (1990, p. 203) faz interessante comentário sobre a importância da repetição temática da música de Thomson para a narrativa:

> Thomson usou a repetição temática inerente às formas da canção tradicional para delinear uma macroestrutura de sua partitura para *The river* assim como – tanto dentro de sequências específicas como no contorno geral do filme – para delinear diferentes tipos de repetição que cumpriam diferentes funções. Por exemplo, o uso de "Hot time" e "Captain Kidd" no começo e fim da parte V serve para unificar a sequência, tal como o uso de "How firm a foundation", no começo e final do filme, unifica o todo fílmico. Em alguns exemplos de recorrência temática existe uma significância do conteúdo quanto da forma: por exemplo, o tema inicial do trompete solo acompanha inicialmente planos de montanhas e encostas no começo das partes II e V, mas quando essas paisagens, enquanto exuberantes e arborizadas, são exibidas depois de desmatadas, a melodia é cromatizada para pontuar a mudança. O subsequente retorno da melodia diatônica, em uma breve linha, no começo da parte final do filme serve para unificar a partitura estruturalmente e para introduzir os nobres esforços de recuperação projetados para devolver à paisagem a glória da montanha não adulterada.

Como se nota pelos escritos de Thomson, essa apreciação pela repetição – tanto na reutilização dos temas, como a repetição intrínseca de frases melódicas – tinha ligação direta com Erik Satie. A escolha de melodias simples e conhecidas tem base, assim, não apenas nos aspectos "ilustrativos", mas também no que diz respeito à funcionalidade narrativa. O recorrente uso simples, porém moderno, de outras estruturas musicais a serviço da funcionalidade narrativa aparecem com constância na música de Thomson para ambos os filmes. Um deles é o uso binário de consonância e dissonância e tom maior e tom menor, utilizado em processos de desfamiliarização (como no caso mencionado do hino religioso) como em processos de definição de "bom" e "mau" (como no uso diatônico e cromático e dissonante acompanhando as paisagens das montanhas e encostas, ou ainda no uso da dissonância par promover tons de ansiedade na sequência do "Dust Bowl" em *The plow*). Os aspectos modernos da música de Thomson se fizeram presentes também nos choques de sétimas, segundas e trítonos em diversas partes dos filmes, que promovia uma noção de instabilidade referente ao conteúdo visual. Lerner (1997, p. 151) nota que as partituras do cinema ficcional do mesmo período não faziam tanto uso da dissonância:

> A partitura usualmente definida pelo extremo exemplo do "modernismo hollywoodiano" dos anos 1930 – a música de Steiner para *King Kong* –, não contém tanta dissonância quanto *The plow that broke the plains*, mesmo Steiner havendo considerado *King Kong* como sendo "uma das poucas partituras modernistas, e que havia "preocupado" alguns de seus amigos de Vienna e Estados Unidos ao passo que fez com que ganhasse admiradores na França e na Rússia". Christopher Palmer escreveu que *King Kong* "mostrou o poder básico da música em aterrorizar e humanizar". A música de Thomson também aterroriza e humaniza [...], embora muito do seu terror venha não tanto da dissonância, mas das ironias tipicamente modernistas de subverter

> formas eruditas [*highbrow*] e populares [*lowbrow*] em suas justaposições inesperadas (como, por exemplo, a transformação da fuga em tango na parte "Devastation" [em *The plow*]).

Tanto as músicas que tinham como fonte melodias populares quanto as originalmente compostas por Thomson carregavam uma ideia de "simplicidade" estrutural intrínseca e, também, narrativa, atingida pelo uso de melodias evidentes e curtas, ostinatos e repetição de temas com variações. A influência moderna francesa, seu nacionalismo e sua ligação com o meio-oeste norte-americano e com a igreja dão os contornos mais gerais dessa empreitada:

> Virgil Thomson nasceu e cresceu na cidade de Kansas, Missouri, onde tocava órgão na igreja de sua família – Calvert Baptist – desde os treze anos de idade. Ele estudou música em Harvard e em Paris com Nadia Boulanger, passando a maior parte de seu tempo entre 1925 e 1940 na França; mas suas origens do meio-oeste e da igreja Baptista sempre se mantiveram presentes em sua música, que era tomada por ideais franceses de claridade e simplicidade. Desde sua "Variations and Fugues on Sunday School Yunes", de 1926, à música para o balé "Filling Station", de 1937, às peças corais como "Hymns from the Old South", de 1949, Thomson usou hinos Baptistas e músicas americanas populares [...] (WIDGERY, 1990, p. 197-198).

Embora tenha sido um dos pupilos – tal como Aaron Copland, George Antheil, Marc Blitzstein e Philip Glass – da famosa Nadia Boulanger, sua maior influência francesa (possivelmente sua maior influência como um todo) foi do vanguardista Erik Satie, do qual absorveu a noção de funcionalidade e simplicidade e, pode-se dizer, através do qual vislumbrou aquilo que seria um paradigma ideal da música fílmica[130]. Lerner (1997, p. 135-137) aponta que a estrutura harmônica, melódica e rítmica herdada de Erik Satie e a narrativa clara e pragmática de Pare Lorentz são as chaves para se entender a música "não-sofisticada" e "não-complexa" e, ao mesmo tempo, funcional de Thomson – que já chamava a atenção por tais característica desde pelo menos sua ópera *Four Saints in Three Acts*, de 1934. O comentário de Lerner sobre *The plow* resume bem a perspectiva epistemológica da prática sonora na qual Thomson estava imbricado e que muito se relaciona com a *Gebrauchsmusik*, que permeou o campo documentário com um todo na primeira metade do século XX:

> [John] Cage escreveu que Thomson "era consciente de que sua música fílmica jamais seria considerada primariamente em termos de beleza ou feiura, mas [que] seria vista como funcional. Que é o que é". A música atinge uma funcionalidade crucial, central para a retórica do filme, no reforço das ilusões de tempo e de lugar (o meio-oeste e o oeste; o século XIX até 1936) e na promoção dos comentários/ mediações sobre todas as imagens do filme. O "melodrama da natureza" de Lorentz, que nos mostra a eminentemente funcional e estilisticamente heterogênea "grande estação ferroviária"

[130] Conferir a sintética biografia de Virgil Thomson escrita por Paul Wittke (1996).

> [música][131] de Thomson, não busca recriar uma paisagem realística [... o que se tem é] a música como estratégia retórica para manipular os espectadores norte-americanos em 1936 em relação ao entendimento da tragédia de Dust Bowl.

Outros relevantes compositores que se fizeram presentes no campo documentário, com suas idiossincrasias, compartilharam muitos dos aspectos epistemológicos da prática de Thomson, tendo convivido, se formado e circulado em contextos semelhantes. É o caso, por exemplo, de Marc Blitzstein e Aaron Copland. Uma análise extensiva da música de Blitzstein para *Vallley Town* e da música de Copland para *The City* pode ser conferida na tese de Widgery (1990) e uma análise, também extensiva, da música de Copland para *The Cummington Story* pode ser conferida na tese de Lerner (1997). Alfred Cochran (1986) faz também um detalhado exame da música de Copland para *The City*.

No contexto brasileiro, a música se apresentou principalmente nas funções que já eram apontadas nos manuais de acompanhamento do cinema mudo. Há que se mencionar que muito dos filmes produzidos pelo INCE nos anos 1930, 1940 e 1950 não contaram com a presença de música ou contaram com música apenas nos créditos iniciais e nos trechos finais. Filmes como *Descobrimento do Brasil*, com música de Heitor Villa-Lobos, e *Bandeirantes*, com música de Francisco Braga, se destacam nesse contexto por contarem com uma música mais bem articulada, embora dentro de perspectivas que já se faziam presente no cinema mudo dos anos 1920. A apropriação de temas indígenas por Villa-Lobos em *Descobrimento do Brasil* é uma dessas marcas: servem para ilustrar – ao modo que George sugeriu (1914, p22; 25) em seu manual de acompanhamento –, no plano musical, as pessoas que habitam o lugar que é exibido nas imagens. Em *Bandeirantes*, a música, extensivamente presente, se modifica, ao modo do cinema mudo, conforme as mudanças de planos e sequências, enfatizando e subordinando-se à estrutura estabelecida pelas imagens e vozes. Em termos narrativos a música de tais filmes (mais no primeiro que no segundo) demarca os diversos blocos temáticos apresentados, apontando tanto para sua unidade quanto para sua delimitação dentro do arco macroestrutural. Em sua análise, Tatyana Jacques – que também aponta para uma predominância, na música de *Descobrimento do Brasil*, de "padrões de acompanhamento musical típicos do cinema silencioso" (JACQUES, 2018, p. 90) – atribui uma importância mais significativa à música de *Descobrimento do Brasil* como ferramenta narrativa:

> os trechos de música são utilizados tanto para demarcar as unidades narrativas – ao mesmo tempo organizando um conjunto díspar de imagens em uma unidade e constituindo rupturas no tecido fílmico – quanto para realizar pontes e ligações entre as unidades narrativas do

[131] A expressão, que é utilizada pelo próprio Thomson em conversa com John Cage quando estudante de Harvard, é utilizada para se referir à característica funcional, porém não necessariamente atrativa, da música de Thomson.

> filme. Com isso, se por um lado a música é empregada de forma a criar a ideia de simultaneidade dentro de uma mesma sequência – como no caso da sequência de abertura do filme –, por outro lado, as mudanças na música desdobram a narrativa, permitindo o encadeamento de eventos, lugares, a constituição de um futuro e de um passado, um antes e um depois próprios à realidade fílmica, operando, com isso, não apenas a constituição de uma temporalidade linear, mas a passagem de um nível de compreensão – àquele do plano – a outro – àquele da sequência. Assim, a poética de *Descobrimento do Brasil* e o desdobramento de sua narrativa emergem a partir de uma dupla articulação entre reversibilidade e irreversibilidade, sincronia e diacronia, simultaneidade e sucessão. Chamo a atenção, com isso, para que, uma vez que essa dupla articulação é operada pela música, *Descobrimento do Brasil* possui um tempo musical (JACQUES, 2018, p. 94).

Em ambos os filmes, para além dessa função mais estrutural, nota-se a enfatização dos estados dramáticos articulados pelas encenações e cartelas. O uso de mais dissonância, *stacatto*, *tempo* acelerado, densidade orquestral e acentuação rítmica, por exemplo, é empregado em momentos de maior tensão dramática ou para enfatizar acontecimentos "grandiosos" ou novos elementos da ação. O destaque a instrumentos solistas, melodias mais lentas e peças vocais, por exemplo, acontecem em momentos de suspensão dramática ou quando as ações da história se encarnam como espera, descanso, observação ou reflexão.

Humberto Mauro (1981[1943], p. 6), em palestra radiofônica, parcialmente transcrita na revista *Filme Cultura* nº37, deixa aferir que a preocupação com a música fílmica esteve presente desde os anos 1930 na não ficção brasileira. Segundo ele, contudo, o cinema brasileiro não deveria insistir "em aplicar em nossos filmes, como até agora, apenas a música ligeira, incidentalmente". O que Humberto Mauro chama de "música ligeira" pode ser entendido como aquilo que não é erudito ou que não possui caráter sinfônico; o que chama de "incidental" pode ser entendido como música de fundo, aquela cuja fonte não se pressupõe como homogênea, espacial e temporalmente, à circunstância de tomada visual. Humberto, curiosamente, via no cinema um espaço interessante de divulgação musical. Diferente de outros realizadores do documentário com trajetória musical, como Vertov, Ruttmann e Lorentz (Humberto Mauro se dedicou, desde a infância, ao violino e bandolim), ele não apostava na música como um elemento que se imbricaria às imagens profundamente, contribuindo determinantemente com o ferramental narrativo fílmico. Ele via, na verdade, o filme como uma ótima oportunidade de difusão da música "séria", tal como um interessante lugar de aprendizagem para potenciais compositores de música erudita – embora não visse mal em "aplicar a música ligeira, canções, sambas...". Existia na ideia de Humberto Mauro uma intenção de divulgar "melodias desconhecidas do público brasileiro de compositores nossos notáveis, como: José Maurício, o

próprio Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, para falar de apenas de alguns que já morreram". Na contramão também daquilo que Hanns Eisler, Paul Rotha, Alberto Cavalcanti, e tanto outros, clamavam ("economia do uso da música", como comentado anteriormente), Humberto Mauro via com bons olhos casos em que a música ocorria extensivamente no filme, "conservando um valor sinfônico notável", tal como se pode notar nos seus filmes *O descobrimento do Brasil* (1937) e *Os bandeirantes* (1940). Para ele, havia "um encanto, que não só a boa música, mas a música clássica empresta ao filme", agregando-lhe valor.

Embora sua perspectiva, a partir da sua fala, sobre o som não seja bem desenvolvida em termos de estrutura fílmica, fica claro que havia uma preocupação com a presença da música no filme, mas não uma preocupação ligada diretamente à estrutura narrativa, e sim uma preocupação que se encaixava mais a um projeto nacionalista que colocava em pauta a divulgação da "nossa boa música" – a música erudita num primeiro momento (*O descobrimento do Brasil* e *Os Bandeirantes*, por exemplo) e posteriormente a música popular e folclórica (*Brasilianas* [1945-1964] e *Velha a fiar* [1964]). Trata-se de uma perspectiva que não via o filme como uma arte sonoro-visual de forma primordial, como um produto do som e das imagens. Humberto deixa aferir que para ele o filme é uma arte visual e musical, mais uma soma do que um produto. Como mencionado anteriormente, Humberto Mauro via na imagem a base estruturante do filme, naquilo que chamava de "cinema puro", do período mudo. George Tootell (1927, p. 85), em seu manual (anteriormente abordado), considera, de forma semelhante a Humberto Mauro, que o cinema condiciona uma oportunidade educativa, a de levar aos espectadores a "boa música":

> O cinema não é um estabelecimento musical, e, sim, de entretenimento; pessoas não vão ao cinema para se intelectualizar, elas vão pela diversão [...]. Contudo, de um ponto de vista musical, senão de outro, o cinema proporciona oportunidades únicas para a educação musical das massas, e, nesse sentido, o organista carrega um grande peso, uma grande responsabilidade.

Em perspectiva semelhante, dez anos após Tootell, George Antheil (1937, p. 356-357) escreve:

> Eu acredito que a tarefa de reunir música e público é mais facilmente cumprida através de um "meio visual" [*eye-medium*] tal como o moderno cinema. Tome de exemplo o caso da mulher que era bastante conservadora em seus gostos e desgostos musicais e odiava "Wozzeck" de Berg – isto é, quando ela escutou em versão de concerto. De acordo com ela, a música era cacofônica e feia. Um ano depois ela viu a ópera apresentada como ópera, em vez de como uma peça de um concerto, e ela adorou. Os olhos lhe haviam ajudado a fazer da música parte de sua experiência emocional e parte de sua própria linguagem musical. [...] A solução para o "mundo da música" está, na minha opinião, nos filmes. A questão original na minha cabeça era "músicas melhores podem ser escritas

> para os filmes?". Pode: porque públicos de todo o mundo demandam isso e porque os filmes são a única grande válvula de escape para músicas realmente boas. Públicos de sinfonia, óperas, gramofone e mesmo de rádio são muito pequenos, muito esnobes ou muito retrógados para reavivar ou resgatar a música.

Tendo como ponto de partida essa perspectiva pode-se vislumbrar a música no cinema documentário brasileiro do INCE por três principais vias.

A relação entre música sinfônica e popular é relevante para pensar que tipos de músicas constroem, na produção do INCE, pela presença recorrente nos filmes, a música nacional. A reflexão de Schvarzman (2004, p. 229) é importante para a discussão:

> "[... o] movimento de apreensão da cultura local dignificada pelo autor erudito, que vem desde o final do século XIX e ganha novo impulso nos anos 20 e 30, faz pensar nas observações de Gellner (1993) sobre o nacionalismo como ação consciente das elites letradas e modernizadoras que se debruçam sobre o *volk* para reelabora-lo e devolvê-lo para o consumo das populações urbanas em versão modernizada, legitimando e ultrapassando a origem agrária, signo de atraso cultural e tecnológico. Por força desse movimento, a região e a cultura locais se agregam à nação que se reelabora com vistas à modernização, incorporando, à sua maneira, o típico e o pitoresco de forma a fazê-lo caber em seu novo ideário, como 'raiz'".

Nesse espectro, um filme ilustrativo é *Ponteio* (1941). Nele vemos o maestro Hekel Tavares observando um violeiro "ponteando" e tocando Tristeza do Jeca, de Angelino de Oliveira. Em seguida, no arranjo e regência do maestro, é apresentado no filme uma espécie de versão erudita, para piano e orquestra, do tema, que evidencia a influência da estrutura rítmica, melódica e harmônica do "ponteio" do violeiro. Mas para além desse caso icônico, a obra do INCE é permeada por esse aspecto, como é o caso da música de Heitor Villa-Lobos para *Descobrimento do Brasil*, em especial a melodia *Nozani-ná*, *Nonneto*, *Choros nº 3*, *Gaita de fole* e *Canção do Marinheiro*. Cabe notar que Virgil Thomson e Aaron Copland, por exemplo, se enveredaram também, cada um à sua maneira, nessa "modernização erudita" de músicas populares e folclóricas. O intuito deles perpassava também a construção de uma identidade musical sinfônica nacional[132].

O estilo sinfônico, para além desse viés, é o estilo eleito para compor a maioria das obras do INCE, sobretudo as que se inserem na tradição romântica europeia, do século XIX. Esse aspecto começou a dar espaço a canções populares/ folclóricas em arranjos populares a partir de arranjos do músico popular Aldo Taranto nos filmes da série *Brasilianas*. Trata-se de obras importantes por trazerem um Brasil bucólico e idílico frente às questões do lamento da perda das tradições e à modernização e à urbanização. E as canções e cantigas de *Brasilianas*, em

[132] Conferir Lerner (1997, p. 158-159; 183; 189-190; 200-230).

seus arranjos populares são, de certa forma, o lugar de pureza bucólica, que ajudam a dar profundidade reflexiva à questão do arcaico e moderno, importante para pensar o Brasil dos anos 1950 e 1960, o lugar que a "raiz" cultural pode ser encontrada e o lugar de reflexão da perda das tradições em transformação pela modernização.

No INCE, a música também encontrou relevante forma em filmes que buscaram forjar uma tradição musical brasileira erudita a partir dos compositores Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno. No filme *Carlos Gomes – O Guarani*, são exaltados os trabalhos de reconhecimento internacional de Carlos Gomes e são encenados trechos da ópera "O Guarani". No filme *Leopoldo Miguéz*, também são executados e exaltados os sucessos do músico perante ao estrangeiro. Somos lembrados também que o "fabuloso" músico foi o compositor do "Hino da Proclamação da República", foi o primeiro diretor do Instituto Nacional de Música (hoje Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e o renovador do ensino de música no Brasil. Alberto Nepomuceno, sucessor de Miguéz no Instituto Nacional de Música, foi importante músico, também reconhecido internacionalmente, e tal como Miguéz, é tratado no filme *Alberto Nepomuceno* como peça importante da educação musical brasileira. São apresentadas com destaque sua "Série Brasileira" ("Alvorada na Serra", "Intermédio" e "A sesta na rede e Batuque"). Nepomuceno é lembrado por ser responsável pela renovação no arranjo do "Hino nacional brasileiro" em 1922 (a versão que se escuta até hoje), quando ganhou a letra oficial de Joaquim Osório Duque-Estrada. É também considerado o "fundador da música brasileira" pela imprensa do começo do século XX (CARVALHO, 2003). Além disto, Nepomuceno foi um dos maiores incentivadores de Heitor Villa-Lobos, o qual, podemos dizer, foi sucessor de Miguéz e Nepomuceno nesta linha da "alta" tradição musical brasileira (GUÉRIOS, 2003) e que, embora não representado por Humberto Mauro, aparece como compositor de alguns de seus filmes. Tais filmes podem ser pensados como precursores daquilo que hoje temos chamado de "documentário musical" ou "documentário musical-biográfico", nos quais a música (composta pelo[s] músico[s] que é tematizado no filme), de forma geral, ganha espaço como uma espécie de personagem fílmico, abrindo-se para uma fruição de si.

Interessante notar também o uso de hinos oficiais nos filmes do INCE. Os mais recorrentes são o "Hino da proclamação da República", "Hino nacional brasileiro" e "Hino Bandeirantes do ar" (um dos hinos da Força Aérea Brasileira). Entre eles, o mais significativo é o "Hino nacional brasileiro", que se faz presente em *Bandeirantes*, dedicado à figura de Fernão Dias, em *Barão do Rio Branco*, dedicado ao Barão do Rio Branco e em *Os inconfidentes*, dedicado à figura de Tiradentes. Essas três figuras são marcadas com o panteão

oficial nacional e demarcam três períodos relevantes da história brasileira que o INCE buscou fazer em seu intuito de construção de uma identidade nacional: em *Bandeirantes*, o herói Fernão Dias desbrava o Brasil desconhecido em busca de riqueza (ciclo do ouro e das pedras), expandindo o território brasileiro; em *Barão do Rio Branco*, é ao Barão que "deve o Brasil, o perfeito delineamento de suas fronteiras internacionais" e o surgimento de uma diplomacia brasileira em âmbito internacional, corroborando a ideia de um Brasil soberano; em *Os inconfidentes*, a figura de Tiradentes é resgatada sob um viés republicano de soberania, sob moralidade e dedicação à nação inestimáveis.

Lerner (1997, p. IV) faz relevante consideração em sua tese quando introduz o assunto da música do dito documentário clássico norte-americano e que pode ser estendida em grande medida às práticas em outros países:

> A música do documentário clássico permitiu aos compositores a liberdade de escrever música fora do estilo e produção hegemônicos de Hollywood; elementos da música moderna (como dissonâncias estendidas, justaposições de formas acadêmicas e populares, como a fuga e o tango, o tratamento irônico de melodias familiares) ajudaram a distinguir esses filmes como discursos de sobriedade. As convenções musicais encontradas em cinejornais e documentários precursores como *Nanook of the North* (1922), incluindo o uso de *topical songs* e um alto senso de decoro, foram [também] incorporadas nas partituras escritas para os documentários ligados às políticas governamentais.

Essa noção de liberdade apontada por Lerner pode ser encontrada em diversos textos escritos por relevantes compositores nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Gail Kubik – compositor norte-americano que se especializou na composição para documentários e que teve importante atuação no período da Segunda Guerra com filmes como *Men and ships* (1940), de George Gercke, *The world at war* (1942), de Sam Spewak, *Earthquakers* (1943), de Jerry Chodorov e os canônicos *The Memphis Belle* (1943) e *Thunderbolt* (1944), de William Wyler –, por exemplo, embora não aponte para claras diferenças estéticas entre a música do documentário e dos outros domínios sonoro-visuais, sugere que o trabalho de compor no campo documentário engendra um compromisso com o mundo (no caso dele, o compromisso com aquilo que ele chama de democracia) e um espaço criativo diferenciado. Para ele, a chave para a música do documentário cooperar com a missão democrática é encontrada na defesa de um trabalho criativo marcado pela personalidade do compositor. A diferença do trabalho de composição entre aquilo que ele aponta como documentário e como filme comercial reside na ideia de que no primeiro caso os compositores encontram mais liberdade para se expressar:

> A música realmente ajuda a democracia na medida em que reflete os sentimentos de uma personalidade livre e irrestrita. Não posso acreditar que o conceito democrático e americano de viver seja promovido por uma escrita musical dominada por valores estéticos diferentes daqueles do compositor. A

> música do documentário é, a meu ver, mais distinta pela sua essência democrática do que a música de outros tipos de filmes porque os compositores no campo do documentário têm sido mais frequentemente permitidos ao luxo de escrever o que sentem do que os nossos colegas nos filmes mais comerciais (KUBIK, 1945, p. 54).

Para Kubik, o filme documentário é feito com um ponto de vista. A medida de seu sucesso é o quanto ele move uma audiência a agir a favor ou contra alguma coisa (KUBIK, 1945, p. 54). A dimensão democrática para Kubik, assim, se promovia em dois sentidos. Um no qual o documentário de sua época nos Estados Unidos devia propagar os ideais de democracia, com o qual a música deveria contribuir estruturalmente e com valores a serem defendidos. O outro sentido se relacionava com a liberdade de se compor. A liberdade de não seguir padrões de outros filmes. E isso aconteceria quando "o compositor fosse permitido a reagir ao filme com completa sinceridade e convicção", e só assim "ele criaria uma música fílmica que reflete um drama particular e valores emocionais particulares" (KUBIK, 1945, p. 55). A defesa pela liberdade composicional era sua característica marcante. Ele não era defensor e nem recriminador de nenhuma forma musical ou de maneiras de juntar som e imagens (KUBIK, 1945, p. 54-56). Sua defesa era de que a individualidade do compositor fosse apreciada e que a música contribuísse com os intentos de influência na audiência, sobretudo na direção da propagação dos ideais da democracia.

Kurt Weill – compositor de óperas, balés e comédias musicais, mais conhecido por suas colaborações com Bertolt Brecht –, em texto de 1946, afirma que existem três principais categorias de filmes que oferecem ao compositor uma participação mais ativa e criativa (como se refere Kubik), o documentário, o *cartoon* e o filme musical.

> Os filmes documentários, que foram pioneiros de novas formas e técnicas, usam a música como parceiro de mesma medida das imagens e da narração. [...] Eles permitem que o compositor use sua própria linguagem musical, que empregue diferentes combinações de orquestra, que escreva com a mesma originalidade e integridade que existe quando se escreve para concertos e teatros. A música de Louis Gruenberg para *The fight for life* é uma obra-prima nessa categoria, uma peça completamente integrante de música fílmica dramática. Na mesma categoria pertencem os trabalhos de Copland (*The City*), Virgil Thomson (*The River*), Marc Blitzstein (*Night Shift*, *Valley Town*), Hanns Eisler (*Forgotten Village*), e outras excelentes músicas de jovens compositores americanos para a Divisão de Filmes da O.W.I.

A perspectiva de Weill se aproxima bastante da de Kubik quando ambos pensam o campo documentário em comparação a outros domínios audiovisuais. Para ambos, o ambiente de trabalho no documentário permite um intento mais criativo e livre, no qual o compositor ganha espaço para "falar", para dar contornos expressivos, para lidar com as emoções etc.

Louis Applebaum – compositor canadense, um dos mais profícuos da história do

documentário, com ao menos uma centena de composições e/ou participações no processo sonoro fílmico (sendo grande parte em documentários da National Film Board do Canadá durante os anos 1940 e 1950) –, em artigo de 1946, tende também a ver o campo documentário como um importante nicho de respeito à participação efetiva do compositor no processo criativo do filme. Embora Applebaum (1946, p. 66-67) criticasse os compositores do campo documentário que vinham exaltando seu trabalho no contraste com aquilo que eles pensavam sobre Hollywood:

> Muitos [compositores], especialmente aqueles que não viveram a "experiência hollywoodiana", apontam que compor para filmes não comerciais é uma experiência muito mais gratificante que trabalhar no altamente tecnicizado, bem como mais lucrativo, cinema hollywoodiano. O compositor hollywoodiano, eles dizem, é atacado por demandas sufocantes, sua imaginação é estrangulada pelo medo de seu produtor de ofender os ingênuos ouvidos do espectador em alguma pequena cidade da região centro-oeste americana, sua sensibilidade é repugnada por sugestões dos iletrados e não talentosos membros dos estúdios dos departamentos de música. Em resumo, eles dizem, a virtude mais importante de Hollywood para o compositor é que eles pagam bem o compositor por seu desvalorizado esforço. Esses argumentos são tolos, muito tolos para despender explicações para além de trazer para a atenção deles alguns dos excelentes trabalhos de Waxman, Copland, Herrmann, Deutsch, Antheil e outros.

Para Applebaum (1946, p. 67)

> o pequeno e pobre mundo do documentário de fato oferece a seus compositores uma aceitação e entendimento que extraem deles a máxima cooperação e esforço. Os orçamentos são pequenos, mas o entusiasmo é intenso. Orquestras são diminutas, mas a audiência é grande, especializada e interessada. A estrutura da produção é limitada, mas também o é a demanda de produção. O compositor é um participante respeitado e valorado numa intensa atividade conjunta. Ele sente que está fazendo parte de um excitante e digno esforço que tem alguma coisa a ver com o bem-estar de sua sociedade.

Applebaum reconhece também que os compositores no campo do documentário tendem, desde seus primeiros passos no campo, a criar em vez de imitar técnicas bem-sucedidas. Outro ponto positivo é que o compositor é incentivado a pensar como um diretor e, também, a trabalhar na e com as "parafernálias" da sala de montagem e edição. Devido a isso o compositor

> rapidamente percebia que ele não estava escrevendo música para concerto [...]. Ele aprendia a importância da inflexão dramática e da efetiva orquestração – ele também aprendia a tirar o máximo das pequenas orquestras e dos limitados orçamentos. Ele logo estava no caminho certo para se tornar um compositor de música fílmica – um músico escrevendo para um meio específico e largamente mecanizado, e não meramente um compositor que consegue sagazmente adaptar música de concerto para uso funcionais, tal como é o caso de muito dos nossos compositores hoje em dia.

O que fica claro desse panorama – embora, em termos estéticos, houvesse notáveis

diferenças – é que, fosse o documentário de intenções educativas, propagandísticas, poéticas ou realistas, relevante parte do pensamento sonoro se engajava num certo contrato de não necessidade reprodutiva. Em outras palavras: estava fora do escopo sonoro do filme documentário a necessidade de cumprir uma demanda sonora que caminhasse em direção a uma reprodução da realidade – embora ela se fizesse também presente. A questão central parecia girar em torno das funções ligadas à expressividade, à revelação, ao desvendamento, à representação e, mais marcadamente, ao convencimento de uma mensagem cujo documentário estava a cargo de propagar. E para isso o ferramental advindo das vanguardas modernas foram cruciais – fragmentação, desfamiliarização, estruturação maleável etc. –, tal como o desenvolvimento das possibilidades sonoro-narrativas que, embora já desenvolvidas no domínio ficcional desde o final da primeira década do século XX, começaram a penetrar no não ficcional a partir da década de 1920 – a noção de continuidade, os arcos-dramáticos, o pensamento macroestrutural etc. A prática dos acompanhamentos ligadas aos cinejornais, anteriormente mencionada como um primeiro "paradigma do real" sonoro das imagens do "real", foi também balizadora fundamental para a "sobriedade" e equilíbrio entre o "real" e o "irreal" da perspectiva realista levada a cabo pelo discurso retórico que se instalou na produção documentária na primeira metade do século XX – a simbologia e analogia sonoro-visual, a coadunação sonora ao conteúdo visual, a ideia de criação de atmosfera/clima propício para a devida fruição visual, o "medo" da deturpação visual causada pelo som. Dessa forma, vislumbrar o som do documentário dito clássico sem considerar o período mudo enfraquece não apenas o entendimento histórico da formação do som no documentário como obscurece as inovações por ele perpetradas. O mesmo ocorre quando pensamos o som do documentário moderno, como veremos a seguir.

3. Contingências e novas tendências: o som do documentário moderno e o afloramento do eu-realizador

O documentário moderno – entendido aqui como uma generalização do que se convenciona chamar de cinema direto e cinema verdade – é largamente pensado, do ponto de vista historiográfico, como um conjunto de produções, práticas e tecnologias cinematográficas responsáveis por um flagrante momento de transformação na tradição documentária. A força das mudanças empreendidas nessa conjuntura pode ser entendida de forma semelhante àquela da consolidação de um cinema sonoro na virada dos anos 1920 para os anos 1930. O sempre

citado conjunto de câmera e gravador portáteis e sincronizados que se desenvolve eficazmente nos anos 1960 se encontra no epicentro desse debate.

Contudo – tal como busquei elucidar nos capítulos anteriores em relação à chegada do cinema sonoro – essa transformação/ ruptura não deve ser pensada sem o que lhe precedeu, sem seu legado contingente. E aqui não estou afirmando que os equipamentos portáteis e sincronizados – que então se tornariam cada vez mais disponíveis – não desempenharam um papel disruptivo em relação àquilo que chamamos de documentário clássico ou um papel central em relação aos novos potenciais que o documentário ganharia a partir, especialmente, de meados dos anos 1960. Porém, o que me interessa num primeiro momento discutir aqui é mais uma certa noção de continuidade que o documentário moderno incute em relação à tradição documentária, um certo processo de imbricação contingente, sua formação com pés no passado enquanto pensamento e prática sonora.

O caráter da discussão que quero desenvolver aqui não é revisionista, mesmo porque, desde o calor do momento, análises extensas e sistemáticas, e ainda válidas, foram desenvolvidas[133] no sentido de entender o lugar dessa cinematografia dita moderna na tradição documentária. Essas análises, embora preocupadas também com o legado contingente advindo de décadas anteriores (e não apenas com aspectos concernentes a uma drástica ruptura), se debruçaram satisfatoriamente sobre o domínio visual ao passo que negligenciaram aspectos relevantes do domínio sonoro. Semelhanças, diferenças e continuidades no âmbito visual em relação à obra de Dziga Vertov, Robert Flaherty, Jean Renoir, Cesare Zavattini e às obras do Neorrealismo, do *underground* estado-unidense, da Nouvelle Vague são frequentes na literatura. Reconhece-se, de certa forma, algumas linhas ou tradições que se aproximam esteticamente e epistemologicamente do documentário moderno, contudo, num debate desequilibradamente voltado aos aspectos visuais. Como uma certa consequência, a historiografia e teoria fílmica, em termos gerais, exacerba o discurso de caráter disruptivo que o som (e especialmente as novas tecnologias de áudio ligadas ao cinema) desempenha nesse contexto moderno (como se não houvesse precedentes históricos) ao passo que minimiza as semelhanças e continuidades com linhas e tradições de um passado não tão distante. Note que uma comparação com a transição do cinema mudo para o cinema sonoro em termos historiográficos pode ser novamente feita: então chegou o som; então chegou o som sincronizado portátil.

[133] Os escritos de Lindsay Anderson, Louis Marcorelles, Mario Ruspoli, Stephen Mamber, Guy Gauthier, Gilles Marsolais são alguns exemplos.

Assim, não seria exagero dizer que aspectos fundamentais da formação do (som) do documentário moderno esteja ainda ensombrada, tal como o do (som) do documentário sonoro dos anos 1930 e 1940. Não se trata tanto de um ensombramento das (novas) características em si do documentário moderno ou clássico, mas de um ensombramento da historicidade das práticas e dos pensamentos sonoros, de seu legado contingente, de seu processo de formação. Portanto, não é que argumentarei que não existe uma transformação/ ruptura notável que se engendra e é engendrada pelos aspectos sonoros que se desenvolvem com e a partir dos aparatos portáteis e sincrônicos presentes no fazer do documentário moderno, e, sim, que buscarei enriquecer o já extenso debate com certos detalhes que me parecem ainda não girar nos argumentos da literatura da área.

3.1 Free cinema: "a imagem fala, o som amplifica e comenta"

O documentário britânico televiso, como vimos quando discutimos os escritos de Edgar Anstey, aponta para as novas práticas sonoro-visuais de cunho moderno que iriam se notar de forma generalizada ao redor do globo na década de 1950 e 1960. As obras de Denis Mitchell, Ken Russell e Jack Howells, como anteriormente mencionado, são representativas desse panorama da Grã-Bretanha, mesmo que de forma modesta e mais como recurso do que como método narrativo (as novidades se tornam mais ferramentas que modelos). Mesmo no circuito mais tradicional de exibição cinematográfica, notam-se semelhantes características. *Thursday's children* (1953)[134], de Guy Breton e Lindsay Anderson, é um exemplo – filme que ganhou o Oscar de melhor documentário curta-metragem. Embora possamos pensá-lo de forma genérica como um documentário clássico, nota-se já o valor dado às reações não controladas mundanas. Algumas das tomadas das crianças exemplificam essa observação, inclusive sonoramente. O filme – embora nele predomine o som produzido em espaços e tempos heterogêneos em relação aos das tomadas visuais – fez uso de um gravador portátil – que, importante dizer, não era sincronizado com a câmera. É com o uso desse gravador (e dos sons dele, pós-sincronizados) que podemos escutar a interação verbal e sonora entre professora e alunos ao mesmo tempo que os vemos. Como discutido anteriormente a partir dos escritos de Paul Rotha, a barreira existente na produção dos anos 1930 e 1940 em relação à geração desse tipo de imagem-som era mais

[134] *Thursday's children*, como relata Louis Marcorelles (1973, p. 67), causou um forte impacto em Wolf Koenig – nome fundamental do documentário moderno canadense – e em seus colegas da equipe anglofônica (*Unit B*) da National Film Board do Canadá, tendo inclusive sido uma das fontes inspiradoras da *Candid eye*, uma série de documentários fundamental para se discutir a formação do cinema direto e verdade.

tecnológica que epistemológica. O gravador portátil em *Thursday's children* consegue perpetuar a intimidade entre realizador e sujeito/assunto fílmico que Rotha descreve e se dizia impossibilitado de fazer, aquela em que acredita ocorrer sem a desfiguração da materialidade do filmado em sua condição mundana.

Contudo, é num certo grupo de documentários produzidos e exibidos de forma independente na década de 1950, conhecido como Free Cinema[135], que podemos sentir de forma mais notável o frescor de novas perspectivas modernas no cinema britânico. Os filmes do Free Cinema não contaram com câmeras/gravadores sincronizados portáteis (embora tenham contado com gravadores portáteis não sincronizados) – o que não os impediu de lançarem ao mundo fazeres que caracterizariam procedimentos entendidos como modernos, inclusive em relação à sincronização entre som e imagem, como veremos adiante. Fundamental também foram as câmeras portáteis Bolex 16mm, muito embora alguns dos filmes tenham sido filmados com Arriflex II 35mm.

O manifesto do primeiro programa do Free Cinema exibido em 1956, assinado por Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson, elucida o contexto para além dessa relação tecnológica mais imediata:

> Esses filmes não foram feitos juntos; nem com a ideia de serem exibidos juntos. Mas quando eles foram postos juntos, nós sentimos que tinham uma atitude em comum. Implícita nessa atitude está a crença na liberdade, na importância das pessoas e na significância do cotidiano. Como realizadores, nós acreditamos que nenhum filme pode ser muito pessoal. A imagem fala, o som amplifica e comenta. Tamanho é irrelevante. Perfeição não é um objetivo. Uma atitude significa um estilo. Um estilo significa uma atitude.

Anderson, em conversa com Mazzetti, Reisz e Richardson, em 1955, reclamava das dificuldades em exibir seus trabalhos. Segundo Anderson, foi a partir desse momento que a ideia (que, segundo o próprio Anderson, já percorria sua mente desde o começo dos anos 1950) começou a tomar forma[136]. Em 1956 eles conseguiram exibir os documentários *O Dreamland* (1953), de Anderson, *Momma don't allow* (1956), de Reisz e Richardson, e a ficção *Together* (1956), de Mazzetti, no National Film Theatre. Algo de importante que esses filmes carregam e que aqui nos interessa é a preocupação em filmar as pessoas comuns e a classe trabalhadora no seu viver mundano e cotidiano, fora da perspectiva político-social-nacional-civilizatória comum aos documentários *griersonianos* dos anos 1930 e 1940. Os elementos mundanos em seu estado ontológico adquirem força fundamental na construção fílmica. É a partir da fruição

[135] Interessa aqui os programas 1 (1956), 3 (1957) e 6 (1959). Os programas 2, 4 e 5 apresentaram obras de realizadores estrangeiros como Lionel Rogosin, Georfes Franju, Norman McLaren, Roman Polanski, Walerian Borowcyzk, Claude Chabrol e Fraçois Truffaut.

[136] Tais informações se encontram na introdução do programa *Free Cinema 1* do National Film Theatre.

do mundo através das câmeras/gravadores que o espectador encontra sua liberdade espectatorial, fora de construções narrativas retóricas que o engajam a um entendimento calculadamente direcionado.

Contudo, a parte do manifesto que menciona que "nenhum filme pode ser muito pessoal" não deve ser entendida como negação de uma dimensão autoral nem como um apagamento subjetivo ou da voz daqueles que o realizam. Ela deve ser pensada em contraste com a perspectiva *griersoniana*, que buscava controlar o conteúdo e a mensagem fílmica. Ao passo que não negavam a noção de autoria, acreditavam que o sujeito/objeto mundano quando filmado poderia "falar" por si próprio enquanto sujeito/objeto, mesmo que não necessariamente oralmente ("a imagem fala"). Essa dimensão toma, nos filmes do Free Cinema, uma proporção que não se via nos documentários ditos clássicos: embora modesta, uma dimensão que aponta para a valorização de uma ontologia fenomenológica no fazer fílmico, na tomada – o que irá se notar vastamente no cinema direto e verdade, que, contudo, já se notava nos cinejornais (mudos e sonoros) da primeira metade do século XX (mesmo que levemos em conta a dimensão narrativa diminuída dos cinejornais perante o documentário de forma geral). A frase seguinte do manifesto aponta para o som como flexionador e gerador de sentidos: "A imagem fala, o som amplifica e comenta". Cabe ao som, de certa forma, um papel de direcionamento ou difusão dos conteúdos visuais, numa fórmula que poderia ser resumida como "os corpos falam, o som comenta". Essa atitude (e estilo) fílmico, como dito no manifesto, não objetiva a perfeição. E aí notamos que a produção ligada ao Free Cinema não almejava os padrões de qualidade sonora e visual do documentário clássico. Contudo, há que se entender que a "perfeição" não é negada em si, são as condições de realização que engendram essa *mea culpa*, que pode, em termos positivos, ser entendida como *attitude*. Havia-se que fazer com o que se tinha. E é de premissa semelhante que muito do que se produziu globalmente nos anos 1960 e 1970 no campo do documentário (e especialmente daquele considerado moderno) se valeu. O documentário moderno, de forma geral, assume esteticamente (embora, de forma geral, lute contra) os ruídos não desejados da câmera (e do próprio mundo) captados pelo gravador portátil nas tomadas em locação (o que também se pode pensar em termos de fotografia, tanto cinematográfica como televisiva), por exemplo. Claro que até meados dos anos 1960 – em situações, por exemplo, em que a possibilidade de captação de uma voz inteligível não existia ou quando os ruídos se mostravam como limitadores, a gravação de som direto (a ser, por exemplo, sincronizado na pós-produção) próxima a uma câmera não *blimpada* impôs, em grande medida, certos estilos e estéticas fotográficas (uso de lentes aproximadoras, câmera estática etc.). Ao mesmo passo, novas soluções narrativas e estéticas emergem, tanto visualmente como sonoramente,

conformando aquilo que a frase final do manifesto implica: “Uma atitude significa um estilo. Um estilo significa uma atitude”.

No manifesto do segundo programa (*Free cinema 3*), de 1957 – que exibiu *Wakefield express* (1952) e *Every day except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson, *The singing street* (1952), de Nigel McIsaac, e *Nice time* (1957), de Claude Goretta e Alain Tanner –, algumas dessas ideias ficam mais claras:

> Esse programa [de filmes] não é jogado a vocês como uma conquista, mas como uma busca. Nós pedimos a vocês que o vejam não como crítica, nem como diversão, mas em relação direta com um cinema britânico ainda obstinadamente ligado à classe; que ainda rejeita os estímulos da vida contemporânea, assim como a responsabilidade de criticar; que ainda reflete uma cultura metropolitana do sul inglês, a qual exclui a rica diversidade de tradições e personalidades, que compõe o todo da Grã-Bretanha.
> Com uma câmera 16mm, com o mínimo de recursos e sem pagamento a seus técnicos, você não consegue muito em termos comerciais. Você não consegue fazer um filme de longa duração, e suas possibilidades de experimentação são severamente restritas. Mas você pode usar seus olhos e ouvidos. Você pode dar indicações. Você pode fazer poesia.
> A poesia desse programa é feita dos nossos sentimentos a respeito da Grã-Bretanha, a nação da qual fazemos parte. Claro que esses sentimentos estão misturados. Existem coisas que nos deixam tristes e bravos; coisas que nós devemos mudar. Mas sentimentos de orgulho e amor são fundamentais, e apenas mudanças inspiradas por tais sentimentos serão efetivas. [...]
> Trabalhar com 16mm não é o suficiente – embora haja espaço para muito mais empreendimentos nesse campo advindos de jovens realizadores que têm algo a dizer.
> [...] Primeiro, olhar para a Grã-Bretanha com honestidade e afeição. Saborear suas excentricidades; atacar os abusos; amar seu povo. Usar o cinema para expressar nossa lealdade, nossas rejeições e nossas aspirações. Esse é o nosso compromisso.

O primeiro parágrafo aponta diretamente para o cinema do qual buscam se diferenciar. Um cinema (o do passado e do passado recente), que se pode aferir do texto, monológico. Um cinema que se realiza enquanto possibilidade totalizante, que não se carrega de estímulos do cotidiano contemporâneo, que não aponta para as diversidades tradicionais e para as diferentes personalidades que habitam seu país. O que se vê nitidamente nesse horizonte crítico é (mas não apenas) o cinema documentário britânico dos anos 1930 e 1940. Muito embora fique claro no manifesto que existe ainda uma nítida preocupação com a ideia de estado-nação (que se fez presente nas décadas anteriores), existe também uma preocupação em mostrar diferentes entendimentos sobre ele. Entendimentos que perpassam os sentimentos (ao menos os daqueles que realizam o filme), afastados dos positivismos, pragmatismos e dialéticas embebidas de retórica que demarcam a enunciação do dito documentário clássico. Entendimentos que apontam para um frescor do pós-segunda guerra, que usam “olhos e ouvidos” que perfuram a câmera e o gravador/microfone na busca dos fenômenos mundanos, flagrando e inscrevendo na

película (e fita magnética) as pessoas e a vida contemporânea cotidiana em seu existir e acontecer.

O terceiro programa (*Free cinema 6*), de 1959, foi o último. Foram exibidos *Refuge England* (1959), de Robert Vas, *Enginemen* (1959), de Michael Grigsby, *We are the Lambeth boys* (1959), de Karel Reisz, e *Food for a blush* (1959), de Elizabeth Russell. Seu manifesto faz um balanço do que o movimento foi:

> Se passaram um pouco mais que três anos desde que nós apresentamos nosso primeiro programa do *Free cinema* no National Film Theatre como um desafio à ortodoxia.
> Causou-se um certo alvoroço, nós fomos chamados de "*white hopes*"[137]... "rebeldes" ... "uma séria aventura de enorme promessa" ... A audiência foi grande e era entusiasmada. E, como resultado dessa resposta favorável, a coisa se tornou um movimento. [...] Nós decidimos que esse movimento, sob esse nome, serviu seu propósito. Então esse é o último *Free cinema*.
> Alguns ficarão felizes. Outros podem lamentar. Nós sentimos um pouco de cada emoção. O esforço para fazer filme dessa maneira, fora do sistema, é enorme, e não se pode aguentar indefinidamente. [...] Como disse o maluco que batia sua cabeça contra a parede de tijolos: "É legal quando você para...". [...] Ao fazer esses filmes e ao apresentar esses programas, nós tentamos defender o fazer fílmico independente e criativo em um mundo no qual as pressões pelo conformismo e comercialismo se tornam mais fortes a cada dia. [...] o documentário britânico está começando a se mover. Um grupo voluntário de documentário social foi formado dentro do A.C.T. e já começou com os trabalhos. Um filme como *March to Aldermaston* mostra o renascimento da coragem, iniciativa e vitalidade entre os jovens [...] *Free cinema* morreu, vida longa ao *Free cinema*!

Interessante notar que o manifesto aponta para um panorama que poderia se sentir globalmente no campo documentário nos anos seguintes: a chegada do filme independente contra as velhas práticas "ortodoxas". Novos ares, novos realizadores, novas preocupações sociais. A ideia de filme independente deve ser entendida aqui em relação à produção documentária britânica, ligada a instituições estatais. Por mais que grande parte dos filmes do Free Cinema tenha contado com dinheiro do British Film Institute, a produção não se submetia às perspectivas oficiais das instituições. O Free Cinema demarca um território relevante da produção documentária dos anos 1950 e 1960: mesmo com fundos de instituições que financiavam o tipo de documentário do qual buscavam se diferenciar, conseguiam se colocar como independentes. Mesmo com exibições cinematográficas (e não televisivas) conseguiram atingir grandes audiências, chamando atenção pelas frestas do cinema comercial.

A produção do Free Cinema representa assim, podemos dizer, uma atitude documentária que, mesmo que se considerada embrionária numa perspectiva diacrônica, se acentuaria nos

[137] Expressão britânica que significa que uma coisa ou pessoa cujas pessoas em geral acreditam que em breve será bem sucedida.

anos 1960 e 1970. Não é à toa, por tanto, que sua produção é vista como uma das precursoras no campo documentário daquilo que se convencionou chamar de documentário moderno. E isso ocorre mesmo não havendo a disponibilidade de um gravador sincronizado portátil. As características que o conformam figuram num complexo de inflexão epistemológica que marcaria as novas tendências documentárias dos anos 1960 e que não estão atreladas necessariamente, a princípio, aos novos aparatos que surgem na virada dos anos 1950 para os 1960. Obviamente, como é de conhecimento comum, novas tecnologias flexionam o fazer fílmico. O que quero sublinhar nesse argumento, contudo, é que existe uma tendência epistemológica que precede a chegada efetiva do sempre comentado Nagra III. O que, por sua vez, não significa dizer que a chegada do Nagra III não engendrou novas tendências e fazeres a partir do momento em que se disseminou. As negociações entre epistemologia e tecnologia formam um complexo emaranhado que nos impõe, muitas vezes, que as entendamos como unidade. Se formos pensar por um lado mais tecnológico, contudo, nesse momento do Free Cinema, a câmera 16mm (e também a 35mm "mais" portátil) e o gravador portátil não sincronizado desempenham um papel, de fato, fundamental, embora não necessariamente fundador. Como veremos mais adiante, situações semelhantes, a partir da segunda metade dos anos 1950, ocorreram no Canadá, Estados Unidos e França.

A primeira característica a se destacar sobre a trilha sonora da produção do Free Cinema, num contraste com a do documentário de tradição *griersoniana*, é o tipo de presença da música. Diferente do que usualmente encontramos no documentário clássico, suas produções não contam, em sua maior parte, com composição e nem com gravação musical originalmente feita para os filmes. Isso aponta para duas características centrais da sonoridade do Free Cinema e, também, do vindouro documentário dos anos 1970 e 1980. Caracterizados por um baixo orçamento e desligados de instituições que possuíssem departamento de música[138], esses (composição e gravação musical originalmente feita para os filmes) pareceram ser os primeiros elementos a serem cortados da (pós-)produção fílmica. Isso implicou numa presença mais comum de música pré-existente (tanto em termos de composição quanto de gravação). Ao mesmo tempo, o interesse pelo mundo em seu acontecer e pela sua contemporaneidade (mais distante da *encenação-construída*, como Fernão Ramos a define) – voltado para a materialidade mundana que se apresenta na presença do gravador/microfone e por um contexto que se liga

[138] A Drew Associates talvez tenha sido a maior exceção, já que contou com vultosas verbas para desenvolver equipamentos, contratar recursos humanos e realizar seus films, especialmente entre 1959 e 1963. O documentário canadense da NFB contava com uma estrutura sólida de produção, fundada nos anos 1930, muito embora a produção documentária "moderna" contasse com menos verba que as demais produções.

mais diretamente ao filmado – impulsionou a realização de filmes que trabalharam menos com músicas que se originavam em drástica heterogeneidade espaço-temporal em relação às tomadas visuais. As estratégias variaram de filme para filme, como veremos adiante, mas, de forma geral, os filmes trabalharam com músicas que já compunham aprioristicamente (em relação à feitura do filme) os espaços sonoros ou os contextos sociais cujo filme lidava tematicamente (ou visualmente) – mesmo que no filme finalizado os sons e imagens visuais aparecessem (em sua maioria, mas não na totalidade) de forma assíncrona. Essa observação se liga diretamente com a presença mais constante de músicas (e canções) populares (amplamente conhecidas ou ligadas especificamente ao contexto temático do filme) nos filmes do Free Cinema, e também do que veríamos em documentários modernos posteriores. Veremos mais adiante que os demais sons da trilha sonora acompanham semelhante caminho.

Em *O Dreamland*, primeiro filme exibido sob a alcunha de *Free cinema*, por exemplo, três das músicas que tocam ao longo do filme foram captadas com gravador portátil a partir do som emitido pelo *jukebox* do parque que é tema do filme[139]. As versões das três músicas (duas delas canções) foram lançadas em 1953, mesmo ano de realização do filme, e foram sucessos do momento: *Hot Toddy* (Ted Heath and his Music), *I believe* (Frankie Laine), *Hold me, thrill me, kiss me* (Muriel Smith). Nenhuma das três são apresentadas em sincronia visual com sua fonte sonora. Contudo, elas, por si, apresentam/ constroem elementos do ambiente sonoro do mundo histórico/ mundo filmado. Tais músicas são elementos indiciais do mundo histórico que serviram de matéria para o filme. Esse tipo de presença musical – mais próxima da homogeneidade entre mundo histórico, imagens visuais e sonoridades fílmicas –, embora se relacione com limitações (e impulsos dessas limitações) tecnológicas/ orçamentárias, aponta para uma dimensão ética que iria pairar sobre o cinema direto e verdade dos anos 1960. O uso homogêneo da música passa a configurar (junto a outros elementos) um campo paradigmático do realismo documentário e da noção de autenticidade da materialidade fílmica perante à materialidade do mundo, dos sujeitos e dos objetos ao qual o filme se remete. No caso de *O Dreamland*, as músicas se relacionam a um ano específico (1953), em que as três músicas de sucesso foram lançadas, e, ao mesmo tempo, a um lugar específico (o parque), em que elas podiam ser escutadas pelas pessoas filmadas. Assim, as músicas usadas no filme – capturadas *in loco* – conjugam uma temporalidade e espacialidade que remetem indicialmente ao mundo histórico tematizado. Esse tipo de epistemologia fílmica, contudo, já se fazia presente, de certa

[139] Outras duas músicas presentes no filme, as quais não discutiremos aqui, foram também capturadas *in loco*. São músicas ligadas às exibições/atrações do parque e poderiam também ser discutidas nos mesmos termos que as outras três serão discutidas.

forma, como vimos, na tradição documentária (e na história da não ficção). O anteriormente discutido "primeiro paradigma realístico do fazer sonoro relacionado às imagens do 'real'" (ver capítulo 1) do cinema mudo aponta para preocupações semelhantes. A noção de "repórter musical" de Hanns Eisler (que esteve presente em diversos filmes dos anos 1930 e 1940), como vimos no segundo capítulo, nos indica caminho semelhante. Assim como o documentário britânico (como fica claro nos escritos de Ken Cameron e Paul Rotha) e o cinema soviético de Esfir Shub e Dziga Vertov indicam, de formas distintas, esse interesse pelos sons e músicas que brotam em homogeneidade circunstancial de tomada em relação à imagem visual exibida no filme – ou, em outras palavras, que brotam do mundo histórico ao qual o filme se remete. Contudo, há que se ter em mente, por exemplo, que, na não-ficção muda, as músicas não eram indiciais (no sentido de os sons do mundo filmado deixarem suas marcas no material fílmico). Elas carregavam um caráter mais simbólico e metafórico ao buscarem representar sonoramente os elementos e lugares exibidos pelos filmes. O documentário britânico, por sua vez, tinha um impulso de gravar os elementos sonoros do mundo (o que inclui as músicas). Mas como apontado por alguns de seus realizadores, esses impulsos, na maior parte das vezes, não se concretizavam por limitações tecnológicas (tamanho do aparato) e por controle de qualidade. Muito embora o documentário britânico dos anos 1930 e 1940 conte com grande quantidade de materiais sonoros coletados em locação, sua característica tende mais a uma heterogeneidade, por serem materiais advindos de *wildtracks* de outros filmes e circunstâncias. O "repórter musical" se baseava nas músicas do mundo tematizado para compor novas músicas (geralmente músicas que serviam mais diretamente a narrativa e o argumento fílmico). Dziga Vertov e Esfir Shub, apesar de terem trabalhado com materiais sonoros homogêneos ao longo dos anos 1930 e 1940, subvertiam a característica indicial de seus materiais pelo processo de montagem, da metodologia dialética e do *estranhamento*. Assim, não seria exagero notar em *O Dreamland* (e em seus pares) uma contingência epistemológica que aponta para um dos aspectos realistas da audiovisibilidade dentro da tradição documentária: a relação direta entre o material musical do mundo histórico tematizado e o material musical fílmico exibido. Contudo, não se pode deixar de dizer que essa epistemologia realista não fora dominante na tradição documentária das décadas anteriores, muito embora não ausente. Como vimos anteriormente, o material musical foi utilizado de diferentes formas, sobressaindo o uso que demarcava a heterogeneidade espaço-temporal de tomada entre os materiais musicais e os visuais exibidos no filme. Além disso, *O Dreamland*, e o cinema direto e verdade, conjuga seu uso de música com uma notória ausência de usos de músicas marcadamente heterogêneas. Assim, trata-se de uma característica tanto forjada por um tipo de presença como de ausência. Ambas compõem os atributos

indiciais/realistas aqui discutidos. É nesse sentido também que podemos entender a ausência (não total) de voz *over* nos filmes do Free Cinema. Mais do que uma recusa de "falar" dos/ pelos outros, trata-se de uma atitude documentária que evita usar elementos heterogêneos às circunstancias de tomada para construir seu ponto de vista. *O Dreamland* está longe de ser um filme que pretende apagar um posicionamento crítico da sociedade britânica: ele o faz sem o recurso da voz *over*.

Em *O Dreamland*, contudo, as músicas não exercem apenas um papel indicial. Como dito no primeiro manifesto do Free Cinema, "o som amplifica e comenta". Além de *O Dreamland* ser visto como um filme precursor do cinema direto e verdade, ele também é visto como um filme experimental e também como filme ensaio[140]. Considerações nesse sentido levam em conta a maneira que as músicas e outros sons coletados *in loco* são utilizados. Pode-se destacar aí usos que remontam a procedimentos da vanguarda dos anos 1920 que se imiscuíram na tradição documentária, como debatido nos capítulos anteriores. Recursos semelhantes a esses, como veremos adiante, ganharão destaque nos documentários em que o "eu-realizador" ocupa dimensão determinante. Tal como discutimos a respeito de *Entr'acte* (para tomá-lo como exemplo das vanguardas dos anos 1920), a ironia, o humor e o *estranhamento* estabelecidos pelas justaposições contrastantes de som e imagem habilitam a possibilidade de se perceber o mundo histórico (tendo no horizonte o potencial indexical dos aparatos cinematográficos) através da crítica, da interpretação, dos sentimentos. As justaposições assíncronas atualizam cinematograficamente a materialidade mundana. *O Dreamland* tem como notória característica brincar com o aspecto indicial e a atualização crítica da materialidade mundana que coleta. As risadas mecânicas coletadas *in loco* descoladas espacialmente e temporalmente e sobrepostas a rostos sérios, a atrações que encenam tortura e ao divertir-se das pessoas são exemplos desse tipo de justaposição. Assim como o é a interposição dessa mesma risada em momentos em que escutamos as referidas músicas e as vozes que apresentam as atrações do parque. A sobreposição da canção *I believe* – que passa uma mensagem de esperança e crença (religiosa) na humanidade num pós-guerra que já contava com uma outra guerra, a da Coréia, em 1952 – com imagens de animais em pequenas gaiolas, em situações miseráveis, é também uma forma de causar *estranhamento* com a própria materialidade que se apresentou à câmera e gravador. Dessa forma, Lindsay Anderson consegue mostrar as pessoas e o cotidiano em seu acontecer sem deixar de apontar para uma visão crítica daquilo que podemos descrever como uma "sociedade de consumo espiritualmente niilista"[141].

[140] Conferir o livro "The essay film after fact and fiction", de Nora Alter (2018).
[141] Essa frase foi usada no encarte do box de DVD's *Free cinema* para descrever *O Dreamland*.

Todos os elementos sonoros do filme, podemos dizer, se equilibram entre o indicial e o "comentário". Os elementos sonoros são em geral utilizados de forma deslocada de suas fontes sonoras – o que remete a procedimentos da vanguarda –, mas são constantes também os momentos em que esses mesmos elementos são (pós-)sincronizados, momentos em que lhes são dados contextos espaciais e temporais – como no documentário clássico das décadas anteriores. A trilha sonora se apresenta assim como um jogo entre o "real" e sua reconstrução, num espectro que, embora distante, nos lembra a discutida dialética (sonora) *vertoviana*. Ao mesmo passo aponta para o interesse em observar as pessoas no cotidiano, que embora confronte com o documentário *griersoniano*, se aproxima de buscas e ambições declaradas (e parcialmente realizadas, como anteriormente visto) por realizadores fundamentais do dito documentário clássico britânico, como Paul Rotha e Edgar Anstey – e de forma mais generalizada, pensando em cinema não ficcional, tangencia intenções presentes em cinejornais sonoros dos anos 1930, como discutido nos capítulos anteriores.

Momma don't allow, o outro documentário do primeiro programa do Free Cinema, carrega características semelhantes, especialmente em relação ao interesse pelo cotidiano dos trabalhadores na hora do lazer. Os diretores, Karel Reisz e Tony Richardson, receberam uma verba da BFI para filmar "um curta documentário numa noite de sábado em um clube de *jazz* em Wood Green, norte de Londres"[142] – que foi gravado ao longo de nove sábados com uma câmera 16mm e um gravador portátil (e uma escada, como relata Walter Lassally, o câmera do filme, nos extras do *Box* de DVD's *Free cinema*). Embora não seja um documentário musical, a trilha musical é construída quase totalmente a partir da gravação da Chris Barber Band, que é o conjunto que toca no clube de *jazz* nas filmagens. Embora não houvesse gravador portátil sincronizado, são diversos os trechos em que conseguiram, na pós-produção, sincronizar as músicas e os músicos as tocando, numa "inteligente e meticulosa edição", como analisa Michael Chanan (2013, p. 340). O filme não conta com voz *over*, tampouco diálogo. O que escutamos para além das músicas são as "sobras" dos ruídos que o gravador recebe – palmas, gritos, conversas ininteligíveis – e breves momentos entre o fim e o começo das músicas – que são preenchidos com sons ambiente da locação. A música da Chris Barber Band define o espaço fílmico enquanto as imagens focam nas pessoas do *pub*, que conversam, dançam, flertam e bebem. Embora as músicas sejam usadas de forma "assíncrona", assim como as músicas e sons em *O Dreamland*, *Momma don't allow* não lança mão de processos como o *estranhamento* em suas justaposições sonoro-visuais. Diferente de *O Dreamland*, a camada crítica do filme não se

[142] Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

articula internamente. A "crítica" ao documentário *griersoniano* e a seus conteúdos civilizatórios se estabelece por sua diminuta tentativa de convencimento retórico, por sua dimensão observativa sobre os jovens e a classe trabalhadora. Mesmo com sua elaborada fotografia e montagem, o filme se abre para o registro do mundo e para a liberdade da fruição espectatorial. Como escreveu à época o crítico Gavin Lambert (1956, p. 176) (em um tom pejorativo), "a dança apenas acontece, as pessoas são as mesmas no começo e no final". "Sem dúvida é a primeira vez na Grã-Bretanha que *Teddy boys* e *shop-girls* são permitidos a serem eles mesmos, sem a distorção de uma abordagem condescendente e melodramática" (LAMBERT, 1956, p. 176). Visualmente e sonoramente, o filme registra, com proximidade e intimidade, o cotidiano fruindo com uma diminuída carga interpretativa, levando a cabo uma postura ética que evitava uma drástica interferência da equipe realizadora no mundo durante o forjamento da circunstância de tomada. A trilha sonora do filme, mesmo em sua justaposição sonoro-visual assíncrona, confere à imagem os atributos de um realismo. As músicas têm sua fonte de emissão num extracampo da imagem extremamente demarcado (quando não no próprio campo). Sua continuidade cumpre velhas funções narrativas da música no cinema, entre elas, a mais fundamental no filme, a de unir espacialmente e temporalmente os inúmeros planos e conferir ritmo interno ao plano e aos cortes. Ao mesmo passo, nós, como espectadores, somos convidados a fruir a música como elemento do mundo histórico em seu acontecer. A partir dela podemos furar a tela do cinema em direção ao mundo da circunstância de tomada e conhecer e fruir sonoramente a música que tocou e tocava naquele específico contexto e lugar junto com os sujeitos e objetos desse mesmo contexto e lugar. Como vimos anteriormente nesse subcapítulo e nos capítulos anteriores, esse tipo de intencionalidade não era inédito na tradição documentária. O que *Momma don't allow* consegue conjugar, contudo, é o interesse pelo mundo em seu acontecer cotidiano e uma densa camada observativa, de pouca interferência, sem a presunção do convencimento e do caráter civilizatório.

Os filmes do *Free cinema 3* seguem semelhante perspectiva. Contudo, os elementos sonoros (e visuais) apontam para diferentes diretrizes estéticas. Algumas ligadas à tradição documentária que lhe precedeu e outras que prenunciavam os valores éticos do documentário moderno. O programa é representativo de uma epistemologia do fazer fílmico que aponta para um momento transitório e de transformação – quando pensada diante uma classificação que postula historicamente e cronologicamente o cinema direto e verdade como sucessor estético e ético do documentário clássico. Dois dos filmes exibidos nesse programa, *Wakefield Express* e *The singing street*, foram realizados em 1952 e, embora possam ser pensados segundo perspectivas estéticas do documentário clássico, debruçam-se (assim como o citado *Thursday's*

children) sobre novos interesses, sobre novas maneiras de falar sobre seu país e povo.

Wakefield Express foi financiado pelo jornal homônimo, que celebrava, então, seu centésimo aniversário. A ideia era que Lindsay Anderson fizesse um documentário que mostrasse o processo de impressão do jornal[143]. Esse esquema de financiamento, no qual uma empresa ou uma agência estatal comissiona a feitura de um filme sobre si, foi comum na tradição documentária que lhe precedeu. Dois exemplos disto, embora bastante distintos entre si, anteriormente discutidos, podem ser citados: *Philips-Radio*, que é um exemplo mais experimental, encomendado a Joris Ivens, financiado pela Philips; e *Night Mail*, um dos documentários mais celebrados da história, financiado pela GPO, realizado por Alberto Cavalcanti. O principal ponto de distinção entre esses dois filmes e *Wakefield Express* que eu gostaria de ressaltar não é, a princípio, de ordem estética – *Wakefield Express* utiliza recursos narrativos que se encontram em ambos os filmes. Anderson, diferentemente, mergulha num estudo de ordem pessoal sobre a vida cotidiana no oeste de Yorkshire. Ele segue os jornalistas em suas caçadas por notícias, aproveitando metaforicamente o "gancho" jornalístico para abordar em seu documentário o time de *rugby* local, um desfile de carnaval, uma apresentação de estudantes numa escola, uma reunião da assembleia constituinte, a partida de um navio, a inauguração de um memorial da guerra (e o olhar impávido de uma mulher em *close-up* que acompanha a cerimônia), aspectos da vida particular das pessoas etc. Anderson não deixa de mostrar o processo de impressão do jornal, mas seu interesse é pela vida cotidiana em seu acontecer, no descontrole mundano frente à realização fílmica, pelos trabalhadores e pelas pessoas comuns que habitam a região na qual o jornal existe e atua. Interesses que não eram vislumbrados em filmes como *Night mail* e *Philips-Radio*. A câmera está mais nas ruas que dentro das instalações do jornal (ou estúdios). Os sons e músicas do filme foram gravados durante uma semana nas locações[144]. O comentário em *over* carrega a interpretação de Anderson sobre a comunidade local e não a voz de uma instituição. Os elementos estéticos, juntos, num primeiro olhar, parecem com os de um filme *griersoniano*: música não sincronizada, algumas tomadas com *encenação-construída*, voz *over* etc. O que faz *Wakefield Express* apontar para o documentário moderno é seu interesse pelo flagrar do acontecer da vida e pelas pessoas, e não necessariamente sua estética ou a câmera e o gravador portáteis.

Semelhantes observações podem ser feitas sobre *The singing street*, do mesmo ano. Num primeiro olhar, parece com um documentário clássico britânico tal como o temos

[143] Conferir *Small is beatiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.
[144] Conferir entrevista com Lindsay Anderson realizada por Norman Swallow pelo The British Entertainment History Project em 1991.

discutido. Ele não conta com voz *over*, mas é feito de *encenações-construídas*. A trilha sonora é composta, em sua totalidade, por músicas pós-sincronizadas, gravadas em estúdio, numa heterogeneidade em relação às tomadas visuais. O interesse do filme, contudo, é observar e registrar as brincadeiras de rua das crianças de Edinburgh. A câmera vai às ruas sem a premissa da montagem retórica. As músicas pós-sincronizadas, que consistem de cantos e cantigas constituintes das brincadeiras, são cantadas pelas próprias crianças filmadas. Elas são sincronizadas com as respectivas brincadeiras filmadas, num provável árduo processo de sincronização labial. Os procedimentos estéticos se assemelham, assim, ao que venho me referindo como documentário clássico. Contudo, no horizonte epistemológico, a intencionalidade é distinta. Ela aponta para o cotidiano, para as coisas do mundo em si, para a dimensão observativa, e não para a expositiva. A escolha e uso do material sonoro moldam e reforçam essa dimensão, que se embebe do material sonoro que o mundo oferece em condição pré-fílmica, muito embora, em termos ontológicos, um material heterogêneo às imagens e, também, gravado para o filme.

Nice time (1957), um dos outros dois documentários exibidos no mesmo programa, foi realizado em 1956 (e lançado no ano seguinte) por dois diretores suíços, Claude Goretta e Alain Tanner. À época, os diretores trabalhavam na BFI e conheceram os membros do Free Cinema. Influenciados pelos programas anteriores (*Free cinema 1* e *2*), eles buscaram financiamento para realizar seu próprio "*free cinema-style short*"[145]. O mote fílmico se assemelha ao do *Momma don't allow*: a proposta foi a de fazer um filme sobre uma típica noite de sábado nos entornos da praça Piccadilly Circus, em Londres. As filmagens foram feitas ao longo de 25 sábados. A trilha sonora mistura os sons das ruas, trechos de diálogos, de falas, trechos de trilhas sonoras de filmes *hollywoodianos* exibidos nos cinemas dos arredores da praça, *performance* musical gravada *in loco* (não-sincronizada) e músicas/canções que compunham o ambiente sonoro dos diversos estabelecimentos de entretenimento da região[146]. Ao passo que o mote e a intenção fílmica aproximam o filme a *Momma don't allow*, a montagem sonoro-visual o aproxima de *O Dreamland*. Ao mesmo tempo em que o espaço sonoro construído remete ontologicamente ao espaço circunstancial da filmagem, os elementos (sonoro e visuais) são, em grande parte, justapostos *à la* vanguarda dos anos 1920. Segundo Alain Tanner, um dos

[145] Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

[146] A região era frequentada majoritariamente por jovens e as músicas "do momento" (principalmente entre 1956 e 1958) eram das da *skiffle bands*, um tipo de grupo/estilo que tinha em sua base uma mistura de *folk music* e *jazz* (DEWE, 1999). No filme, escutamos, com especial destaque, Nancy Whiskey e McDevitt Skiffle Group. Como informa a catalogação da Association Film-Documentaire, as tomadas sonoras contaram, em grande medida, com a gravação dos anúncios de *shows* e espetáculos da região filmada.

diretores do filme, uma grande inspiração foi o *À propos de Nice* (1930), do Jean Vigo. Em vez de "filmar bebês nas praias", relata Tanner, "nós tínhamos outras ideias"[147]. O desejo e apego pela materialidade do mundo que se oferece à câmera, assim como sua interpretação por um intenso processo de montagem, é um dos pontos comuns entre *Nice time*, *À propos de Nice* e as sinfonias metropolitanas, de forma geral. Em relação às sinfonias metropolitanas, uma diferença, contudo, é notável: não há exaltação da modernidade. A ironia, humor e estranhamento que impregnam as justaposições entre imagem e som apontam para uma perspectiva fílmica que escancara não apenas o cotidiano, mas também, de forma interpretativa, os escapismos constituintes da juventude e da classe trabalhadora londrina. A coexistência de uma estilística observacional com uma forte carga intencional de interpretação crítica da sociedade fica evidente, entre vários momentos, quando escutamos "God save the Queen" justaposta a um plano visual com destaque à logomarca da Coca-Cola ou ainda quando os sujeitos fílmicos se movem ao som de trechos de trilhas sonoras de filmes *hollywoodianos*. Outra diferença entre as sinfonias metropolitanas e *Nice time* refere-se ao tipo de interesse pelos sujeitos fílmicos. Percebe-se a proximidade da câmera, os corpos filmados estão próximos. O interesse pelo indivíduo é mais acentuado. Os grandes planos das sinfonias dão passagem aos planos que dão nitidez aos rostos e aos pequenos movimentos do corpo. E essa é uma tendência da fotografia fílmica (e do som direto) que irá ser fortemente notada no documentário moderno. Assim, de forma geral, *Nice time*, tal como *O Dreamland*, não apenas é rico de material indicial e observativo, como também daquilo que podemos nos referir como materialidade indicial reconstruída. Há um rico transitar entre essa indicialidade (conferida pela perspectiva observativa da tomada) e as camadas interpretativas (conferida pela montagem), o qual, através das justaposições, nos impele a ver o real não apenas pelo âmbito do ontológico, mas, também, do simbólico. Um comentário da dupla realizadora, reproduzido na Queen's Film Theatre (1980, p. 12), ilustra, de certa forma, essa perspectiva:

> Em *Nice time*, nós buscamos capturar e interpretar as reações da multidão à maneira em que se ofereciam. No coração dessa multidão, nós sentimos a presença de conflitos e contrastes, os quais nós tentamos expressar colocando, um contra os outros, os muitos elementos díspares de som e imagem: nós tentamos cristalizar sua especial significância conforme nós a vimos – para apresentar aquilo que Vigo chamou de *un point de vue documenté*.

O outro documentário do *Free cinema 3*, e um dos mais celebrados entre os filmes de todos os programas, é *Every day except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson. A verba veio da Ford por intermédio de Karel Reisz, produtor do filme, que houvera aceitado um emprego

[147] Conferir *Small is beatiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

na companhia sob a condição de que uma série de documentários não propagandísticos fossem por ela financiados[148]. Em termos financeiros, *Every day except Christmas* foi o documentário mais bem assistido do *Free cinema* até aquele momento. E isso se reflete diretamente em um relevante aspecto, entre outros, da trilha sonora: o filme contou com música original, composta por Daniele Paris. Além disso, o filme foi feito em 35mm, utilizando a película hipersensível HPS, e ficou seis meses na *cutting-room*, o que, segundo Walter Lassally, fotógrafo do filme, foi um tremendo privilégio[149]. Além desses aspectos financeiros da produção, que marcam esteticamente o filme, outros aspectos, ligados às tomadas, o destacam frente às outras produções do *Free cinema* até aqui discutidas. Num primeiro olhar, é notável como os planos e cortes do filme o aproximam daquilo que esteticamente remete à *encenação-construída* do documentário clássico britânico: movimentos bem decupados, sequencialidade das ações, planos com movimento de câmera contemplando uma unidade motívica evidente, construções de plano e contra-plano, *cut-away*, *cut-in* etc. Essa impressão e acabamento são derivados diretamente dos meses dedicados à pós-produção do filme, que, como relata Walter Lassally, é um filme de *cutting-room*, embora, ainda segundo ele, seja rico em matéria prima[150]. Então, embora esteticamente o filme apresente planos e sequências que nos remetam a tomadas *à la encenação-construída*, há que se ter em mente que as filmagens buscam flagrar o cotidiano em uma perspectiva mais próxima do que se viria entender por documentário moderno e mais distante do que se entendia por documentário *griersoniano*. Walter Lassally, em depoimento realizado nos anos 2000, brinca com a ideia de "mosca na parede", indicando o tipo de tomada observativa que permitia esse tipo de acabamento que remetia ao da *encenação-construída*:

> Uma parte do tempo, eu ficava no topo das prateleiras [...] estudando os movimentos, [parecia] haver um certo ritmo. E eu estudava esse ritmo e, quando eu estava pronto para filmar, eu era capaz de seguir esse ritmo e de antecipar [os movimentos]. Era como se você fosse uma mosca na parede, mas uma mosca inteligente. Você estava muito bem treinado, você havia observado o processo e você estava pronto para filmá-lo da maneira mais efetiva possível sem chamar a atenção [das pessoas] para você.

Esse tipo de preparação para a realização da tomada flexiona o potencial da imprevisibilidade mundana condicionado pelas tomadas de cunho observacional, embora não o extinga: a carga de previsibilidade sobre os movimentos dos elementos do mundo se potencializa ao passo que o mundo e sua imprevisibilidade ainda se preservam, mesmo posto em circunstância de tomada.

---

[148] Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.
[149] Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.
[150] Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

Essa relação de controle e não controle[151] dos elementos do mundo quando a circunstância de tomada se estabelece esteve no epicentro da prática e debate do documentário moderno dos anos 1960[152]. A ideia de não controle emerge nesse contexto como uma marca de autenticidade do real que se tornou paradigmática na tradição documentária. O que está contido no não controle é um certo potencial dos extremos, aberto para as ações de ordem mundana. Localizado num espaço-tempo que foge do controle do grupo realizador, o filmado carrega o potencial de variar entre aquilo que podemos chamar de situação qualquer e situação intensa. Uma das chaves da tomada visual e sonora do cinema direto se estabelece na administração desse potencial. O não controle é contrabalanceado pela capacidade que o sujeito-da-câmera tem de prever. A tomada de *Every day except Christmas* perpassa em grande medida o previsível, mas um previsível que não é comparável ao do controle/previsibilidade que se estabelece no documentário *griersoniano*, caracterizado pela *encenação-construída*.

A extensa presença de comentário no filme também colabora com a percepção de proximidade com a estética que remete ao documentário *griersoniano*. Anderson adicionou o comentário para enfatizar seu ponto de vista como "artista comprometido" (com os trabalhadores) e, parcialmente, como uma concessão aos desejos do *sponsor*[153]. Para além do comentário e da música original, o filme conta com uma rica diversidade de tomadas sonoras em direto, utilizadas de diferentes maneiras no processo de pós-produção. Uma das principais características é que o som ambiente é construído por materiais sonoros coletados em locação durante o processo de filmagem das imagens e que o filme possui diversos trechos de diálogos (pós-) sincronizados não encenados, feitos com câmera e gravador portáteis não sincronizados (num processo semelhante ao de *We are the Lambeth boys*, que será comentado mais adiante). A captação sonoro-visual da fala em seu acontecer mundano em tomada observacional se tornaria, no começo dos anos 1960, uma das características fundamentais do cinema direto. *Every day except Christmas*, dessa forma, aponta para tendências marcantes do documentário moderno dos anos 1960, mesmo apresentando uma estética que nos faz vislumbrá-lo no horizonte da estética do documentário clássico.

Tal como os outros programas, o *Free cinema 6*, exibido em 1959, lançou mão de perspectivas éticas e estéticas que iriam desabrochar no documentário moderno dos anos 1960

[151] Para uma discussão sobre a noção de não controle presente no calor do nascimento do cinema direto, checar o artigo "For an uncontrolled cinema" (LEACOCK, 1961). Mais adiante voltarei ao assunto.
[152] Para uma discussão sobre as relações de controle e não controle presentes na tomada do documentário moderno dos anos 1960, checar o artigo "Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário" (CHAVES, 2017).
[153] Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

e 1970. Dos quatro filmes exibidos, dois deles podem ser mais claramente pensados como documentários – *Enginemen* e *We are the Lambeth boys* –, um deles, *Refuge England*, pode ser pensado dentro de uma zona fronteiriça entre documentário e ficção e o último deles, *Food for blush*, é um filme experimental que não será discutido aqui, e é o filme que menos se aproxima das características do Free Cinema que foram apresentadas até o momento. Os três primeiros mencionados apresentam muitas semelhanças com os filmes anteriormente discutidos, contudo, cada um deles apresenta uma característica valiosa para se pensar a tradição documentária.

Refuge England pode ser visto como um filme autobiográfico ou, ao menos, como um filme com estrutura narrativa autobiográfica. Além disso, o filme pode ser também visto dentro daquilo que Hamid Naficy (2001) chama de *accented cinema*. Robert Vas, o diretor do filme, foi um húngaro que se refugiou, a partir dos anos 1950, na Inglaterra. E o filme é justamente sobre um refugiado húngaro que havia recém chegado à Inglaterra. O filme apresenta uma voz *over* em primeira pessoa que narra os sentimentos desse personagem húngaro (desempenhado por um ator também húngaro e refugiado) enquanto vaga por Londres e demonstra sua fascinação, desespero, esperança e isolamento. A voz *over* do filme aponta para uma possibilidade epistemológica distinta daquela que foi mais comum na tradição documentária dos anos 1940 e 1950 e que ganhou força na tradição documentária a partir do final dos anos 1970: ao deixar de falar do outro e voltar-se a si, o mundo histórico perpetuado pelo documentário ganha a potência das perspectivas íntimas e individuais que ajudam a pensar o político e o coletivo. Se a terceira pessoa foi imperativa nas vozes *over* da tradição *griersoniana* – que podem ser vislumbradas por aquilo que Fernão Ramos (2008, p. 35-36) chama de ética educativa –, a primeira pessoa abriu um novo horizonte para a voz *over*, distante daquele que lhe precedeu – que pode ser vislumbrada pela noção de ética modesta discutida por Ramos (2008, p. 38-39): a voz em primeira pessoa "[deixa] para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O 'eu' fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua fala." (RAMOS, 2008, p. 39). Essa marca sonora da voz *over* em primeira pessoa (que, embora distante da voz *over griersoniana*, não perde o lastro da tradição em *over* dos anos 1930 e 1940) passou a ocupar densamente a tradição documentária a partir da virada dos anos 1970 para os 1980, ganhando ainda mais força na virada do milênio. Ao mesmo tempo, *Refuge England* pode ser localizado em outra tendência (que muitas vezes converge com a ideia de documentário autobiográfico e da voz em primeira pessoa) que é a dos filmes de diáspora e de exilados (que abrange tanto documentários como ficções e filmes experimentais), que, embora sempre tenham existido, ganham especial dimensão cinematográfica a partir dos anos 1960 (NAFICY, 2001, p. 17).

O elemento de destaque de *Enginemen* para se pensar o som na tradição documentária é o depoimento. O filme foi gravado ao longo de dezoito meses, nas manhãs de sábado, com uma câmera 16mm e um gravador portátil não sincronizado[154], e foca na vida e trabalho de ferroviários de uma companhia de Newton Heath. Como os outros filmes discutidos do Free Cinema, o uso assíncrono do som direto é o que prevalece. Contudo, entre esses sons diretos, encontramos depoimentos de alguns trabalhadores falando sobre seu trabalho, sobre motores e sobre como eles se sentem em relação à chegada do motor a *diesel*, demarcando um sentimento de nostalgia e o efeito de uma transição que os impactou diretamente. Como discutido anteriormente, documentários desde a década de 1930, como *Workers and Jobs*, *Housing problems*, *Enough to eat?* e *World of plenty*, e cinejornais, também desde a década de 1930, lançaram mão de depoimentos e entrevistas, embora essa característica estivesse longe de ser hegemônica. Além disso, importantes realizadores e teóricos, como Paul Rotha, escreveram desde pelo menos a década de 1940, como abordado anteriormente, sobre a relevância de escutar os sujeitos fílmicos sobre os temas que constituem o documentário. A distinção que se estabelece em *Enginemen* é o interesse no indivíduo e no que ele fala em si em seu espaço cotidiano. O conteúdo das vozes não é articulado dentro de uma retórica civilizatória que posiciona o sujeito necessariamente dentro de uma representação social ideal para o discurso fílmico. O interesse recai em registrar o que é dito pelo sujeito no acontecer mundano flexionado pelo "sujeito-do-gravador" que instiga o sujeito fílmico a falar. Assim como no Free Cinema de forma geral, buscou-se em *Enginemen* registrar a imagem dos trabalhadores no seu cotidiano e lazer, numa intenção distinta daquela que podemos entender como *griersoniana*. Nesse mesmo sentido, em relação ao som, buscou-se em *Enginemen* registrar a voz desses sujeitos, de forma mais individualizada. Contudo, diferente das imagens, captadas de maneira mais observativa, a captação desses depoimentos, assim, se afasta da *ética do recuo*[155] que molda a perspectiva observativa. Essa forma de interação com o sujeito fílmico – engajada pela entrevista ou pela situação armada pela equipe realizadora que abre a possibilidade de o sujeito fílmico falar para o gravador – se tornaria mais convencional com a chegada do cinema verdade, ou daquilo que Nichols chamaria de modo participativo ou Ramos pensaria sob a ideia da ética interativa. Dessa forma, as imagens do filme revelam uma tomada visual mais observativa, recuada, e as vozes dos trabalhadores revelam uma tomada sonora menos recuada, na qual se sente a presença do "sujeito-do-gravador" numa circunstância de mundo ligeiramente flexionada. A presença desses depoimentos foi fortemente mencionada nas críticas da época,

[154] Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.
[155] Conferir as noções de "ética do recuo" e "ética interativa" em Ramos (2008, p.36-38).

mas seu caráter justamente de depoimento, menos observativo, que remetia ao "estilo de entrevista televisiva" (HILL, 1959, p. 174), não agradou parte dos críticos[156], muito embora, poucos anos depois, o depoimento/entrevista viesse a ocupar, junto a outros elementos que discutiremos mais adiante, o epicentro de novas tendências e renovação da estética e ética documentária (ou ao menos o epicentro do debate).

O outro documentário do *Free cinema 6*, *We are the Lambeth boys*, foi, junto com *Every day except Christmas* e *O Dreamland*, um dos mais celebrados filmes do *Free cinema*. O ponto que gostaria de destacar aqui é justamente o ponto que chamou a atenção da maior parte da crítica à época: o filme apresenta uma longa sequência tomada em locação em que o espectador pode fruir sincronicamente a imagem e a voz das pessoas numa circunstância de tomada que, podemos dizer, não se encaixa no conceito de *encenação-construída*, e, sim, no conceito de *encenação-direta*. Os realizadores sabiam que anualmente se realizava uma partida de críquete entre estudantes de diferentes escolas, para a qual iam não somente os estudantes-jogadores como os demais estudantes das escolas. Tendo no horizonte essa circunstância de mundo, os realizadores foram para o local para registrar as imagens e sons (os ruídos, gritos, sussurros e conversas) de forma simultânea. O evento não foi planejado para a filmagem e a presença da equipe não era disruptiva o suficiente para que os acontecimentos de ordem mundana fossem flexionados a ponto de se configurar a quebra de um registro com lastro na ontologia do cotidiano. Ou seja, estabeleceu-se uma circunstância de tomada em locação em que se pôde flagrar extensamente o acontecer mundano diminuído de uma carga flexionadora advinda da equipe de realizadores. Esse flagrar e registrar simultâneo da imagem e som em tal circunstância que chamou uma forte atenção crítica ao filme e que causou uma boa recepção nos festivais na época[157]. Esse tipo de construção de circunstância de tomada, em que se busca flagrar o acontecer mundano, como se sabe e veremos mais adiante, foi fundamental para grande parte do que entendemos sob a alcunha de cinema direto, que emergiria notoriamente na virada de 1959 para 1960. Estabeleceu-se assim, no filme, uma tomada sonoro-visual sincrônica em locação de caráter observativo, que aponta para uma tendência fundamental do documentário moderno. Contudo, é importante frisar, embora possamos dizer que há sincronia entre imagem e som, não podemos dizer que essas imagens e sons foram captados com câmera e gravador portáteis sincronizados. Os equipamentos utilizados não eram diferentes dos utilizados nos

[156] Para mais detalhes sobre o filme e sua realização, checar entrevista com Michael Grigsby em *Small is beatiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

[157] O filme foi, por exemplo, o representante britânico no Festival de Veneza de 1959 e vencedor do Grand Prix do Tours Film Festival, organizado pela IDHEC, uma escola francesa de cinema. Mais adiante a recepção de Jean Rouch, um dos jurados dessa edição do Festival de Veneza, será comentada.

filmes anteriores do *Free cinema* e não incluíam nem câmera portátil propriamente *blimpada* com motor gerador de sinal para sincronização e nem gravadores portáteis para receber/gerar o sinal. Ou seja, não havia real sincronização entre a câmera e o gravador, embora já houvesse gravadores portáteis desde a virada dos anos 1940 para os 1950 (Ampex e Maihak, mais antigos, Nagra e Perfectone, posteriores, são os principais exemplos utilizados no cinema dos anos 1950, mercado que seria dominado pelo Nagra a partir de meados dos anos 1960) e câmeras que, embora não muito leves (a Arriflex II pesava aproximadamente 10 kg, por exemplo), eram transportáveis, razoavelmente portáteis (no caso do Free Cinema, a Bolex 16mm era bastante portátil, pesava cerca de 2,5 kg, contudo, não era estável nem adaptável para sincronização, ela utilizava *spring wound motor*), com alimentação razoavelmente estáveis, o que propiciava um controle suficiente para que as velocidades não se desvirtuassem em grandes medidas, tornando possível, embora árdua, a sincronização na pós-produção. O que ocorre no filme é a intenção de se filmar a comentada circunstância e um improviso técnico-criativo que possibilitou a tomada que originou o que podemos ver e ouvir sincronicamente no filme. Eles utilizaram um Arriflex II 35mm, que era uma câmera ruidosa, que impossibilitava a tomada sonora simultânea caso a câmera não estivesse *blimpada* e o microfone estivesse próximo a ela. Já existia o *blimp* à época para a câmera, mas ele não era operacional no tipo de circunstância de tomada descrita devido ao tamanho e peso. A solução que encontraram foi a de isolar o ruído da câmera com um saco de dormir (figura 79), deixando-a, assim, razoavelmente *blimpada* e móvel. Dessa forma, o gravador portátil e seu microfone puderam ser utilizados próximos à câmera, simultaneamente à filmagem. O cenário tecnológico não era o ideal para suas intenções, mas se pode escutar o ambiente e os diálogos com clareza. E esse, na verdade, era o grande problema a ser resolvido pelos cineastas do direto: criar uma câmera portátil, *blimpada* e que rodasse de forma estável, na mesma frequência que a do gravador magnético – a questão da portabilidade do gravador já estava satisfatoriamente resolvida fazia alguns anos e, a partir de 1958, a estabilidade dele estava bastante avançada, com a possibilidade de receber o sinal da câmera, faltando ainda, contudo, de maneira a aperfeiçoar o sistema de tomada sonoro-visual, uma maneira de propiciar essa estabilidade (e consequentemente o sincronismo, idealmente sem fio) com uma câmera leve, pouco ruidosa e ergonômica, que permitisse movimentos rápidos, sutis e a potencial abolição do tripé. Essa situação, cabe dizer, como veremos adiante, evoluiu rapidamente entre 1958 e 1963.

Continuando na linha de argumentação que trago nesse subcapítulo, interessa-nos notar que, mesmo sem existir equipamentos tecnológicos portáteis que efetivamente registrassem o mundo em sincronia sonoro-visual, havia uma intencionalidade documentária que apontava

para as tendências do documentário moderno da década de 1960. Tendências que lançaram mão da sincronia sonoro-visual de captação para registrar o mundo em seu acontecer. Jean Rouch e Edgar Morin, por exemplo, que foram jurados no Festival dei Popoli, em Florence, em 1959, no qual *We are the Lambeth boys* foi exibido, notaram a força mundana que saltava do filme quando se estabelecia o tipo de relação entre sujeito fílmico e realizador que o filme engendrou pela captação sonoro-visual simultânea em espaço/circunstância aberta ao cotidiano mundano. O filme teria influenciado Morin, de volta a Paris em 1960, a propor a feitura de um filme a Rouch em que aspectos desse tipo de filmagem saltassem ao espectador – esse filme seria o emblemático *Crônica de um verão* (1961), de Rouch e Morin, filme chave para se pensar o documentário moderno[158]. O ponto aqui não é dizer que os aparatos portáteis capazes de registrar em sincronia não transformaram a tradição documentária (ou que não ocuparam lugar central nessa transformação), mas, sim, apontar que as tendências que tomaram cabo nos anos 1960 não devem ser pensadas como uma ruptura epistemológica guiada por uma transformação tecnológica do fazer sonoro/fílmico. Muito do desenvolvimento tecnológico cinematográfico desse período emergiu perante anseios anteriores de realizadores. Como tenho insistido até aqui, existe um grande contingente histórico, que remonta desde o cinema mudo, que não pode se perder de vista quando pensamos a história, teoria e formação do som na tradição documentária e, nesse caso, o registro do som do mundo em seu acontecer (com e sem imagem captada sincronicamente).

O Free Cinema se apresenta, assim, como um movimento chave para se pensar o som na tradição documentária. Ao passo que aponta para procedimentos modernos, demarca bem estéticas e anseios das gerações anteriores, apontando paras as contingências e, embrionariamente, para as novas tendências. As características que se notam no Free Cinema também se notam, com suas idiossincrasias, em outros nichos documentários, tal como o que será comentado a seguir, o da produção dos anos 1950 e 1960 da National Film Board do Canadá.

[158] Para mais detalhes sobre a influência de *We are the Lambeth boys* sobre Morin e Rouch, conferir, por exemplo, o artigo *Chronicle of a Summer: Truth and Consequences* (LORIO, 2013), o capítulo *Cinéma Vérité: Vertov Revisited* (CAUWENBERGE, 2013) do livro "The documentary film book", editado por Brian Winston, e o livro "The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema" (HENLEY, 2009).



Figura 79 – Walter Lassally segurando a Arriflex II 35mm com o *blimp* improvisado durante a filmagem de *We are the Lambeth boys*

3.2 National Film Board do Canadá: “o momento decisivo”

A National Film Board do Canadá foi fundada em 1939 e teve como um de seus mentores John Grierson – o mesmo Grierson que houvera sido líder da GPO Film Unit, na Grã-Bretanha. Dos anos 1940 até os dias atuais, é uma das principais produtoras e distribuidoras de documentário no cenário global. Dentro de sua profícua filmografia, gostaria de destacar alguns documentários dos anos 1950 e 1960 que são relevantes para se pensar o som na tradição documentária – e o documentário moderno de forma geral –, os quais se ligam ao que usualmente se denomina como *Unit B* – com foco nas séries *Faces of Canada* e *Candid eye* dos anos 1950 e em outros documentários do começo dos anos 1960 – e como *equipe francesa* – com foco nas produções de 1958 até final dos anos 1960.

A *Unit B* que nos interessa aqui é aquela que emerge em 1951[159] sob o comando do produtor Tom Daly, nome central da história da National Film Board, um produtor, editor, diretor e intelectual que apontou o fazer fílmico para novos horizontes, diferentes daqueles que Grierson (junto a ele mesmo) havia ajudado a moldar ao longo da década de 1940 na NFB[160].

A *Unit B* contou ao longo da década de 1950 (e 1960) com realizadores fundamentais para se pensar aquilo que temos chamado de documentário moderno. Os três principais que agora nos interessam são Roman Kroitor, pela realização do filme *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* (1953), e Colin Low e Wolf Koenig, pela realização de *Corral* (1954) (ambos os filmes produzidos por Tom Daly). Os dois filmes foram produzidos para a série *Faces of Canada* (embora, no final, *Corral* tenha sido lançado com o selo de outra série, *Canada carries on*). A série *Faces of Canada*, como proposta fílmica – que se percebe por parte de seus filmes, como *Dick Hickey, Blacksmith* (1953), *The Village notary* (1953), *Professeur de musique* (1953) e *The Charwoman* (1954) –, focou nos indivíduos, numa certa ideia de retrato documental de pessoas representativas de uma gama variada da sociedade canadense, sendo as características individuais privilegiadas frente a eventuais temas sociais tratados de forma direta – muito embora, pelo conjunto dos filmes, se note o interesse de uma construção de um imaginário identitário canadense, numa certa busca por uma regulação da conduta dos cidadãos dentro de práticas e regimes discursivos civilizatórios (HANCOX, 2003, p. 19). Muitos dos filmes da série abandonaram a voz *over* de um terceiro, dando espaço para o sujeito fílmico falar por si mesmo, diretamente (ou por voz *over*). E esse aspecto – a inexistência de uma voz *over* de um terceiro que fala sobre o "outro" – é um dos aspectos de *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* e *Corral*.

Em *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman*, a voz que escutamos, embora pareça contraditório com o que acabei de dizer, não é de Paul, personagem polaco-canadense retratado no filme, mas, sim, de uma pessoa chamada Tom Tweed. Como relata detalhadamente Richard Hancox (2003, p. 13-30), Roman Kroitor, diretor do filme, gravou uma conversa entre ele e

---

[159] A *Unit B* surgiu em 1948, quando houve uma reorganização da NFB pós-guerra e pós-Grierson. Foram criadas quatro unidades. A *Unit B* ficou responsável pela produção de filmes científicos, culturais e animados (JONES, 2006, p. 1366).

[160] Tom Daly foi um dos primeiros jovens canadenses a serem recrutados por John Grierson na formação da NFB. Daly, desde 1940, trabalhou na NFB e em 1951 assumiu a *Unit B*. Como clamam seus colegas, uma das grandes habilidades de Daly era produzir o filme segundo o molde daqueles que o estavam fazendo, conferindo uma liberdade que fazia com que os filmes extrapolassem os modelos *griersonianos*. Além disso, ele disseminava ideias e textos para que sua equipe de realizadores se interessasse em temas filosóficos – como quando distribuiu cópias de *O Banquete*, de Platão. Ele produziu nomes que estariam entre os mais relevantes da tradição documentária, como Terence Macartney-Filgate, Colin Low, Roman Kroitor, Wolf Koenig e Michael Rubbo. Para mais informações sobre Daly, conferir o livro *The Best Butler in the Business: Tom Daly of the National Film Board of Canada* (JONES, 1996) e a série *Making Movie History* (2010-2011), da National Film Board.

Paul, contudo, a gravação ficou precária tecnicamente e muitas partes ficaram ininteligíveis. O que Paul disse foi então reescrito em forma de narração, para que uma outra pessoa, com fluidez da língua e com sotaque (no caso, Tom Tweed) a narrasse. Hancox (2003, p. 20) adiciona que "escrever a narração foi, para Kroitor, um desafio de comunicação, não somente devido à baixa qualidade da gravação da conversa, mas também pela longa e complicada fala de seu sujeito". Essa conversa entre Kroitor e Paul foi, dentro dos limites do possível, transcrita à época e serviu de material de análise a Hancox para sua comparação com o que se escuta, de fato, no filme. Nota-se, a partir de sua análise, um grande trabalho de remodelagem daquilo que foi dito por Paul em sua conversa com Kroitor. Entretanto, como conclui Hancox, "parece que o realizador buscou principalmente soluções para transmitir o caráter de seu sujeito, e, não, estratégias para forjar uma história independente dele". Um dos exemplos dessa remodelagem pode ser visto no seguinte exemplo, seguindo a transcrição da conversa (1) e o que foi dito no filme (2): (1) "I like this country – it's the besta country – why, that's good country, sure – I got mine job – XXXXXXXXXXXXXXXX[161] – can't be better... sure I feel happy – I'm satisfied mit Canada – sure. No trouble – nobody take you to jail XXXX if you make no trouble you know. I can go nighttime – daytime – between police – nobody says nothing"; (2) "Winnipeg's alright. In Winnipeg you can go in the street – daytime – nighttime – nobody bother you" (HANCOX, 2003, p, 20). Evidentemente, escutar a voz de Tom Tweed não foi a mesma coisa que seria escutar o próprio Paul, com sua própria sintaxe, prosódia etc. Contudo, é notável o esforço, especialmente tendo no horizonte o começo da década de 1950, de se fazer valer no filme, ao menos em algum grau, aquilo que foi dito pelo personagem fílmico sobre si e sobre o que quis dizer, e, além disso, em um momento de certa liberdade oratória, num contexto, muito embora flexionado (se pensarmos essa conversa entre Kroitor e Paul como entrevista), razoavelmente mundano (sem roteiro). Esse interesse pelo indivíduo e por sua voz, como já mencionado, foi um dos aspectos fundamentais do que iria se desenvolver largamente no documentário moderno dos anos 1960. Embora em *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* a marca da captação sonoro-visual síncrona – que iria caracterizar o cinema direto e verdade – passe ao largo, o interesse documentário vislumbra novos horizontes, que, ao passo que se distanciam do cinema *griersoniano*, se aproximam do documentário moderno.

Corral, dirigido por Colin Low e fotografado por Wolf Koenig, por sua vez, abre mão completamente da voz: não há nem voz *over* de um terceiro, tampouco a voz daquele que é filmado. Como vimos anteriormente, a ausência de voz, ou, ao menos, da voz de cunho

[161] Múltiplos X's significa ininteligível.

semântico, podia ser notada, com mais frequência, na filmografia que abarca as sinfonias metropolitanas do período sonoro, não sendo característica dominante na tradição documentária. Muito embora a ausência da voz no caso desse filme possa nos indicar mudanças epistemológicas do fazer fílmico importantes para se pensar o documentário moderno – como o abrir de mão de um conteúdo semântico que indique com mais assertividade para o espectador o sentido pretendido pela equipe realizadora, indica a abdicação do controle espectatorial e de uma retórica fílmica que fora cara à tradição documentária *griersoniana*, ao mesmo passo que resgata um fazer fílmico que nos remete às sinfonias metropolitanas, com seus conteúdos mais abertos à interpretação espectatorial –, não foi o aspecto sonoro do filme que mais chamou a atenção de outros realizadores da NFB no período: foi a fotografia. Tal como foi o caso de *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman*.

Como é consensualmente reconhecido, a *Unit B* foi influenciada tanto pelo departamento de fotografia da NFB, de forma geral, quanto, mais diretamente, pelo foto-livro *The decisive moment*, de Henri Cartier-Bresson, de 1952[162]. Essa influência, embora explicitamente percebida apenas a partir da série *Candid eye*, é notável nos dois filmes mencionados acima, que, por sua vez, influenciaram o porvir da *Unit B* e da equipe francesa. Fernand Dansereau, por exemplo – que foi, entre outros trabalhos seminais, produtor de *Pour la suite du monde* (1962), filme central do documentário moderno dos anos 1960 –, em depoimento, diz que

> quando esse filme [*Corral*] saiu, nós vimos pela primeira vez um trabalho de câmera na mão, portátil. E isso causou um choque estético entre os anglófonos e francófonos da National Film Board. De repente, nós descobrimos um potencial que impactou nossa imaginação[163].

Michel Brault, por exemplo, diz:

> Esses dois filmes [*Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* e *Corral*] ressoavam nossas aspirações: um cinema *léger*, descomplicado, fora de estúdio, vindo da vida real, na tradição de Henri Cartier-Bresson. Um cinema que respeitava enormemente o sujeito e sua maneira natural de fazer as coisas, que não dizia ao sujeito o que fazer. Filmes que simplesmente

[162] Para mais detalhes sobre a influência do departamento de fotografia e do foto-livro de Cartier-Bresson sobre a *Unit B*, checar, por exemplo, *Les traces des dispositifs cinématographiques légers et synchrones dans les archives techniques de l'ONF* (BOUCHARD, 2007), *Colin Low, Don Owen and how the NFB's Unit B changed Canadian cinema* (HASSANNIA, 2016), *The National Film Board of Canada's Still Photography Division* (WICKENS-FELDMAN, 2013), *The Info-Immersive Modalities of Film Documentarian and Inventor Roman Kroitor* (LANGDON, 2012). Depoimentos de integrantes da *Unit B*, assim como de membros da equipe francesa, falando sobre a influência de Cartier-Bresson podem ser vistos nos documentários *Cinéma vérité: defining the moment* (WINTONICK, 1999) e *Le direct avant la lettre* (DESJARDINS, 2005). Um filme em que a influência do departamento de fotografia pode ser percebida diretamente é no premiado *City of gold* (1957), de Colin Low e Wolf Koenig, que é uma espécie de foto-documentário (mescla imagens estáticas e em movimento) que utiliza arquivos fotográficos de Dawson, cidade ao noroeste do Canadá.

[163] Depoimento presente no documentário *Le direct avant la lettre* (DESJARDINS, 2005).

> filmavam os *momentos decisivos* sem interferir e sem pedir que o sujeito desempenhasse um papel[164].

A introdução do foto-livro de Cartier-Bresson, para além das fotografias, aponta explicitamente para intenções documentárias que se tornariam mais evidentes ao longo da década de 1950 e 1960. Seu texto pode ser vislumbrado dentro de um horizonte fenomenológico, não só por ter sido escrito num contexto particularmente rico da tradição fenomenológica – o ambiente intelectual da França do pós-guerra –, mas, diretamente, por apontar para preocupações que autores como André Bazin, Albert Laffay, Amédée Ayfre, Merleau-Ponty, Jean Pierre Meunier e Jean Mitry também articularam quando falaram de cinema[165]. Questões envolvendo ontologia, ambiguidade, acaso, angústia, contingência, intensidade, revelação, realismo, transcorrer, *epoché*, *fait divers*, comportamento, presença no mundo etc. – que são expressões centrais para se compreender a escrita fenomenológica que fala de cinema e, de forma ampla, para se compreender o cinema moderno que começa a se instaurar a partir da segunda metade do século XX –, aparecem diluídas, e sem intenção de rebuscamento filosófico, na concisa introdução de Cartier-Bresson.

Para Cartier-Bresson[166] fotografar "envolve uma operação conjunta de cérebro, olho e coração" cujo objetivo "é apresentar o conteúdo de algum evento que está em processo de desdobramento, e comunicar impressões". O mundo, seu existir, seu acontecer ordinário, ou, em suas palavras, "as-coisas-como-elas-são", "oferecem uma abundância de material". A fotografia, escreve Cartier-Bresson, "implica o reconhecimento de um ritmo no mundo das coisas reais. O que o olho faz é encontrar e focar num particular *subject*[167] dentro da massa da realidade. O que a câmera faz é simplesmente registrar segundo uma decisão". Para ele "existe *subject* em tudo o que ocorre no mundo", "está em todos os lugares". O fotógrafo deve, assim, "ser lúcido em relação ao que está acontecendo". É, assim, essencial ao fotógrafo saber "cortar a matéria-prima da vida": "cortar e cortar, mas com discernimento". Esse "cortar" é o estar presente no mundo, frente àquilo que o mundo, dentro de sua imprevisibilidade, oferece diante do eu-fotógrafo, que, dentro de suas próprias incertezas e descontrole sobre os sujeitos e suas ações, sente e reage, buscando flagrar aquilo que seria o âmago, em sua percepção, do evento que se desdobra diante de si. Cartier-Bresson diz que "às vezes você tem a sensação de que

---

[164] Depoimento presente no documentário *Le direct avant la lettre* (DESJARDINS, 2005).
[165] Todos eles debatidos por Fernão Ramos (2012) no livro *A imagem-câmera*, fundamental para se vislumbrar o cinema no horizonte fenomenológico.
[166] Todos os trechos entre aspas deste parágrafo foram retirados e traduzidos da introdução de *The decisive moment*.
[167] Nessa e nas demais citações em que Cartier-Bresson menciona "subject", não traduzi para o português, já que em inglês e na forma que Cartier-Bresson o usa, ele abarca, além do termo "sujeito" (ser senciente), os termos "matéria" e "assunto".

você já tirou a fotografia mais forte possível de uma particular situação ou evento", mas que, como "você não consegue ter certeza antecipadamente e exatamente de como a situação irá se desdobrar", "você deve permanecer com a cena, para o caso em que os elementos da situação disparem de seu âmago novamente". Embora reconhecesse a existência de outras formas de fotografar, para ele, a ontologia fotográfica residia na capacidade de flagrar os eventos mundanos, aquilo que ocorre apenas uma vez, de "fixar para sempre o instante preciso e transitório". A característica fugidia do mundo era central para seu pensamento como fotógrafo: "nós fotógrafos lidamos com coisas que estão continuamente nos escapando, e quando elas se vão, não existe maquinação no mundo que faça com que elas retornem". Para ele, é clara a ideia de que, em termos de fotografia, não se pode desenvolver e imprimir uma memória, como ocorre no caso dos escritores. Para os fotógrafos, "o que passou passou para sempre". E é desse fato que, diz Cartier-Bresson, brotam tanto a ansiedade própria do eu-fotógrafo frente ao descontrole mundano quanto a força ontológica da profissão. A missão, assim, do fotógrafo "é perceber a realidade e quase que simultaneamente gravá-la em nosso caderno de anotações, que é nossa câmera", estando atento para não "manipular a realidade", seja na tomada ou na sala escura. Ao passo que Cartier-Bresson percebe o mundo ordinário em si como matéria-prima, reconhece o impacto de sua presença e de seu equipamento no próprio desdobrar do mundo que registra, passando ao largo de sua epistemologia, digamos assim, a câmera escondida:

> em qualquer *picture-story* que nós tentamos fazer, nós estamos fadados a chegar como intrusos. É essencial, portanto, se aproximar do *subject* nas pontas dos pés – mesmo que seu *subject* seja a natureza-morta. Uma mão de veludo, um olho de falcão – isso todos devemos ter. E não se há de tirar fotos com a ajuda de *flash*, mesmo que em respeito à luz real [...]. Se o fotógrafo não observar essas condições, ele pode se tornar um personagem intoleravelmente agressivo.

Para Cartier-Bresson, a profissão depende tanto das relações que o fotógrafo estabelece com as pessoas que ele está fotografando "que um relacionamento falso, uma palavra ou atitude errada podem arruinar tudo". O comportamento do fotógrafo pode alterar de forma determinante o acontecer ordinário do mundo, ao ponto em que, "quando o *subject*, de alguma maneira, é demasiadamente perturbado, a característica foge para onde a câmera não pode alcançar". E, diz Cartier-Bresson, "não há fórmulas, cada caso é único e demanda que nós sejamos discretos, embora tenhamos que estar próximos". O *subject* flagrado do mundo, para Cartier-Bresson, contudo, não consiste de uma coleção de fatos registrados, "fatos por fatos oferecem pouco interesse". Mas é a partir dos fatos que os fenômenos podem ser compreendidos. Para Cartier-Bresson, é a partir dos próprios fatos que se pode alcançar o entendimento das leis que os governam, e é a partir dos elementos essenciais desses fatos, que podem se tornar *subjects*, que

se pode "comunicar a realidade". Os eventos do mundo – que são tudo aquilo que o fotógrafo pode observar – que "provocam o ritmo orgânico das formas" que o eu-fotógrafo, consciente de sua presença, vê e mostra: "nós vemos e mostramos o mundo a nossa volta". Cartier-Bresson, tendo no horizonte que a fotografia só se concretiza quando a veem (seja ele mesmo no futuro ou outra pessoa), indica que vemos o mundo através da fotografia, numa ideia de *transparência*, uma fotografia, contudo, feita por uma câmera que é sustentada por uma subjetividade (a do eu-fotógrafo), que percebe, interage e constitui o mundo. Assim, ao afirmar que, pela fotografia, o fotógrafo pode mostrar o mundo que vê aos outros, num compromisso com a realidade, Cartier-Bresson não aponta para uma radical defesa da objetividade, mas, sim, para uma defesa da objetividade marcada pela presença intersubjetiva. No horizonte ético de Cartier-Bresson "é necessário que o *subject* da fotografia deva estar numa situação normal [do mundo]", e essa é a chance que se tem de alcançar uma verdadeira reflexão sobre as coisas do mundo, há que "se respeitar a atmosfera que rodeia o ser-humano e integrar o *habitat* do indivíduo na fotografia – humanos, assim como os animais, tem um *habitat*". Assim, ao mesmo passo que Cartier-Bresson, em seu horizonte ético, respeita o *ser-aí* dos seres na potencial ausência de sua presença flexionadora, lhe parece necessário "substanciar sua primeira impressão 'vivendo' com a pessoa a ser fotografada". Ele acredita que,

> por meio do ato de viver, a descoberta de si é feita simultaneamente à descoberta do mundo a nossa volta, o qual pode nos moldar, mas também ser afetado por nós. Um equilíbrio deve ser estabelecido entre esses dois mundos – aquele que é interior e aquele que é exterior. Como resultado de um processo recíproco constante, ambos os mundos vêm a formar um mundo uno. E é esse mundo que nós devemos comunicar.

Por lidar principalmente com a matéria mundana em seu acontecer ordinário, Cartier-Bresson não deixa de mencionar em sua introdução a dimensão do acaso, do incontrolável e do imponderável. E essa dimensão toma forma tanto a partir do eu-fotógrafo quanto do mundo em si. É a partir de um "sentimento" de conjugação do "eu" e do mundo que o *momento decisivo* parece se revelar:

> Às vezes acontece de você enrolar, atrasar, esperar por alguma coisa acontecer. Às vezes você tem o sentimento de que você já tem todos os elementos para a fotografia – exceto por apenas uma única coisa, que parece estar faltando. Mas que coisa? Talvez alguém de repente entra no seu campo de visão. Você segue o progresso no visor. Você espera, espera, espera e, então, finalmente, aperta o botão – e você parte com a sensação (embora não saiba o porquê) de que você conseguiu algo.

A fotografia, em suas palavras quase finais da introdução, é o "reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado de um acontecimento, bem como da organização precisa das formas que dão a esse acontecimento a sua expressão adequada".

Essa maneira de pensar o ato fotográfico penetrou de forma determinante o fazer fílmico dos realizadores da *Unit B*. Wolf Koenig, um dos nomes centrais da *Unit B*, em depoimento[168], revela o êxtase que o foto-livro de Cartier-Bresson proporcionou: "Isso aqui [mostrando o foto-livro] que nos deixou todos de queixo caído: *The decisive moment* de Cartier-Bresson. Ele foi realmente nosso Deus, nosso santo" (figuras 80 e 81). Continua Koenig: "Nós dissemos: 'nós poderíamos fazer isso aqui em filme. Isso é ótimo. [...] Vamos tentar!'". Koenig aponta, então, para o espírito que os iria guiar desde o começo dos anos 1950:

> A câmera, *à la* Cartier-Bresson – não importa aí se é fotografia ou imagem em movimento – tem que estar aberta aos momentos que revelam a coisa que você não consegue de outra forma. [...] quando você está filmando uma cena, você tem que ser terrivelmente observador e escutar muito, com bastante atenção. E, então, a cena te guia. A câmera é simplesmente guiada. Você não pode evitar isso. Não intelectualize. O intelecto é o inimigo. É um terrível inimigo.



Figura 80 – Wolf Koenig com sua edição original de *The decisive moment.*

[168] Depoimento presente no documentário *Cinéma vérité: defining the moment* (WINTONICK, 1999) e *Le direct avant la lettre* (DESJARDINS, 2005).



Figura 81 - Wolf Koenig com sua edição original de *The decisive moment* falando do elemento do acaso que compõe a captura da imagem

Embora na série *Candid Eye* se sinta de forma mais explícita esses pensamentos, *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* e *Corral* já apontavam para novos fazeres da tradição documentária. Dois aspectos desses filmes chamaram especial atenção à época[169]. Em relação ao primeiro, o que mais chamou atenção foram as tomadas visuais de Paul durante a noite, em meio à neve, exercendo suas atividades laborais cotidianas, num respeito ao acontecer mundano, sem interferência direta no agir do personagem em seus afazeres. Em relação a *Corral*, o que chamou a atenção foi a câmera na mão, sua mobilidade e fluidez que seguiam as curvas e os movimentos ordinários dos cavalos, do *cowboy* em seu labor e da vegetação da Rocky Mountain, em Alberta – nas palavras de Michel Brault, "o trabalho de câmera em *Corral* tinha uma fluidez uma leveza". Em ambos os filmes foram usadas câmeras Arriflex – no primeiro, a Arriflex 35, usada principalmente para tomadas em locação de documentários e cinejornais da época da Segunda guerra mundial, no segundo, uma Arriflex 16S, que passou a se comercializar em 1952 –, ambas eram câmeras leves, pesavam menos de 6,5 kg. E o uso delas foi fora dos protocolos profissionais da NFB, como se afere dos depoimentos de Michel Brault e Jacques Giraldeau: a iluminação não era protocolar, tampouco a mobilidade e as lentes para as devidas tomadas. A quebra dos padrões da NFB nesses filmes, que acabaram sendo positivamente julgados por membros da *Unit B* e por realizadores da chamada *equipe francesa*,

[169] Conferir depoimentos nos documentários *Cinéma vérité: defining the moment* (WINTONICK, 1999).

começaram a engendrar, no fazer fílmico desses realizadores da NFB, novas possibilidades de filmar o "real". Michel Brault diz que quando chegou na NFB, foi ensinado que o jeito certo de fazer uma boa filmagem era se sentar confortavelmente. Jacques Giraldeau diz que havia muita restrição e era impensável, até então, usar luzes que não as da própria NFB, dentro de seu padrão de qualidade. Fazer filme da forma que eles, realizadores, gostariam – inseridos no mundo, com mobilidade, com menos preocupação técnica e mais atenção no próprio olhar – era inviável dentro do protocolo profissional da NFB, afirma Giraldeau: "nós não conseguíamos fazer isso de uma maneira 'professional' naquela época". Koenig diz: "Nós estávamos nos rebelando contra o formalismo da National Film Board naquele tempo". Terence Macartney-Filgate diz que à época não existia aquilo tipo de atitude fílmica, o padrão e a forma aceita estavam sendo quebrados[170].

Essa discussão sobre imagem encontra sua razão aqui pela relevância que tem também para se discutir o som na NFB. O interesse em gravar o "som *vérité*" – como Claude Fournier, um dos importantes nomes da NFB do final dos anos 1950 e anos 1960, se referiu, anos mais tarde, à maneira que começaram a gravar o som dos filmes[171] – acompanhou de perto as ideias sobre tomada visual nesse período. Embora, como vimos, a ideia de gravar os sons do mundo e levá-los aos espectadores não fosse nova – como vimos anteriormente em relação, por exemplo, de diferentes formas, a Vertov, Ken Cameron e diversos outros citados no capítulo 2 –, o que passaria aí a ser incorporado em relação ao gravar do mundo era essa noção de presença e "transparência" ao mundo em sua existência ordinária, em seu desenrolar tipicamente mundano. Existe, assim, como veremos, uma mudança epistemológica tanto em relação ao que é gravar os sons do mundo quanto a como editá-los – respeitando a ideia de transparência, que é diferente, por exemplo, do gravar a vida de improviso e do desvendar o mundo pela montagem de Vertov, ou dos aspectos sonoros indiciais mundanos que Ken Cameron gostava de trazer a seus filmes, mesmo numa profunda heterogeneidade em relação às imagens filmadas. Podemos dizer, assim, que existe uma mudança paradigmática sobre o fazer do som direto numa certa filmografia do documentário moderno. Ou seja, a ideia de som direto estava longe de ser novidade, o que entra em jogo é um novo pensar ontológico sobre o que é filmar imagens e gravar sons para o documentário. E na NFB, essa mudança perpassa o pensamento de Cartier-Bresson. E essa mudança não implica necessariamente em captar imagem e som sincronicamente. O sincronismo portátil, como sabido, será fundamental a partir dos anos 1960.

[170] Sobre as considerações de Michel Brault, Jacques Geraldeau, Wolf Koenig e Terence Macartney-Filgate, conferir *Le cheval Troie de l'esthétique* (NOËL, 2005) e *Le direct avant la lettre* (DESJARDINS, 2005).
[171] Conferir depoimento em *Le direct avant la lettre* (DESJARDINS, 2005).

Mas o que está em jogo, antes disso, é uma nova percepção e entendimento sobre o gravar dos sons do mundo para um filme documentário. Existe, e aí podemos pensar por analogia ao que Cartier-Bresson fala sobre fotografia, um interesse em registrar sonoramente o mundo ordinário em seu desenrolar. O sincronismo, obviamente, coroa essa nova dimensão ontológica que o cinema documentário moderno passa a repercutir – que envolve a imagem e o som como unidade do transcorrer do mundo sendo captado e exibido como "transparência". Como apontei anteriormente, os equipamentos portáteis que possibilitam a captação sincrônica da imagem e do som, sem dúvida, operam uma função disruptiva na prática documentária a partir da virada dos anos 1950 para os 1960, mas não se pode perder de vista as contingências epistemológicas que remontam a décadas anteriores, que, inclusive, ocupam lugar central, como veremos, para o surgimento desses equipamentos sincrônicos e portáteis.

A própria NFB tinha um departamento de Pesquisa e Desenvolvimento, fundado em 1946, que trabalhava na invenção e modificação de equipamentos que não estavam disponíveis no mercado. A principal frente do departamento, desde sua fundação, esteve ligada à engenharia do som, especialmente na área de construção de estúdios com isolamento sonoro, teatros, equipamentos de mixagem, gravadores magnéticos e desenvolvimento de sistemas de sincronização sonoro-visual (QUANZ, 2016, p. 61-70). Um dos mais notáveis avanços foram os sistemas de gravação magnética Sprocketape, desenvolvidos por Chester Beachell e sua equipe. O gravador funcionava com fita magnética perfurada, seguindo o padrão da película de 16mm e tinha uma autonomia para gravar 11 minutos em sincronia com a câmera. Em 1956, foram lançados dois deles para gravação em locação. Por volta de 1957 a NFB já contava com algo em torno de 20 a 30 desses gravadores, e mais de 95% de sua produção, tanto em estúdio quanto em locação, era realizada com ele. Embora Beachell o chamasse de portátil, o equipamento completo (com amplificador de gravação e *playback*, baterias, cabos, *cases*, bobina carregada, *mixer*) pesava em torno de 30 kg (figura 82). O sistema de sincronização podia ser acionado tanto na câmera quanto no gravador. Ele possuía um botão de sincronização que gerava um sinal que podia ser controlado por oscilador. O sinal era gerado automaticamente a partir do momento em que se começava a gravar. Ainda existia um sistema interessante, que fazia com que as tomadas em sincronia não dependessem completamente das claquetes: o gravador, quando começava a gravar, ligava uma lâmpada que marcava a película da câmera durante a tomada, tornando o processo de sincronização na pós mais fácil[172].

[172] Para mais informações sobre o Sprocketape e sobre os desenvolvimentos da NFB na área do som, conferir o "Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers" (JSMPTE), da década de 1950 e 1960. Muitos dos avanços foram publicados nessa revista. Em relação ao que eu especificamente escrevi nesse parágrafo e para



Figura 82 – Sprocketape, em seu modelo para locação, completo, pesando em torno de 30 kg.

Como veremos adiante, o gravador Sprocketape, por não ser tão portátil ao final, era por vezes preterido em relação a outros gravadores mais leves, devido à mobilidade, que, contudo, não possuíam sistema de sincronização conectado à câmera, como o alemão Maihak, que pesava 7,8 kg.

O lançamento e efetivo uso do sistema Sprocketape surge nesse ínterim da série *Faces of Canada* e da série *Candid Eye*, comandada pela *Unit B* (que nesse ponto já contava com membros centrais do que viria a ser chamado de *equipe francesa*, como Michel Brault). Exibida originalmente em 1958 e 1959[173] e produzida por Roman Kroitor e Wolf Koenig, os filmes da *Candid Eye* lançaram mão frequentemente do Sprocketape (NOWELL-SMITH, 2013, p. 86). Foram lançados ao todo 14 filmes dessa série nesse período, que se tornaram referenciais para a discussão do documentário moderno: *The days before Christmas* (1958), de Macartney-Filgate, Stanley Jackson e Wolf Koenig, *Blood and fire* (1958), *Pilgrimage* (1958), *Police* (1958), *The Back-breaking leaf* (1959), *End of the line* (1959) e *The cars in your life* (1960), de Macartney-Filgate, *Memory of summer* (1958) e *A foreign language* (1958), de Stanley Jackson, *Country threshing* (1958), de Wolf Koenig, *Glenn Gould – on the record* (1959), *Glenn Gould*

informações técnicas bastante detalhadas, assim como o sistema de pós-produção (sincronização, mixagem, *dubbing*), conferir o artigo, também publicado na JSMPTE, *Notes on the Sprocketape Magnetic Sound Recording System*, do próprio Beachell (1958).

[173] A série contou inicialmente com sete documentários. Com o impacto positivo na CBC, emissora que transmitiu a série em 1958, foi pedido uma nova leva de sete documentários, conta Albert Ohayon, curador do arquivo da NFB. A nova leva foi exibida sob o título de *Documentary 60*, que reuniu produções da *Candid eye*, *Frontiers* e *The world in action* (todas elas, séries da NFB). Conferir https://blog.nfb.ca/blog/2018/04/24/candid-eye-series/.

– *off the record* (1959) e *Festival in Puerto Rico* (1961), de Wolf Koenig e Roman Kroitor, *Emergency Ward* (1959), de William Greaves.

The days before Christmas foi o primeiro a ser realizado, ainda em 1957, embora tenha sido o último a ser exibido na primeira temporada da série (natal de 1958). Koenig, um dos diretores do filme, e Kroitor, um dos produtores, realizaram o documentário com a intenção de que a NFB os permitisse fazer filmes nesse estilo, e, eventualmente, uma série de documentários – numa linha que se liga a Cartier-Bresson, num aprofundamento daquilo que vinham fazendo em filmes como *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* e *Corral*. A NFB e a CBC se entusiasmaram com a proposta, e outros seis documentários, para compor uma série, foram encomendados. A princípio, "The roving eye" foi o nome sugerido para a série, mas, ao final, os produtores executivos optaram por "The candid eye"[174]. Os dois nomes, de qualquer forma, carregam bem a ideia da série. O primeiro implica em um olhar-câmera errante, que perambula, que não se fixa, que não é imóvel, que vaga pelo mundo. O segundo implica na noção de espontaneidade. Poderíamos pensar, através de uma expressão que nos é comum, como "fotografia espontânea", ou seja, que não é construída, encenada. Um olhar-câmera, assim, que, na circunstância de tomada, se lança para um mundo que não foi encenado e nem construído para a realização fílmica.

Wolf Koenig, em entrevista a Tammy Stone (2002, p. 3), respondendo a uma pergunta sobre a concepção fílmica da *Candid eye*, responde:

> Eu consigo responder isso de uma maneira bem simples: Henri Cartier-Bresson. Um ano, eu ganhei um livro de fotografias de Cartier-Bresson, *The decisive moment*. As fotografias me chocaram completamente. Aí estava a vida real, como ela acontecia, capturada em película no momento de mais clareza e significância. Eu mostrei o livro a Roman [Kroitor], Tom [Daly] e outros, com o propósito de convencê-los de que nós poderíamos fazer esse tipo de observação em filme. [...] Nós já havíamos visto os filmes do *Free Cinema* e ficamos bastante impressionados. E, antes, tinha aqueles filmes de Pare Lorentz, *The plow that broke de plains* e *The river*[175]. Nós também conhecíamos bem alguns excelentes documentários da Segunda guerra, como *Desert victory* e *The true glory*[176]. Então estava no ar, e o livro de Cartier-

[174] Conferir https://blog.nfb.ca/blog/2018/04/24/candid-eye-series/.

[175] Ambos os filmes de Pare Lorentz apresentam tomadas visuais pelas quais se pode vislumbrar o mundo em seu existir e desenrolar, especialmente as que mostram as paisagens, os efeitos dos ventos, as inundações, os barcos, os fluxos das águas, animais, explosões, etc., todas elas tomadas em locação. Embora, no conjunto da obra, pela edição e pela trilha sonora, esses filmes se distanciem esteticamente e eticamente do que os canadenses estavam buscando fazer, havia, nos dois filmes, o interesse, mesmo que parcial, de filmar o mundo tal como era – conforme fosse de interesse para uma montagem mais retórica, civilizatória –, num contexto, há que se frisar, tomado de outras preocupações documentárias, tal como discutido no subcapítulo 2.3.

[176] *Desert victory* e *True glory*, em semelhança ao dito na nota de rodapé anterior, apresentam tomadas visuais que revelam o mundo em seu existir em desenrolar. Grande parte das imagens dos filmes foram feitas em *front* de guerra e revelam a *intensidade* dos eventos mundanos e do próprio filmar (em ambos os filmes, diversos câmeras que registravam a guerra foram mortos, feridos ou capturados), embora num horizonte estético e ético distante dos filmes da *Candid eye*.

> Bresson foi a inspiração final. Roman concordou que nós deveríamos tentar fazer algo do tipo que Cartier-Bresson fizera, então nós levamos nossa noção para Tom, que concordou com a gente. Logo saímos para filmar, com pouca experiência, mas com muito entusiasmo. [...] Nos espalhamos pela cidade e começamos a gravar.

Esse sair pela cidade filmando não estava restrito à imagem. Eles saíram equipados com o Sprocketape e com o Maihak (figuras 83, 84 e 87), que funciona com motor de mola, ou seja, sem sistema de sincronização, e tinha 7,5 minutos de autonomia. Para cenas que envolviam mobilidade do câmera, era usada a Arriflex S e o Maihak (ambos bastante portáteis, porém, esse sistema implicava em captação não sincronizada, já que nem a câmera nem o gravador tinham sistema de sincronização), para cenas mais estáticas e para depoimentos com endereçamento direto à câmera-gravador, era usada uma Auricon – que pesava em torno de 18 kg e era usada em tripé – sincronizada com o Sprocketape[177], que era um sistema mais silencioso que o anterior. Esse esquema utilizado em *The days before Christmas* se repetiu em toda *Candid eye*. A equipe de captação sonoro-visual, entretanto, variou durante a série. Como relata Macartney-Filgate, alguns filmes contaram com duas equipes de captação sonoro-visual trabalhando simultaneamente – fosse numa mesma circunstância (multicâmera) ou em circunstâncias espaciais e temporais diferentes –, outros, três, quatro ou cinco[178].



Figura 83 – Maihak com case aberto



Figura 84 – Maihak com case fechado

Michel Brault, que foi um dos câmeras do filme, explica que uma das grandes experiências de *The days before Christmas* foi trabalhar com Macartney-Filgate. “Ele”, diz Brault, “nos fez perceber que a espontaneidade, que a observação, que as pessoas na rua... Que

[177] Conferir Bouchard (2007; 2012), Stone (2002) e (Desjardins, 2005).
[178] Conferir depoimento em Desjardins (2005).

isso poderia ser muito significativo, que poderia ter uma importância extrema e necessária dentro de um filme como forma de mostrar o espírito de ternura [natalino]".

O filme conta com três curtos trechos de voz *over*. Dois logo no começo e um no final. No primeiro trecho, a voz localiza o filme espacialmente (Montreal) e temporalmente ("os dias que antecedem o natal"). No segundo trecho, a voz *over* fala do espírito natalino, da carga simbólica de novo ciclo que o natal traz e de como as pessoas podem viver esse momento de forma diferente (da pura celebração ao estresse). O último trecho retoma a ideia de ciclo e deixa uma mensagem de ternura ao espírito natalino canadense aos espectadores. Esses trechos juntos não chegam a somar um minuto e meio, ao longo de 30 minutos de filme. A voz *over*, embora estabeleça uma unidade temática ao filme, está longe de interpretar e propor entendimentos sobre o mundo que a câmera e o gravador captam e que os montadores recortam e colam. Essa rarefação da voz *over* é característica, como já mencionado, do documentário moderno dos anos 1960 a que nos referimos aqui. Essa rarefação de uma voz de carga semântica implica em algo semelhante ao que foi defendido no primeiro manifesto do Free Cinema: "a imagem fala, o som amplifica e comenta". Mas, diferente da intencionalidade marcada no primeiro manifesto do Free Cinema, a captação sonora na *Candid Eye* passa a ocupar um lugar semelhante ao da captação da imagem. O som captado não apenas "amplifica e comenta", ele existe *per se*, ele é a marca própria do mundo que o documentário filma, os sons, tal como as imagens, do mundo (e aí também as vozes das próprias pessoas filmadas) "falam" por si, na "transparência" da película/fita magnética[179]. *Emergency Ward* – que compõe a segunda leva de documentários da *Candid eye* – conta com uma sequência ilustrativa para compreender essa dimensão alçada no âmbito do som direto. Uma discussão entre uma paciente e uma médica, em tons bastante intensos, foi registrada pelo gravador/microfone, mas a câmera não estava presente. William Greaves, diretor do filme, relata que quis manter a sequência sonora no filme. E, para isso, junto aos sons dessa discussão, colocaram – para fazer uma analogia com "som diegético" – uma "imagem diegética", captada no mesmo espaço, mas em momento diferente, em que se via, por uma cortina, a sombra de uma pessoa que parecia falar enquanto gesticulava.

A totalidade da trilha sonora, em *The days before Christmas*, advém dos sons captados em locação durante as filmagens, alguns em sincronia com a imagem, outros gravados independentemente da câmera. Entre esses sons se encontram depoimentos gravados em grande

[179] Como discutido no subcapítulo anterior, a dimensão mundana dos sons no Free Cinema, sua existência *per se* na estrutura narrativa, existe. Contudo, sua existência opera uma demanda bastante simbólica, especialmente nos primeiros programas. O som gravado, como *transparência*, que nos joga ao mundo da circunstância filmada, toma lugar, com mais propriedade, apenas em filmes como *We are the Lambeth boys*.

proximidade, como aquele que ocorre dentro do taxi; falas em ambientes específicos com distanciamento, como o do padre em cerimônia na igreja; ensaio do coral, em que escutamos o coro em si e os comentários do maestro; falas advindas de aglomerações dentro de lojas, funcionando mais como som ambiente do que como intenção de registrar o aspecto semântico das vozes; as conversas do Papai Noel com as crianças; a música das crianças e a fala das crianças na peça teatral, em apresentação aos pais; som ambiente de espaços abertos e de sons – que Chion (1994, p. 75) chamaria de *territory-sound* – como buzinas e carros passando, definindo o território específico da rua a céu aberto; músicas de diferentes origens, como banda ao vivo em concerto e "caixinha de música" etc. É notória também a presença de *performances* musicais, tanto nesse filme especificamente quanto em tantos outros a partir do final da década de 1950 – e em praticamente todos os filmes da *Candid eye*. Inclusive, especialmente na segunda leva da *Candid* eye, alguns dos filmes são em grande parte dedicados à *performance* musical, como *Glenn Gould – on the record*, *Glenn Gould – off the record* e *Festival in Puerto Rico*. Renasce um certo fascínio por esse tipo de tomada, como veremos mais adiante, que, como comentado anteriormente, houvera sido bastante comum na tradição não-ficcional, como nos cinejornais dos anos 1930. Essa variedade de tipos de tomada sonora (e de que sons gravar e como gravar) começaria a definir um relevante espectro de atuação do técnico de som direto na tradição documentária, e, especialmente, no documentário moderno, a partir dos anos 1960. Ao mesmo passo que começaria a definir um espectro sonoro (e sua relação com a imagem filmada e com o mundo) sobre o qual os editores de som passariam a lidar, então, com mais frequência.

O realismo sonoro *griersoniano* se distancia do realismo que aí vemos emergir. Não é que as estruturas narrativas se rompem, mas os materiais dessas construções se diferenciam dentro de uma nova perspectiva ontológica do documentário, como busquei ressaltar acima. O uso dramático do som, por exemplo, do qual Cavalcanti e outros realizadores do documentário britânico clamavam – realizado, por exemplo, num desenho de som expressivo cuja fonte sonora se diferia do objeto visual em si[180] – encontra vazão no dramático do "momento decisivo", que aflora do mundo em seu acontecer. O uso da música original dá vazão para o uso fluido da *source music* e *source scoring*[181]. O *back ground* e os *room tones*, que dão

[180] Conferir subcapítulo 2.2.

[181] Apropio-me aqui dos conceitos "*source music*" e "*source scoring"*, tendo como base a acepção que Anahid Kassabian (2000) lhes dá a partir de sua leitura de "Scoring for films: a complete text", de Earle Hagen (1971). Tais conceitos foram articulados principalmente para se pensar o cinema ficcional, contudo, parecem oportunos, em certa medida, para se pensar a música no documentário moderno. "*Source music*" seria como um equivalente da noção de "música diegética" trabalhada por Claudia Gorbman (1987). Para o campo do documentário moderno que aqui tem sido discutido, podemos apropriar a noção de "*source music*" para pensar a música que é captada em

homogeneidade sonora aos planos e sequências da trilha sonora, são aqueles que o técnico de som direto capta (em sincronia ou não) e não aqueles advindos de *wildtracks* de outros filmes. A edição de diálogos se complexifica, seja pela qualidade da voz captada em um ambiente e situação não controlados, seja pelo processo árduo de sincronização e de elaboração de, por exemplo, *cut-away*, *cutting on action* e *jumpcut*. A própria quantidade de material se colocava como uma nova complexidade para os editores: como não se trata de *encenação-construída*, o material usado no filme é escolhido dentro de uma grande quantidade do que é colhido em locação. O documentário moderno (e seus precursores) começam, dessa forma, a delinear e a ser delineado por uma nova dimensão que os realizadores do som fílmico passam a ocupar, tanto no âmbito da produção quanto da pós-produção. E *The days before Christmas* é emblemático quando pensamos nessas transformações.

Blood and fire é o segundo filme realizado para a *Candid eye*, mas o primeiro a ser exibido. Ele conta quantitativamente com mais voz *over*, mas, tal como em *The days before Christmas*, são as imagens e sons do próprio mundo filmado e gravado que ocupam o cerne da narrativa. O uso de *source scoring* é bastante acentuado e configura como um forte elemento de coesão e união espaço-temporal do ferramental narrativo. A presença de *source scoring*, que se nota em diversos outros filmes da *Candid eye*, será também notável no cinema direto/verdade, como veremos mais adiante. Dois elementos de *Blood and fire* que ressoam com mais força que em *The days before Christmas* são a entrevista e o depoimento. A intervenção direta no mundo filmado (a entrevista) não aparece como um problema ético à característica observativa que emerge na NFB. A presença da equipe realizadora, e sua perspectiva de realismo, não busca guarida nem numa *ética do recuo* nem numa *ética*

---

locação, no espaço-tempo que é próprio do mundo filmado, nesse desenrolar tipicamente mundano anteriormente mencionado. O evento musical captado ocorre num espaço-tempo que é homogêneo ao dos objetos e sujeitos fílmicos da circunstância fílmica, mas não necessariamente síncrono, mas que é fruído espectatorialmente como coocorrente dos eventos visuais do mundo filmado. Essa é uma apropriação que poderia ser igualmente feita a partir de "música diegética", mas a faço a partir de "*source music*" para facilitar a apropriação que faço de "*source scoring*". Este último ocupa conceitualmente um lugar intermediário entre "música diegética" e "música não diegética". "*Source scoring*" poderia ser, *grosso modo*, pensada como uma "música não diegética" que, contudo, mantém seu lastro com a "*source music*". Ou seja, por exemplo, uma música que é captada em locação, num espaço-tempo homogêneo ao dos objetos e sujeito fílmicos, mas que é reutilizada em uma outra circunstância fílmica no mesmo filme. Funcionalmente, não haveria grandes entraves em pensá-la como "não diegética", mas o que quero ressaltar aqui e que será bastante comum no documentário moderno é a reutilização (elaborada especialmente na pós-produção) de uma música captada no desenrolar do mundo, a "*source music*", (fora da radical heterogeneidade da música gravada em estúdio, que é o tipo de captação mais frequente quando se fala de "música não diegética") em uma ou mais situações do filme, libertando-a funcionalmente para tudo aquilo que caberia à "música não diegética", mas mantendo, contudo, seu lastro e "transparência" com o mundo filmado. O contrário também se tornaria comum nos anos 1960: uma aparente *pure*/*dramatic scoring* (que seria o equivalente à música não-diegética na terminologia adotada por Hagen e Kassabian) que, em outra parte do filme, se revela *source music*, sendo, assim, possível pensá-la como *source scoring*.

interativa[182]. Sua dimensão observativa encontra lugar na subjetividade inalienável da presença mundana quando se forja a circunstância de tomada. Mais adiante, quando discutirmos a obra de Robert Drew e Jean Rouch, por exemplo, notaremos que a produção da NFB transita fluidamente nas polaridades de tipo de presença da equipe realizadora simbolizadas na teoria documentária por "mosca na parede" e por "mosca na sopa"[183], fundando-se, para manter o paralelismo, no *ser-aí* da mosca que comporta tanto o ser/estar na parede, quanto na sopa, quanto fora da parede e fora da sopa, sem entraves éticos. Assim, nota-se na tradição documentária, o começo de uma emersão mais vigorosa de dois elementos que iriam se tornar fundamentais na tradição documentária: a entrevista e o depoimento. O gravador e o microfone portáteis ocupam lugar central nesse registrar do mundo. Embora a entrevista e o depoimento não fossem novidades na tradição não-ficcional (cinejornais, telejornalismo, radiojornalismo), é partir da segunda metade da década de 1950 que eles passam a ocorrer mais vigorosamente fora dos estúdios, em situações que se flexionam notoriamente no próprio transcorrer mundano. O técnico de som/ microfonista, cada vez mais, deveria estar pronto para direcionar seus equipamentos, para registrar as falas – fosse segurando o microfone ativamente ou posicionando-o fixamente – e os editores preparados para "cortar", como diria Cartier-Bresson, o mundo, eliminando eventualmente as perguntas e provocações advindas da equipe realizadora e trechos das falas dos sujeitos fílmicos[184]. Esses passeios da mosca entre a parede e a sopa são bastante notáveis em outras filmes da *Candid eye*. Em *Pilgrimage*, por exemplo, nota-se tanto o caráter observativo do microfone, quando se abre para o transcorrer mundano em recuo, ao longo da celebração religiosa, quanto o caráter mais interativo, quando um padre é longamente entrevistado a respeito da peregrinação que é tematizada no filme. Aspecto semelhante ocorre em *Police,* nas observações em recuo das atividades cotidianas dos policiais dentro da delegacia e nos chamados nas ruas – algumas delas intensas, como prisão realizada nas ruas e análise de uma cena de crime referente a um assassinato – e nas entrevistas e depoimentos de sujeitos fílmicos que explicam o trabalho, o cotidiano e as metodologias da polícia de Toronto. Semelhanças que se percebem nos demais filmes da *Candid eye*, incluindo os da segunda temporada, como, notoriamente, em *The back-breaking leaf* e em *End of the line* – que apresenta diversas entrevistas realizadas com trabalhadores e transeuntes em locação (estação de trem).

[182] Conferir as noções de "ética do recuo" e "ética interativa" em Ramos (2008, p.36-38).
[183] "Mosca na parede" representa a presença mais recuada, distanciada; "mosca na sopa", a presença mais próxima, interativa. Conferir Breitrose (1986) e Winston (1995).
[184] Não seria exagero dizer que também passa a ocorrer uma edição do próprio gravar, quando o técnico de som/ microfonista, por exemplo, elege para onde será direcionado o microfone e o que será registrado.

A abertura para o transcorrer mundano que a *Unit B* leva à cabo proporciona o flagrar de momentos intensos, como o mencionado acima em *Police*. Essa abertura e a possibilidade de flagrar o intenso são características do documentário moderno dos anos 1960, como veremos mais adiante. Em *Blood and fire*, os espectadores fruem, por exemplo, os intensos sons e imagens do choro da culpa e da fala do lamento de um de seus sujeitos fílmicos. Embora este caso não seja tão intenso quanto o de uma morte flagrada (para tomar um caso extremo de intensidade), a abertura para o transcorrer mundano, em seu caráter observativo, tal como neste filme, propicia a possibilidade do registro da variedade e amplitude da banalidade-intensidade que são próprias do mundo histórico, que se tornará mais frequente a partir dos anos 1960. *Emergency Ward*, por exemplo, flagra inúmeras situações intensas na principal unidade hospitalar de emergência de Montreal, como discussões e gritos de dor e desespero de pacientes que chegam para serem socorridos. Em *A foreign language*, por exemplo, podemos flagrar os atos ordinários e banais da espontaneidade das crianças estrangeiras errando e acertando em seu esforço para aprender inglês. Tal como em *Country threshing*, em que nós espectadores somos expostos a planos sonoro-visuais realizados na cozinha da fazenda, na qual vemos e escutamos crianças e mulheres conversando sobre o cotidiano e sobre seus afazeres enquanto preparam o banquete tradicional aos homens que trabalham na colheita e debulhagem das plantações.

A possibilidade dessa abertura para o transcorrer parte já da pré-produção. Como relatam os realizadores da *Candid eye*, a pré-produção envolvia basicamente uma delimitação espaço-temporal e/ou temática – por exemplo, como aparecem na *Candid eye*, espaços institucionais como escola, hospital e igreja, organizações, como The Salvation Army, assim como temáticas menos palpáveis, como o espírito natalino e a "magia" da infância. Com a delimitação em mente, eles iam para campo. Burocraticamente, dentro da NFB, eles haviam que andar fora da linha em relação aos documentos e planilhas padronizadas da produção, que previam roteiro, decupagem, indicação de música, ângulos e o uso de quais equipamentos para cada plano[185]. Trata-se assim, portanto, de uma abertura que parte de uma abrangente e vaga proposta de pré-produção se tivermos no horizonte o dito documentário clássico. Por outro lado, a demanda da pós-produção sonoro-visual ganha outros contornos. No documentário *griersoniano* – e os que lidavam, de forma geral, com *encenação-construída* – havia roteiro e decupagem, muitas vezes detalhadas, com a intenção fílmica clara, o que, de certa forma, impelia uma montagem já vislumbrada de antemão. No documentário que vemos emergir na

[185] Fernand Dansereau, por exemplo, relata em sua entrevista em *Le direct avant la lettre*: "Nós éramos obrigados a escrever roteiros em cinco colunas. Nós tínhamos que detalhar o tamanho da lente, o que iria acontecer no plano, a duração da tomada, tudo, incluindo a música".

Unit B, a montagem englobava, por assim dizer, um pensamento que era próprio de uma roteirização e decupagem. *Grosso modo*, em vez de eleger os melhores *takes* e montá-los de acordo com o que já se havia programado, a montagem passa a ter que conceber o fio central da coesão narrativa. Claro que na tradição documentária essa carga da montagem não era inédita: podemos mencionar *Nanook*, por exemplo, que foi um filme em grande parte concebido narrativamente na pós-produção, assim como os filmes de Vertov que discutimos anteriormente – muito embora, como vimos, Vertov costumava fazer um esboço de roteiro –, e diversos documentários feitos com materiais colhidos nos *fronts* da Segunda Guerra. O que passa a ocorrer no final dos anos 1950 é a presença cada vez mais frequente desse tipo de procedimento que se abre para a indeterminância na pré-produção e produção, jogando para a pós-produção uma demanda criativa que a princípio poderia se localizar nas fases anteriores.

Memory of summer, o quinto filme da série, embora se diferencie dos demais por trazer uma carga reflexiva na voz *over*, ilustra de forma alegórica, justamente devido à essa reflexividade, essa abertura gerada na pré-produção e repercutida na produção e a carga que repousava sobre a pós-produção em termos de construção narrativa (cabe frisar que o filme ilustra essa ideia alegoricamente, já que não é possível saber se a voz *over* de fato condiz com o que de fato ocorreu no processo de produção). O filme começa com a seguinte fala da voz *over*:

> Outono: paz e tranquilidade. O último verão foi provavelmente o mais barulhento que já experienciei. No último verão, houve momentos em que eu quis me afastar de tudo. Agora que eu estou em meio à floresta, tenho achado um pouco difícil me acostumar com a tranquilidade. Julho passado foi-me dada uma tarefa: fazer uma história sobre a magia da infância. Eu gostei da ideia. Pensei: tem algo aí. Eu tive contato com noções bastante poéticas sobre crianças nesse último mês de julho. Nós finalizamos a história apenas semana passada, quando visitamos as crianças, quando haviam voltado à escola.

Ao longo do filme, a voz *over* evidencia o descontrole/indeterminância do mundo filmado perante a temática escolhida.

> Quando nós fomos à escola, nós esperávamos que as crianças evocariam, por elas mesmas, a magia da infância contando fantásticas histórias de aventura que elas tiveram nas férias de verão. Como de costume, acabou que as coisas saíram diferente do que nós esperávamos.
>
> As ruas não eram como eu esperava, então eu tentei os parques. [...] Foi bem legal, mas dificilmente mágico.
>
> Eu fui com as crianças, de ônibus, para o Beaver Lake, no topo do Mount Royal. As férias de verão estavam quase no fim e eu havia tentado em várias direções, mas, de alguma forma, as coisas pareciam estar me escapando. Onde estava aquela magia da infância?

Cada material coletado nas filmagens, como aponta reiteradamente a voz *over*, parecia não revelar a magia da infância, que seria o tema a ser perseguido pelas filmagens.

Os dois últimos trechos da voz *over* são:

> [...] pela primeira vez em anos, eu realmente lembrei o que era ser uma criança. Os pequenos momentos podem ser importantes. Os pequenos desapontamentos podem ser grandes. E eu sabia que esse sentimento estava bem próximo do âmago da coisa toda.
>
> O outono chegou, e olhando para trás, para o verão, eu acho que eu sei agora o que é a magia da infância. É a intensidade dela, é sua vividez. O fato é que quase tudo está sendo experienciado pela primeira vez. Mas não tal como é sentido pela criança, mas como é lembrado por nós, quando estamos mais velhos, quando a infância já foi transformada pela memória. Transformada em alguma coisa para se ter uma esperança novamente.

O fio narrativo pelo qual nos conduz a voz *over* aponta que a magia da infância está na percepção guiada pela memória e nostalgia daquele que já foi criança. Teria sido apenas na pós-produção que as peças – todos os fragmentos de filmagens das crianças – teriam sido juntadas em algo coerente narrativamente, em algo que não se tratava necessariamente da revelação da magia da infância através do registro da própria criança – de suas falas, cantos, movimentos, interações, brincadeiras –, mas, sim, da magia vislumbrada através da memória da infância daquele que, como o dono da voz *over*, observa as crianças brincando na transparência da película. O filme, em sua reflexividade, convida explicitamente o espectador a observar o mundo através da *transparência*. É sua observação dos planos, fruída intersubjetivamente, que faz revelar e reavivar, por intermédio de sua "memória de verão" – que dá título ao filme (*Memory of summer*) – a noção de magia da infância. A voz *over*, no seu uso da primeira pessoa singular e plural, que se volta para o material do próprio filme, se põe reflexivamente no lugar do espectador, apontando que o que ele observou é o que o espectador também observa, embora a memória de cada um possa flexionar a interpretação – um espaço bastante distinto da maior parte das vozes *over* discutidas anteriormente. O filme ressalta o valor da observação e da errância no transcorrer mundano em que a equipe realizadora se coloca. O registro do mundo opera, mesmo com o destaque que dei aqui à presença da voz *over*, papel determinante no filme. De forma reflexiva, alegoricamente ou não, *Memory of summer* coloca à mostra o centro da metodologia que perfazia a *Unit B*: o interesse em filmar a vida acontecendo, sem roteiro, na abertura para o acontecer, observando e estando *presente* e resolvendo o filme narrativamente na pós-produção.

A reflexividade fílmica, especialmente a partir da voz *over* (e *off*) – que se funda num espectro distinto do da voz *over* do documentarismo clássico –, é outro elemento que se tornou

mais presente na tradição documentária a partir do documentário moderno, especialmente a partir da virada dos anos 1960 para os 1970 – muito embora, como veremos mais adiante, diversos diretores, como Chris Marker e Jean Rouch, tenham realizado documentários em que se frui, mesmo que não na totalidade do filme, a reflexividade a partir do final dos anos 1950.

A série *Candid eye* põe em jogo com seus 14 filmes uma abordagem renovada do real, que impactou a tradição documentária. Embora tenha lançado mão de um variado leque de recursos que remetem às práticas que lhe precederam (como a voz *over*, a música original e recursos narrativos da vanguarda moderna[186]), a materialidade que brota do transcorrer mundano passa a ocupar um lugar central de sua metodologia. A retórica e a construção dramática, assim como uma ética educativa/informativa, não se esvaem do horizonte fílmico, mas a materialidade a partir da qual a constroem advém, sobretudo, do mundo que os realizadores experienciam enquanto seguram suas câmeras e microfones frente à indeterminância e irrupção de eventos mundanos, assim como da interferência deles, pela *presença*, nesses eventos. A proeminência desses aspectos abriu o horizonte de atuação dos técnicos/artistas do som direto e da imagem. Embora não contassem ainda com os equipamentos portáteis e sincrônicos que veríamos emergir na década de 1960, a intenção fílmica impeliu a *Unit B* a improvisar equipamentos em locação, desenvolver técnicas de pós-produção e quebrar protocolos sobre o que era fazer documentário na NFB. Como veremos mais adiante, os membros da *Unit B*, já em meio às exibições dos filmes da *Candid eye*, tiveram papel valioso no desenvolvimento do cinema direto norte-americano e do cinema verdade francês.

Ainda dentro da NFB, uma tradição documentária que encontra suas bases nessa produção que temos discutido nesse subcapítulo se faria sentir nos anos 1960, tanto na produção anglófona quanto francófona. Na produção anglófona, Roman Kroitor e Wolf Koenig são os mais representativos daquilo que, já nos anos 1960, começaria a ser vislumbrado no amplo arcabouço chamado de cinema direto e cinema verdade. Comentarei dois filmes realizados por eles: *Lonely boy* (1961) e *Stravinsky* (1965).

Há que se mencionar também Allan King, que era um documentarista independente nessa época e que realizou dois dos documentários fundamentais para se pensar cinema direto nos anos 1960: *Warrendale* (1963) e *A married couple* (1969). Antes disso, nos anos 1950, King houvera realizado um documentário de grande relevo: *Skid row* (1956). Este, embora inscrito numa tradição estética *griersoniana* – com forte presença da voz *over* e da encenação construída em parte do filme – aponta para preocupações caras ao documentário moderno que

[186] *The cars in your life* apresenta, por exemplo, "aceleração" de imagem e som para construir uma narrativa irônica sobre o fascínio sobre automóveis. Tal como o sarcasmo que transparece das entrevistas.

nasceria: o caráter observativo das imagens (principalmente as tomadas do transcorrer mundano, nas ruas, sem a forte interferência de uma circunstância aos moldes da *encenação-construída*) e a entrevista. O filme segue três alcoólatras sem-teto de Vancouver, os quais são entrevistados em diferentes locações. O filme foi exibido na CBC em 1957, meses antes da exibição dos filmes da *Candid eye*.

Lonely boy, de Kroitor e Koenig, já contou com o Nagra III. Gravador que a NFB apenas adquiriu em 1960, embora tenha sido lançado em 1958. A novidade em relação ao Sprocketape, excluindo parâmetros técnicos, era que o Nagra era significativamente mais leve (não passava de 5 kg). A principal novidade em relação ao Maihak era que contava com um sistema cujo motor podia ser escravizado/alimentado por fio pela câmera (ou por outra fonte externa), fazendo ambos sistemas funcionarem sob a mesma frequência, embora não perfeitamente, tornando o processo de (pós-) sincronização mais fácil. À época, a NFB já possuía câmeras adaptadas compatíveis com o sistema do Nagra III, especialmente a Arriflex (35mm e 16mm) e a Auricon (16mm). As Arriflexs eram mais ergonômicas (para o uso na mão e no ombro) e tinham um sistema mais estável. As Auricons eram mais silenciosas, mas haviam sido desenvolvidas para entrevistas (o "sobrenome" delas era "Cinevoice"), para repousarem sobre um tripé[187]. Um dos grandes desafios nesse momento era, assim, desenvolver uma câmera que fosse, ao mesmo tempo, ergonômica, estável e silenciosa – algo que, como veremos mais adiante, aconteceu, num primeiro momento, de maneira mais consistente, na França. Equipados com Arriflex, Auricon e Nagra III, Koenig e Marcel Carrière – que se tornaria um dos principais nomes dessa nova dimensão que o técnico de som (direto) adquire no documentário moderno e, de forma geral, a partir dos anos 1960 na tradição documentária – vão a campo para realizar *Lonely boy*. Num espectro mais amplo, pode-se dizer que *Lonely boy* está para o Canadá, como *Primárias* está para os Estados Unidos e *Crônica de um verão* está para a França. Os três filmes envolveram um esforço tecnológico que viabilizou uma captação sincronizada portátil, complexa mas satisfatória – mais leve e mais prática (no sentido da edição) – se comparada ao que se via nos anos 1950 no caso, por exemplo, da NFB. Os três, contudo, apresentam significativas diferenças – tanto ética quanto estética – em relação ao captar do transcorrer mundano (a serem abordadas mais adiante).

Lonely boy apresenta uma fluidez, se pensarmos no ferramental teórico advindo de Bill Nichols, entre os modos observacional, participativo e reflexivo – ou, se pensarmos na teoria de Fernão Ramos, entre as éticas do recuo, interativa e reflexiva. Embora seja prático

[187] Para detalhes da história da tecnologia na NFB, conferir "Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal", de Vincent Bouchard (2012).

categorizar as diferentes tomadas (e o filme já pós-produzido) dentro desses espectros teóricos, há que se ter em mente que essas observações recaem sobre um tipo de *presença* da equipe realizadora que, por sua vez, não se racha num imperativo de heterogeneidade estética e ética: a forma em que se portam na tomada e a maneira pela qual se pode fruir o mundo através do filme após a edição é que permitem vislumbrar as diferentes características que vão ao encontro das categorias da teoria[188]. Ao mesmo tempo, é interessante pensar nessas categorias porque elas nos ajudam a perceber características fundamentais compartilhadas, questionadas e negadas no cinema direto/ verdade da década de 1960. Nesse sentido, perante apenas e somente ao vislumbre dos diferentes elementos que se pode notar em outras produções do documentário moderno que emergem nos anos 1960, o conjunto de características de *Lonely boy* se monta numa heterogeneidade estética/ ética.

A captação e edição do som de *Lonely boy* reúnem procedimentos que abrangem em grande medida aquilo que veremos ocorrer no cinema direto/ verdade dos anos 1960. Um deles diz respeito à reflexividade e interatividade. Algumas das tomadas, como a edição nos permite vislumbrar, revelam de forma explícita a presença de Koenig e Carrière nas circunstâncias fílmicas. Essa *presença*, como se evidencia, tanto flexiona o transcorrer do mundo quanto nos aponta para a construção da enunciação. Vejamos alguns exemplos. Logo nos primeiros minutos do filme, nos deparamos com uma cena filmada com som sincronizado dentro do camarim de Paul Anka, momentos antes de ele subir ao palco. A princípio, a tomada parece navegar no horizonte observacional. Contudo, entra, então, um fotógrafo no camarim. E este é filmado perguntando em direção à equipe realizadora: "Eu estou na frente de vocês?". Kroitor (codiretor do filme) responde algo ininteligível, seguido pela seguinte afirmação de Paul Anka: "Apenas esqueça que eles estão aqui". Afirmação que é, em seguida, repetida por Anka. Koenig foca no fotógrafo e eles (o fotógrafo e a equipe realizadora) interagem com pergunta e resposta a respeito de qual jornal o fotógrafo é. Outra cena a se citar é a que a equipe realizadora filma uma conversa com o dono do Copacabana Nightclub com Irving, um dos personagens fílmicos. Conversa a qual se junta Paul Anka posteriormente. No começo da tomada, o dono do Copacabana lança uma pergunta à equipe realizadora: "Você quer que os garçons se movam um pouco?". Kroitor responde algo ininteligível e, na sequência, o dono da casa solicita a alguém fora de quadro: "Fale pros garçons se movimentarem como se eles tivessem em ação.

[188] Nesse sentido, podemos questionar até que ponto seria válido pensar a "mosca na sopa" como uma segunda etapa evolutiva da "mosca na parede", ou se de fato os vermes da lata aberta pelo cinema direto, como coloca Noël Carrol (1996), acabou devorando o próprio cinema direto. A dimensão interativa, se pensarmos a entrevista/depoimento como um recurso que nela se encaixa, toma seus rumos junto aos avanços da postura recuada (ou mesmo antes). O cinema da NFB é um exemplo para essa reflexão.

Entendeu?". Mais adiante na conversa, o dono da casa pergunta: "Tudo bem se eu acender um cigarro?". A que Kroitor responde: "Sim, sim, por favor.". O dono, então, brinca: "Sem *couvert*?" Kroitor e os demais em cena riem. Mais adiante, Paul Anka entra para a conversa e dá uns presentes ao dono da casa. Em agradecimento, o dono dá um beijo em Paul Anka. Kroitor, então, pergunta se eles poderiam repetir o beijo: "Vocês podem fazer o beijo de novo?". Todos riem. Kroitor explica dizendo que havia mexido a câmera, dando a entender que ele não havia captado direito o momento. Os dois então repetem o beijo e Anka brinca: "Querem que façamos mais uma vez?". Kroitor diz então: "continuem conversando, seja lá o que for." Esses exemplos evidenciam tanto aspectos da *presença* como flexionadora do transcorrer mundano quanto aponta para aspectos da construção fílmica, de uma maneira, podemos dizer, metalinguística, que se volta à instância "discursiva" pela via de quem a enuncia (equipe realizadora). O interesse pelo "real" da equipe de *Lonely boy*, podemos assumir, recai assim a essa *presença* da equipe realizadora (que remonta na NFB desde pelo menos a influência de Cartier-Bresson), que flexiona o transcorrer mundano ao passo que revela a construção da tomada – algo que, caso fosse o desejo, poderia ser cortado na edição. A interação ao longo do filme se torna mais nítida nas entrevistas e depoimentos com alguns dos sujeitos fílmicos, como Anka e seu produtor e com o policial enquanto este contém as jovens da plateia em um dos *shows* de Anka.

Já em outras tomadas, a perspectiva observacional é mais bem notada. Seja num recuo mais acentuado, quando, por exemplo, fruímos espectatorialmente a *performance* de Paul Anka durante os *shows*, assim como a plateia (como em filmes de festivais, como *Monterey Pop*). Seja com menos recuo (em termos de proximidade da equipe realizadora e objeto/sujeito fílmico), quando, por exemplo, nos é exibido um trecho de uma nova composição de Paul Anka, tocada ao piano, frente a seu produtor (que nos lembra por exemplo Bob Dylan em *Don't look back*, como veremos adiante). Ou quando a equipe realizadora segue Paul Anka caminhando e no seu encontro com fãs ao redor do local do *show* a ser realizado; quando a equipe flagra a pressa de Anka falando e se trocando antes de subir ao palco; quando os gritos das fãs de Anka são trazidos para o espectador. Ou, ainda, num espaço bastante reduzido, quando, no final do filme, a equipe realizadora capta conversas dentro do carro (que nos lembra, como veremos mais adiante, os Beatles em *The Beatles USA* e *Primárias*).

Para além dessas tomadas que apontam para a fluidez das características observacionais, interativas e reflexivas, o filme conta com um variado leque de emprego de sons captados em locação com imagens captadas em diferentes circunstâncias espaço-temporais. Um deles, por exemplo, já se faz presente no começo do filme: é o uso de *source scoring*. Enquanto escutamos

a canção *Lonely boy*, vemos imagens de Atlantic City. Essa canção foi gravada num dos *shows* da turnê que Koenig e Carrière registraram. Esse tipo de presença da música vai ser a mais recorrente no cinema direto/ verdade dos anos 1960 (junto à forte presença também da *performance* musical). Ao passo que ela não se inscreve na heterogeneidade espaço-temporal radical de uma música gravada em estúdio, ela ocupa um lugar narrativo complexo, que não se insere totalmente nem na ideia de *source music* (algo semelhante à "música diegética") e nem na de *pure scoring* (algo como "música não-diegética"), permitindo que a música simultaneamente deixe seu lastro como registro indicial do mundo do filmado e opere narrativamente como elemento, por exemplo, de continuidade espaço-temporal (entre os planos advindos de tomadas de diferentes circunstâncias) e unidade (por sua reincidência em outras partes do filme). Outro exemplo diz respeito às *performances* musicais de Paul Anka. A equipe realizadora acompanhou Anka em alguns *shows* e, neles, eles gravaram e filmaram coisas diferentes. Em um deles, Carrière se dedicou a gravar as músicas em si, enquanto, em outros, ele se dedicou a gravar os sons da plateia, os murmúrios e os gritos das fãs. Koenig fez algo semelhante: em um ele se dedicou à *performance* de Paul no palco, enquanto, em outros, ele filmou a plateia. O *show* que fruímos parcialmente no filme mistura todos esses elementos gravados imprimindo uma montagem que nos faz fruir as imagens como operante de uma única circunstância espaço-temporal. Contudo, enquanto vemos Paul cantando, as imagens são de um *show* e a música, de outro; quando vemos a plateia, as imagens são de um *show* e os gritos de outro. Na edição é que elas são sincronizadas. Koenig em entrevista a Stone (2002) fala brevemente desse episódio, assim como de um do *show* no Copacabana (que se trata mais de um caso de *source scoring*):

> Algumas vezes, necessidade é a mãe da invenção. Diminuindo os gritos conforme Anka continuava a cantar ocorreu porque mesmo embora a editora de som, Kathleen Shannon, meticulosamente cortou e sincronizou os gritos com as imagens não sincronizadas, os gritos eram um tanto exagerados. A única solução foi tirá-los. Surpreendentemente funcionou melhor sem eles. A imaginação continuou para provê-los... E o som da *performance* de Anka não foi gravado na mesma locação. Marcel Carrière, o técnico de som, estava no meio da multidão gravando os gritos enquanto eu estava gravando imagens não-sincronizadas. Se você reparar cuidadosamente, você notará momentos em que os lábios de Anka saem um pouco de sincronia conforme ele canta. Isso porque o som foi gravado em outro concerto, umas semanas antes. Os números da banda e de Paul eram perfeitamente repetidos a cada vez. Os *tempos* variavam muito sutilmente […]. A mesma coisa aconteceu no Copacabana. Nós usamos uma gravação de outra locação, mas dessa vez os *tempos* estavam bem fora, então nós usamos uma tomada em que Anka fala sobre seu presente, para mascarar a discrepância. Isso também teve a vantagem acidental de adicionar uma outra camada de pensamento, permitindo a audiência a estar em dois lugares ao mesmo tempo. Então, veja, foi a necessidade que nos tornou inventivos.

Além desses, o mais presente dos casos é aquele que envolve uma sutil não-sincronia que é fruto especialmente dos *cut aways* da edição – técnica fundamental e recorrente no cinema direto/ verdade, que remonta não só aos filmes da década de 1950 da NFB como às décadas anteriores da tradição documentária.

O sincronismo portátil do documentário moderno envolve, como se pode notar, não apenas a portabilidade e o sincronismo entre a câmera e o gravador, mas também, a estabilidade dos motores da câmera e do gravador em independência, que, embora possam não estar conectados, permitem um processo de pós-sincronização mais fácil. O Nagra III e o equilíbrio de seu sistema e a (um pouco mais apurada) estabilidade da alimentação permitiam esse tipo de incursão em locação (tomadas captadas sem sincronia, posteriormente sincronizadas), embora o trabalho de pós-produção ainda demandasse meticulosidade. O caso das *performances* de Paul Anka são um exemplo disso.

A diversidade de aspectos que emana da *presença* da equipe realizadora assim como a extensão dessa *presença* aos modos de editar apontam para grande parte das características que se notarão no cinema direto/ verdade dos anos 1960, de forma menos ou mais acentuadas. Vislumbrar o contexto dessa obra dentro do desenvolvimento da tradição documentária na NFB e de um espectro mais amplo é, assim, fundamental para se pensar o documentário moderno.

Em 1964, o mesmo trio – Kroitor, Koenig e Carrière – realizam outra filmagem: *Stravinsky* (1965). O trio registra a gravação de Stravinsky regendo sua Sinfonia dos Salmos com a orquestra da CBC em Toronto. A equipe segue Stravinsky em sua volta, em navio, até a Alemanha e, por algum tempo, o filma em Hamburgo. Do ponto de vista tecnológico cabe dizer que a filmagem sincrônica é realizada sem fio entre o gravador e a câmera, com gerador operando à quartzo. Tanto a câmera (Arriflex e Auricon) quanto o gravador (Nagra III) haviam sido adaptados para a funcionar com o cristal. O cristal permitia uma frequência constante sob a qual a câmera funcionaria, ao passo que, no gravador, o cristal, além fazer parte da engrenagem que recebia o sinal da câmera, compunha um sistema que gerava um pulso constante, com um sistema de dupla sincronização gerada por transmissores sem fio (entre câmera e gravador) – o pulso passava de um equipamento ao outro e a equipe podia checar a sincronização durante a própria filmagem, e o pulso gravado nas fitas facilitava o processo de pós-produção; sistema que não havia na sincronização pelo sistema Accutron usado pelos norte-americanos nos anos 1960, tampouco no sistema utilizado na França em *Crônica de um*

verão[189]. Outro dado interessante é que Carrière utilizou um lapela sem fio em Stravinsky (junto com o Nagra; Carrière usava um *mixer* adaptado que suportava três microfones). Tanto o sistema de sincronização quanto o uso do sistema sem fio do microfone foram desenvolvidos no calor do momento. No meio das filmagens os protótipos das câmeras tiveram que ser substituídos e, mesmo posteriormente, ao longo da viagem de navio, eles tiveram que consertá-los, pois não estavam funcionando. O sistema sem fio do microfone foi bolado por Carrière também durante as filmagens, já na Alemanha. Enquanto eles procuravam uma peça para arrumar uma das câmeras que tinham levado a bordo, encontraram um brinquedo pequeno que funcionava como transmissor de onda FM, no qual eles poderiam plugar um microfone. Carrière, então, comprou um receptor com antena chicote e um rádio para receber a frequência desse transmissor. Ele, então, adaptou o cabo RCA de seu lapela e conectou no transmissor; e ele, também, adaptou a saída do rádio para ser conectada ao Nagra. Colocou, então, o lapela no Stravinsky e pediu para que ele colocasse o transmissor no bolso. O transmissor tinha um alcance entre 15 e 20 metros (CARRIÈRE; BOUCHARD; SCHEPPLER, 2006, p. 10-12). Koenig e Carrière conseguiram, assim, realizar uma filmagem em que não havia cabos entre câmera, gravador e microfones, proporcionando uma rara mobilidade na tomada para o momento. Comentei aqui mais extensivamente sobre os aparatos usados nesse filme porque ele é representativo de algo que perdura até hoje. Considerados os avanços tecnológicos das últimas décadas em relação a ergonometria, peso, autonomia e eficiência dos equipamentos (assim como o desenvolvimento de sistemas de *timecode*, especialmente a partir dos anos 1970, e as mudanças técnicas e operacionais do processo de pós-produção), o esquema câmera-técnico de som em locação tomava aí uma forma que iria se estabelecer futuramente como uma das mais relevantes da tradição documentária: fotógrafo com câmera portátil na mão e técnico de som/microfonista operando o gravador/*mixer* pendurado no ombro, segurando um microfone[190] e utilizando lapela sem fio no sujeito fílmico.

Além dessas características tecnológicas, há que se notar também a espessura que o *sujeito-da-câmera* ganha como sujeito fílmico em *Stravinsky*, muito embora, num panorama, o filme se aproxime da fluidez observacional-interativa-reflexiva de *Lonely boy* – assim como se notam elementos semelhantes aos observados em filmes da NFB que lhe precederam, como

[189] Para detalhes técnicos, conferir "Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal", de Vincent Bouchard (2012), e "Focal lengths and gravity waves", de Mary Jane Doherty (1985).

[190] O microfone nesse filme foi utilizado sem vara *boom*, mas Carrière já houvera adaptado um bambu leve para fazer a vez da vara *boom* em, por exemplo, *Pour la suite du monde* (1962). A vara *boom*, contudo, não era grande novidade. Desde o documentário britânico dos anos 1930 já se relata seu uso (CAMERON, 1947) assim como nos documentários radiofônicos canadenses, por exemplo (HOGARTH, 2001, p. 128).

source scoring, depoimento, entrevista, *performance* musical etc. A sequência em que Stravinsky conversa com seu amigo Nabokov é emblemática, nesse sentido. Stravinsky, num primeiro momento, fala diretamente para equipe realizadora em francês: "Como vão vocês?". Carrière responde, também em francês: "Bem, e você?". As saudações continuam por um tempo. Nabokov, então, pergunta a Carrière: "Isso é um gravador?". Stravinsky interrompe: "Assim que nós só podemos falar coisas bacanas. De qualquer forma, eu não espero dizer nada ao contrário disso, porque eles são pessoas bacanas [se referindo à equipe realizadora]. É um grande prazer estar com eles". Stravinsky segue falando e se vira para a equipe e dá a entender, gentilmente, em francês e inglês, que eram para eles se retirarem do quarto. Kroitor, então, diz: "Não seria possível que nós filmássemos um pouco mais da sua conversa com o senhor Nabokov?". Nabokov interrompe: "Nós iremos conversar em russo". Kroitor responde: "Sim, seria maravilhoso... Nós adoraríamos ter em filme vocês conversando em russo". Stravinsky responde: "É mesmo?". Mais algumas palavras soam e, então, Kroitor diz: "Esqueça que nós estamos aqui". A partir daí (embora Kroitor houvera dito que era para se esquecerem de que estavam ali), a equipe realizadora é incorporada na conversa. Se escuta mais inglês e francês que russo, com alguns trechos em italiano. Nabokov pergunta, em um momento, em russo, a Stravinsky: "Eles não te incomodam com todo esse equipamento?". Stravinsky responde: "Não, já me acostumei com eles.". Nabokov: "Eles te seguem por aí?". Stravinsky: "Por todo lado... Eles começaram no Canadá [...] Eles me seguiram em todos os lugares, inclusive nos momentos de descanso". Mais para frente, Stravinsky se vira para a câmera e diz em inglês: "Agora vocês têm que beber", oferecendo o uísque que ele e Nabokov tomavam. Stravinsky e Nabokov divagam, então, sobre a tradução de uma palavra do russo (diligente) para o inglês enquanto Kroitor se põe no quadro da câmera e se serve um copo de uísque. Stravinsky e Nabokov interagem com Kroitor, tentando explicar o que eles diziam em russo. A conversa segue tendo Kroitor como sujeito fílmico, conversando com eles. Mais adiante, Carrière é filmado demarcando a tomada: "quinze, *head slate*, segundo rolo, *on Stravinsky*" (figura 85). Posteriormente vemos Nabokov dando uma notícia sobre Jean Cocteau (amigo de ambos), sobre um problema de saúde que havia lhe ocorrido (Cocteau faleceria ainda em 1963, durante o período da filmagem), um momento em que o caráter observacional da tomada prevalece. Stravinsky, então, se despede da equipe realizadora: "Bem, senhores, eu os deixarei. Eu vou fechar a porta para vocês. E eu desejo um bom apetite a vocês. Comam bem. Bebam bem". Essa sequência, aqui resumida através dos diálogos captados por Carrière, mostra, além da mencionada fluidez observacional-interativa-reflexiva comentada anteriormente em relação a *Lonely boy*, uma forte presença dos membros da equipe realizadora como sujeitos fílmicos.

Uma presença que vai se notando mais explicitamente pela interação que parte de Stravinsky, à qual a equipe mergulha. Não se trata de uma premissa participativa, como notaremos em *Crônica de um verão*, trate-se de uma situação, levada a cabo na pós-produção, em que se nota a forte *presença* da equipe como parte do transcorrer mundano que é registrado. Como veremos adiante, essa espessura que a equipe realizadora ganha na tomada se tornará cada vez mais notável na tradição documentária. Existe aí, cabe dizer, não apenas o transcorrer mundano marcado pela *presença* da equipe, mas também uma reflexividade que nos remonta ao anti-ilusionismo das vanguardas modernas, mas, agora, operada diretamente na *transparência* da tomada/transcorrer mundano – e não por recursos como o *estranhamento*, como vimos anteriormente, operado numa justaposição de elementos heterogêneos.

Lonely boy e *Stravinsky* apontam ainda para uma importante tendência do documentário moderno: a possibilidade fílmica de focar em uma personalidade (musical) conhecida ou da indústria cultural, explorando não só suas *performances* (musicais), mas seu cotidiano e os bastidores. Documentários modernos, com apego ao transcorrer mundano nos moldes que vimos anteriormente, se tornariam registros valiosos da cultura popular. Ambos os filmes perduram hoje não apenas como marcos da tecnologia, estética e ética da tradição documentária, mas como documentos de potencial valia para a historiografia. E não apenas pelo modo que registravam o mundo, mas pelo mundo sonoro-musical (e visual) registrado em si. Documentários dos anos 1960 sobre personalidades e que registram *performances* artísticas, como *Don't look back* (1965), *Monterey Pop* (1967), *Sweet Toronto* (1969), *Woodstock* (1969), *Charlie is my Darling* (1966), *The Beach Boys in London* (1967), *Pink Floyd in London, 1966-1967* (1967) and *Led Zeppelin 1970* (1970) etc. ganhariam espessura na tradição documentária. Na série *Candid eye*, já se notava esse interesse, como nos dois filmes sobre Glenn Gould e no *Festival in Puerto Rico*, assim como no filme norte-americano *Jazz on a summer's day* (1959), de Bert Stern e Aram Avakian; tal como, notado anteriormente, em filmes como *Momma don't allow* do Free Cinema e em diversos outros da NFB em que partes eram dedicadas a *performances* artísticas. A TV, as rádios e, também, os cinejornais já desempenhavam papel semelhante em seus registros, contudo, o documentário moderno de interesse pelo transcorrer mundano abre novas possibilidades sonoro-visuais, que nascem com esse desabrochar das novas tendências. Notadamente, a fruição espectatorial sobre a vida da personalidade fora dos palcos, a frenesi das plateias e o inesperado de sua vida e de seu entorno são contornos fílmicos que apenas seriam "palpáveis" sonoramente e visualmente a partir desse desenvolvimento da tradição documentária que vem sido observado nesse capítulo.



Figura 85 – Plano de *Stravinsky*, com Carrière dizendo "quinze, *head slate*, segundo rolo, *on* Stravinsky"

Marcel Carrière, que foi técnico de som direto de *Lonely boy* e *Stravinsky*, e os filmes e membros da *Unit B*, ainda no final dos anos 1950, tiveram papel determinante no desenvolver da concepção de documentários produzidos pela que mais tarde ficou conhecida como a *equipe francesa*. Essa "unidade" francófona – e sua produção documentária – começou a tomar forma após a primeira leva de documentários da *Candid eye* – e após também da essencial mudança da sede da NFB de Ottawa para Montreal (de uma cidade anglófona para uma cidade bilingue) – e ocupa, tal como a *equipe anglófona*, lugar fundamental para se pensar o documentário moderno[191]. Seus principais membros no âmbito do documentário foram, além de Carrière, Michel Brault, Gilles Groulx, Claude Jutra, Claude Fournier e Pierre Perrault. O período em especial que nos interessa aqui é o de final dos anos 1950, com a realização de *Les raquetteurs* (1958), de Gilles Groulx e Michel Brault, à primeira metade da década de 1960, quando existe a consolidação da equipe francesa.

[191] Para dimensionar a importância da mudança de endereço da NFB, conferir entrevistas em *Le direct avant la lettre*.

Les raquetteurs é um dos filmes mais emblemáticos quando se fala sobre os primórdios do cinema direto. Embora seja um filme que ainda não conte com equipamentos portáteis sincronizados, ele reúne algumas características que seriam balizadoras para se vislumbrar o cinema direto – muito embora tais características já houvessem aparecido, em certa medida, na *Candid eye*. Logo após a realização de *The days before Christmas*, Brault recebeu um pequeno orçamento da NFB para filmar uma convenção de *snowshoers* que tomaria cabo durante um fim de semana ao sul de Montreal. Brault conta em *Le cheval de Troie de l'esthétique* como ele enganou a NFB: ele adicionou um "0" na quantidade de película a ser entregue a ele, conseguindo dez vezes mais do que o liberado. Segundo ele, o que poderia ser filmado girava em torno de 30 minutos, e, com essa "enganada", ele conseguiria filmar o fim de semana inteiro. Carrière levou para a jornada um Maihak (figura 86) e um Sprocketape. O Maihak foi usado nas tomadas nas ruas e o Sprocketape nas tomadas dentro do salão do evento (CARRIÈRE; BOUCHARD; SCHEPPLER, 2006, p. 4). Embora muito se diga sobre a sincronização de som e imagem em *Les raquetteurs*, houve, de fato, pouca sincronização. Inclusive, como relata Brault, parte dos sons foram construídos posteriormente nos estúdios da NFB (os sons dos cachorros, no começo do filme e a música tocada na gaita, mais ao final do filme, por exemplo) – assim como algumas tomadas foram realizadas um mês após o evento (as luzes e a cancela do trem fechando em *close-up*, por exemplo)[192].Os equipamentos utilizados não se diferenciavam dos equipamentos utilizados nos filmes da *Candid eye*. Ou seja, a captação sincrônica só era possível com o Sprocketape, o que implicava em baixa mobilidade. E, tal como nos filmes da *Candid eye*, em cenas de maior mobilidade, era necessário usar o Maihak, que embora fosse bastante portátil, não possuía sistema de sincronização. Toda sincronização com origem sonora nele era fruto de árduo trabalho na pós-produção. Além disso, o filme foi feito com câmeras Arriflex ruidosas de 35mm (duas delas, uma com Brault e outra com seu assistente, num esquema semelhante ao anteriormente relatado em relação à *Candid eye*). Do ponto de vista tecnológico, portanto, não há nenhuma novidade.

[192] Conferir DVD "5" do *box Michel Brault: Oeuvres*.



Figura 86 – Brault mostrando o sistema de manivela do Maihak usado em *Les raquetteurs*

Alguns elementos e casualidades, contudo, deram visibilidade aos feitos da realização. Um deles diz respeito à pré-produção extremamente rarefeita e, burocraticamente, subversiva. A ideia era que Brault fosse para o evento e voltasse com imagens para um filme de três minutos (LOISELLE, 2007) institucional, que ilustrasse o evento, a ser contextualizado por trilha musical e voz *over* (CARRIÈRE; BOUCHARD; SCHEPPLER, 2006, p. 4). Brault, entretanto, viu uma oportunidade de fazer um cinema mais livre e *léger*, mas, para tanto, precisava de mais película, o que o levou a "enganar" a NFB, para conseguir dez vezes mais o que havia sido liberado. Brault e sua equipe chegaram no evento para registrar aquilo que brotasse à frente da câmera/gravador, com uma única grande diretriz de "roteiro": filmar o evento de *snowshoers* que tomava cabo pelo fim de semana. Essa abertura, embora já pudesse ser sentida na tradição documentária – desde os filmes de guerra, com tomadas visuais do *front*, dos filmes do Free cinema, com tomadas de jovens em momentos de lazer, ou, para regressar ainda mais, as diversas tomadas visuais e sonoras de *improviso* de Dziga Vertov –, ganha espessura apenas na *Candid eye* e nos filmes da *equipe francesa*, como o próprio *Les raquetteurs*. Vertov, como já mencionado, articula a materialidade indicial captada numa dialética que nos afasta da fruição

do transcorrer mundano; os filmes de guerra, embora contassem com tomadas observativas, abertas para a indeterminância mundana, eram roteirizados, e essas imagens (sem sons), em verdade, sobretudo, compunham bancos de imagens ao qual os realizadores recorriam para construir suas narrativas. O Free Cinema já apresenta uma maior proximidade com o que estou tentando chamar a atenção aqui. Tratava-se, em grande parte, de um cinema que filmava o transcorrer mundano, mas havia pouca mobilidade, uma necessidade tecnológica de planos curtos, películas de baixa qualidade em situações escuras, ausência de estúdios capazes de uma pós-produção que possibilitasse ou os fizessem vislumbrar uma mais presente (pós-) sincronização sonoro-visual etc. Nesse sentido, *Les raquetteurs* se destaca. Michel Brault foi, como mencionado anteriormente, um dos precursores das técnicas de câmera na mão na tradição documentária. Suas técnicas, junto a sua busca pelo registrar do mundo, o faziam, habilmente, navegar nas ondas do transcorrer mundano, operando com objetiva grande-angular, em proximidade aos objetos/sujeitos fílmicos, "filmando de dentro", inserindo o espectador num espaço (intersubjetivo) que o posicionava no mundo filmado – algo que, como conta Brault, teve como inspiração Koenig (e especialmente a filmagem de *The days before Christmas*, na qual Koenig segue um segurança, com a câmera na mão, na altura da cintura) e a maneira que, anos antes, já portava a câmera na mão, em movimento e próximo ao filmado. Aliado a isso, o não-roteiro, definitivamente vago, ainda mais que o dos filmes da *Candid eye* – o que era uma busca de Brault[193] –, propiciava a abertura para o mundo. Marcel Carrière foi um técnico de som/microfonista que, tal como Brault, se aprimorou no manejo de seu equipamento no transcorrer do mundo, tal como pudemos notar anteriormente. Assim que, visualmente e sonoramente, a equipe e seu ideal apontavam, além da importância do estar presente/flagrar o acontecer mundano, para o desenvolvimento das habilidades que envolviam mobilidade e imprevisibilidade, algo que se tornaria central no documentário moderno. Mesmo sem os equipamentos ideais para uma captação sincrônica portátil, Carrière fez em *Les raquetteurs* o que ele chamou de "falso sincronismo", ou seja, ele, por vezes, gravava como se fosse sincrônico; na pós, por ventura, juntavam imagem e som, caso fosse o caso[194]. Carrière diz que era possível conseguir uns 30, 40 segundos de sincronismo. Uma das cenas mais importantes do filme, como menciona Carrière e Brault em seus depoimentos já citados, é a que registram em som e imagem o prefeito da cidade fazendo um discurso, nesse "falso sincronismo". O começo da sequência flagra Carrière posicionando-se com seu Maihak e microfone "sorvete" (tal como Carrière se refere a ele) (figura 87). O plano seguinte mostra o

[193] Conferir depoimento de Michel Brault em *Cinéma vérité: defining the moment*.
[194] Conferir depoimento de Marcel Carrière e Michel Brault em *Le direct avant la lettre*.

prefeito em proximidade, vê-se também parte do microfone de Carrière (figura 88). Por alguns segundos podemos fruir a voz e os lábios do prefeito em sincronia. Nos próximos planos, já não vemos o prefeito, embora, no âmbito sonoro, é a voz do prefeito que continua a ocupar o centro sonoro. Esse "falso sincronismo" não é uma novidade em si na tradição documentária, como vimos anteriormente. O que chamou a atenção à época foi a espontaneidade (palavra que os membros da *Unit B* e da equipe francesa sempre mencionavam). Brault filmava uma coisa, Carrière gravava outra. Mas ambos, com uma câmera na mão, um gravador no ombro e uma vaga ideia na cabeça, se voltaram a um mesmo evento mundano em seu próprio desabrochar, numa situação que não houvera sido planejado por eles. Esse sincronismo, contudo, só se materializou na pós-produção. Brault comenta que Gilles Groulx, editor do filme, encontrou os materiais correspondentes provavelmente numa casualidade (já que não houve batida de claquete) e tampouco um imperativo de casar imagem e som – em verdade, o plano do prefeito falando é um dos poucos sincrônicos (com origem na própria captação) do filme, como revelam Brault e Carrière; muito embora, a edição do filme trabalhe com materiais sonoro-visuais homogêneos, dando a impressão de estarmos fruindo uma captação sincrônica. Quando a equipe de Brault voltou para a NFB com o material captado, o chefe deles, Grant McLean, disse: "vocês não conseguem fazer nada com isso. Só presta para *stock footage*" (LOISELLE, 2007). Tom Daly – produtor da *Candid eye* – e outros produtores (Guy Glover e Louis Portugais), ao final, concordaram em ceder verba para que a edição do filme fosse realizada – que ficou com 15 minutos em vez de três. A mobilidade de Brault (mesmo filmando em 35mm) – e, como diria Mario Ruspoli, sua capacidade de "se tornar a câmera", de fazer "a câmera se tornar humana" (*apud* LOISELLE, 2007)[195] –, o "falso sincronismo" e esse impulso pelo material mundano iriam impactar Jean Rouch, como veremos mais adiante. O filme editado foi exibido à época para Frances Flaherty, esposa de Robert Flaherty, que, além de ter contribuído em diversos filmes de Robert, organizava o já conhecido Flaherty Seminar (que teve sua primeira edição em 1955 e perdura até hoje). Frances gostou do filme e convidou Brault para exibi-lo no Flaherty Seminar de 1959, na California. Foi nesse contexto que o filme ganhou projeção mundial e que Rouch, ao ficar impressionado com o filme, conheceu Brault, que seria convidado logo em seguida para filmar *Crônica de um verão*, em 1960. A partir desse contexto, *Les raquetteurs* passaria a ser considerado um marco do cinema direto (LOISELLE, 2007). O filme, se comparado aos da *Candid eye*, não apresenta nenhuma grande novidade formal ao que vinha sendo feito na NFB, a não ser pelo fato de mergulhar no aspecto observacional do mundo

[195] Ou ainda, como o próprio Rouch diria em 1960: "Ele [Brault] inventou a câmera andante" (*apud* LOISELLE, 2007)

integralmente ao longo de todo o documentário e por não contar sequer com uma frase em *over* explicativa, introdutória. O que, de certa forma, apontaria para um renovado (conturbado e discutido) paradigma do real na tradição documentária dos anos 1960, assentado na observação. É de se notar também a dimensão reflexiva em seu estado mais evidente em *Les raquetteurs*: a mostração dos equipamentos (e seu uso) utilizados na realização do filme dentro do próprio filme finalizado. Algo que, como mencionado anteriormente, se tornaria mais comum na NFB e na tradição documentária como um todo – muito embora exemplos de décadas anteriores existam, como o do Vertov, por exemplo, discutido anteriormente.



Figura 87 – Plano de *Les raquetteurs* em que Brault filma Carrière carregando seu Maihak



Figura 88 - Plano de *Les raquetteurs* em que o microfone "sorvete" de Carrière aparece gravando o prefeito.

Ainda nos anos 1950, alguns relevantes filmes que podemos associar à equipe francesa foram lançados. São filmes que se inserem nos horizontes estéticos e éticos da *Candid eye* e apresentam uma forte marca da câmera na mão. Embora façam uso também em alguns planos da *encenação-construída*: *Jour de juin* (1958), produzido por Louis Portugais, *Les petites soeurs* (1959), de Pierre Patry, e *Télesphore Légaré, garde-pêche* (1959), de Claude Frontier, são os principais exemplos. Este último faz um interessante uso da voz, que ficaria mais conhecido no exemplo de *Eu, um negro* (1958), de Jean Rouch (exibido publicamente, tal como o filme de Frontier, em 1959), a partir de sua exibição no *Flaherty Seminar* de 1959, e de filmes como *The Exiles* (1961), de Kent Mackenzie, *Skyscraper* (1959), de Shirley Clarke, e, de forma mais experimental, em filmes como *Outer and Inner Space* (1965), de Andy Warhol. De forma geral o que temos nesses filmes é o uso de vozes *over* que pertencem aos sujeitos fílmicos. Mas não apenas isso, trata-se da adição dessas vozes a partir de uma situação especial. A partir do copião, ou a partir de uma edição final ou parcial, o filme é exibido aos sujeitos filmados (ou parte deles) ao mesmo tempo em que, no próprio estúdio, suas fabulações, descrições,

comentários, conversas, mais ou menos improvisadas, dependendo do filme, são gravadas (e posteriormente adicionadas ao filme finalizado). É uma espécie de som direto sem imagem sincrônica, mas estimulada pelas imagens de si (dos sujeitos fílmicos) anteriormente captadas. Elas se encerram nos limites da sala de estúdio, mas ganham dimensão quando unidas às imagens de outrora captadas no mundo do lado de fora (e pelo estímulo à gravação dessas vozes que brota diretamente dessas imagens). Algo que mencionei rapidamente anteriormente, muito embora num contexto estético e ético bastante distinto, em relação a *Song of Ceylon* (1934), quando os sujeitos fílmicos Ukkuwa e Surumba foram levados aos estúdios para gravar suas vozes e músicas.

No começo dos anos 1960, a equipe francesa começa a se consolidar como grupo e como um fundamental nicho do documentário moderno – e daquilo que, através do ferramental teórico da área do documentário, podemos chamar de observação, interatividade e reflexividade.

La lutte (1961) é um dos filmes importantes desse momento. Algo interessante de se notar preliminarmente é que o filme é assinado pelos câmeras, técnico de som e editores – todos considerados diretores (ou, talvez, um filme sem diretor) –, algo que se tornaria comum, por exemplo, no cinema direto norte-americano dos irmãos Maysles a partir dos anos 1960. Nota-se aí uma marca mais ou menos formal da importância que a ideia do registro do mundo (no sentido da *transparência*) e que o ato de concatenação desses registros em forma narrativa (no respeito à materialidade mundana que aflora desses registros) ganham. Nota-se, nesse mesmo sentido, como a ideia de roteiro, pré-produção, direção de arte, trilha musical etc., como mencionado anteriormente, se esvaziam em favor da estruturação narrativa que brota diretamente dos elementos do transcorrer mundano penetrado pela equipe que registra sua imagem e som. *La lutte* é mais um filme da NFB sem voz *over*, embora lance mão de algo semelhante ao ocorrido em *Télesphore Légaré, garde-pêche*: um conhecido comentarista de *wrestling* (tema do filme) da Radio Canada é chamado para comentar as lutas do filme no estúdio, com o filme já editado (BOUCHARD, 2015, p. 115-128). O resultado se assemelha ao de *Olympia*, de Leni Riefenstahl; como mencionado anteriormente, Paul Laven e seus colegas (conhecidos narradores e comentaristas da Alemanha) são chamados para narrar os eventos esportivos registrados no filme de Riefenstahl. Assim, a voz *over*, em ambos os filmes, ocupa um complexo espaço-tempo narrativo (conferir subcapítulo 2.3). Para além disso, *La lutte* segue dando cabo às técnicas modernas da equipe francesa, explorando a observação e a captação sincrônica (e o "falso sincronismo"), tal como o emprego de multicâmera e o uso/edição de materiais sonoros captados na própria locação – ao mesmo passo, já se nota uma articulação

narrativa sofisticada se comparada à do *Les raquetteurs*, filme realizado em perspectiva semelhante, com registros do "real" (introdução, apresentação do tema, desenvolvimento, clímax, desfecho etc.).

Golden Gloves (1961) é outro relevante filme do mesmo período e aponta para uma cara tendência do documentário moderno. Seus elementos estéticos nos lançam a uma síntese dos diversos aspectos que vinham se desenvolvendo na NFB e das transformações de elementos da tradição *griersoniana*. O filme conta com voz *over* expositiva, com voz *over à la La lutte*, com câmera na mão, câmera no tripé, com som direto sincronizado e não-sincronizado, composição original, trechos de cortes rápidos, entrevista/depoimento, planos longos, planos observativos e interativos. Dois aspectos chamam a atenção. Um deles diz respeito à canção original composta para o filme. Não foi, como vimos, tão comum a composição de canção original na tradição documentária – embora existam exemplos emblemáticos, como o de *Song of Heroes* (1932), de Joris Ivens. A canção, de forma geral, passa nesse período a estar mais presente na tradição documentária, como vimos, por exemplo, em relação aos filmes do Free Cinema. A canção original, contudo, começa, nessa virada dos anos 1950 para os 1960, a dar seus primeiros passos na tradição documentária. No documentário moderno brasileiro, esse elemento adquire especial importância, como, por exemplo, em *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno – em que a canção apresenta uma síntese da narrativa. A letra da canção, seja ela original ou pré-existente, passa a ocupar uma dimensão lírico-expositiva que aponta para aspectos do mundo fílmico, um papel que é ocupado prioritariamente pela voz *over* na tradição documentária. No caso de *Golden Gloves*, a letra da canção, exibida nos primeiros minutos do filme, dá contorno à abordagem por vezes irônica do documentário. Golden Gloves é um torneio de boxe – que dá nome ao filme – que serve como trampolim para a carreira profissional do boxeador amador, algo que é levado a sério. A letra da canção aponta logo de início para o tom descontraído que a narrativa eventualmente assume: "Joe, Joe, Joe, ele é muito bem treinado/ Ele quer ser campeão do mundo/ Joe, Joe, Joe, ele realmente gosta de trabalhar/ Mas o que ele mais gosta é ver seu oponente no chão". O segundo aspecto de *Golden Gloves* que chama atenção diz respeito à dimensão cotidiana que o filme busca flagrar a partir de seus sujeitos fílmicos. Como visto anteriormente, já se nota no começo dos anos 1960, em alguns filmes da NFB, o relevo que se dava aos personagens fílmicos como indivíduo (e não como seres aprioristicamente representativos de uma classe). Essa perspectiva fílmica que foca nos indivíduos deu seus primeiros passos na NFB através de narrativas que colocavam personalidades conhecidas em seu epicentro (Paul Anka e Glenn Gould, por exemplo). Em *Golden Gloves*, os três personagens principais são desconhecidos da grande população, são boxeadores amadores. E esse é um dos

aspectos relevantes do filme. De forma parecida, fosse com foco em pessoas conhecidas ou não, a captação sonora de entrevista, depoimento e conversas operaram nesse tipo de filme da NFB fundamental importância. Esses elementos, juntos às captações de suas *performances* artísticas/esportivas, buscavam exibir os meandros da vida cotidiana desses personagens. Contudo, *Golden Gloves* explora um aspecto desse cotidiano que era raro à época na tradição documentária. Os filmes sobre Paul Anka e Glenn Gould, por exemplo, exploram, além das *performances* artísticas, os bastidores, o que ocorre na vida deles atrás dos palcos, aquilo que antecede e sucede a *performance* em si. Esse é o aspecto do cotidiano que esses filmes fazem desabrochar. Já em *Golden Gloves*, além desses "bastidores" (os treinamentos e os locais de trabalho, por exemplo), há uma penetração na vida doméstica e familiar do indivíduo (especialmente de Ronald Jones). A captação de som se insere num território pouco explorado até então pelos gravadores e microfones. Ocorre uma penetração num espaço sonoro que carrega aspectos extremamente particulares da vida desses personagens. O documentário moderno começa nesse período a ganhar um novo território sonoro para exploração: as discussões e conversas entre pais, irmãos, parentes e amigos, o silêncio e barulho do ambiente doméstico, novas entoações vocais que se materializam a partir das hierarquias da família, as músicas que preenchem as casas, os sons das brincadeiras e brigas, o tilintar dos utensílios domésticos em refeições etc. Como veremos mais adiante, essa dimensão sonora (e visual) ganha, no decorrer dos anos 1960 e 1970, um lugar privilegiado na enunciação no documentário moderno.

Em 1962, a equipe francesa realiza ao menos seis relevantes filmes para se pensar o documentário moderno: *Un air de famille*, *Pour quelques arpents de neige*, *Québec U.S.A. ou L'Invasion pacifique*, *À Saint-Henri - le 5 septembre*, *Bûcherons de la Manouane*, *Boulevard Saint-Laurent*. Esses documentários – que foram lançados como filmes da série *Temps présent* – começam a penetrar os meandros da cultura e sociedade quebequense (e do Canadá francês como um todo) a partir de indivíduos comuns em seu cotidiano, em família, entre amigos, no trabalho, em festas típicas, em celebrações, em *performances* artísticas, nos costumes etc. A câmera na mão (e as grande-oculares), o gravador portátil (sua sincronia e, por vezes, não-sincronia), a edição sonora de materiais de som direto colhido para o próprio filme – tal como a presença mais acentuada de canções e músicas populares e tradicionais – operam função indispensável nesse âmbito da filmografia da NFB.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a equipe francesa foi dando mais importância às ficções e aos filmes improvisados – como o representativo *Le chat dans le sac* (1964). Muito embora Michel Brault – e Marcel Carrière, Pierre Perrault e Fernand Dansereau, também – ainda tenha

realizado diversos filmes desenvolvendo as técnicas do direto, tanto no âmbito observacional quanto interativo, tanto no âmbito público/institucional quanto individual/particular e sociocultural: *Les enfants du silence* (1962), *Le temps perdu* (1964), *Les enfants de Néant* (1968), *Saint-Jérôme* (1968), *Éloge du Chiac* (1969), *L'Acadie, l'Acadie?!?* (1971). Além disso, ainda nos anos 1960, a partir de 1967 até 1980, surgiu um projeto/série de documentários ativistas participativos/coletivos preocupados com aspectos sociais de diversas comunidades do Canadá (*Challenge for Change*). São filmes que por excelência lançam mão, a partir especialmente do som, da observação, interatividade e da reflexividade[196].

Cabe ainda comentar com mais detalhes os filmes *Warrendale* e *A married couple*, de Allan King, assim como a "trilogia" sobre l'Île-aux-Coudres, de Pierre Perrault, especialmente *Pour la suite du monde* (1962), assinado também por Brault e Carrière. Tais documentários são representativos do amadurecimento dos desenvolvimentos da técnica do direto no Canadá. Eles se entrelaçam fortemente – eticamente e esteticamente – com o documentário moderno que começava a ser realizado nos EUA e na França ao longo dos anos 1960. Assim que falarei sobre eles mais adiante, quando o documentário moderno norte-americano e francês estiverem em discussão.

O documentário canadense dos anos 1950 e começo dos anos 1960, especialmente o produzido no âmbito da NFB, foi um expoente dos primórdios do documentário moderno, daquele que se afastava dos "primeiros princípios do documentário" *griersoniano*. Esse afastamento, como vimos, não foi algo repentino, as noções estéticas e éticas das décadas anteriores se imbricavam ainda nos filmes, por mais que cada vez mais rarefeitas. A voz *over*, a heterogeneidade dos materiais sonoros e visuais justapostos, técnicas de continuidade/ transição entre planos e sequências, tomadas mais ou menos *encenadas*, música original, a intenção educativa-civilizatória (por mais que não pelo âmbito da formalidade de princípios institucionais sobrepostos a eventuais intenções dos próprios realizadores). É o interesse pelo registro do transcorrer mundano, que se torna cada vez mais presente, que reposiciona as noções estéticas e éticas da tradição documentária. Esse interesse pelo registro do mundo, que, como vimos, desabrochou materialmente num primeiro momento no âmbito visual, com a câmera na mão, com a intenção observativa, com interesse no "momento decisivo", navegou rapidamente para o âmbito sonoro e para o âmbito sonoro-visual. Na segunda metade da década de 1950, a NFB (ou parte dela), como vimos, já buscava tecnologicamente (e criativamente) uma travessia sobre a qual o câmera e o técnico de som direto pudessem caminhar nessa empreitada de filmar

[196] Para informações sobre a série, conferir *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (WAUGH; BAKER; WINTON, 2010).

o mundo em seu acontecer. A rarefação do roteiro – que brota da intenção de registrar a indeterminância própria do mundo – impõe, como vimos, uma nova maneira de se portar em locação e de adaptar os equipamentos na direção da leveza e mobilidade, num caminho que trouxe a diminuição do número de realizadores na circunstância da tomada. Mas, para além disso, trouxe também uma nova demanda para os processos de pós-produção. A criação da narrativa, da história contada e exibida, se lança, em grande medida – pulando etapas de planejamento, roteiro e decupagem –, da pré-produção para a edição de som e imagem. Na parte sonora, começa a emergir uma demanda nova, que diz respeito ao árduo trabalho de sincronização labial e à manipulação de materiais que emergiam e irrompiam durante o transcorrer mundano em que as tomadas do filme se inseriam. Entre os sons privilegiados nesse conjunto de filmes encontram-se a voz visível, em *lip sync*, os sons de *performances* esportivas e artísticas – incluindo *performances* musicais amadoras e profissionais –, o uso de *source scoring* e a presença mais frequente de canções. Esses materiais sonoros não estiveram ausentes na tradição documentária *griersoniana*, contudo, o que radicalmente começa a mudar é a forma de gravar esses materiais.

Esse nicho de realização documentária da NFB é, assim, central para se pensar o documentário moderno. A partir dessa produção podemos vislumbrar a tradição documentária num amplo espectro. Por um lado, tal produção da NFB foi influenciada diretamente, como vimos, pelos filmes de Pare Lorentz, por documentários britânicos da Segunda Guerra e pelo Free cinema. Por outro, seus filmes (e alguns de seus membros) participaram e influenciaram diretamente o cinema verdade francês e o cinema direto norte-americano.

3.3 A verdade francesa

Diferente do caso canadense, o desenvolvimento do documentário moderno na França não se deu de forma tão centralizada, dentro de uma instituição fílmica, como no caso canadense. Assim que abordarei o tema do som no documentário moderno francês a partir dos principais diretores dos anos 1950 e 1960 que transitam por esse nicho da tradição documentária (direto/verdade): Chris Marker, François Reichenbach, Jean Rouch e Mario Ruspoli. Há que se notar que Mario Ruspoli não é são francês (é italiano), mas, especialmente nos anos 1960, exerceu suas atividades na França, dentro de uma conjuntura documentária francesa.

Jean Rouch foi um dos expoentes da antropologia fílmica, campo que, de certa forma, ajudou a fundar. Grande parte de seus filmes se debruçou sobre a África Ocidental,

especialmente Níger, Mali, Gana, Costa do Marfim (e França). O registro do mundo com a câmera na mão em seu desenrolar, como se pode notar desde seu primeiro filme, *Au pays des mages noirs* (1947), ocupou centralidade em seu radar ético e estético. Embora este seu primeiro filme, em seu formato final de exibição, tenha se tornado algo que envergonhasse Rouch e que representasse algo do qual não concordasse em nada em termos de antropologia fílmica[197], já revela esse seu interesse em relação ao filmar do mundo.

O filme foi comprado e modificado/construído pela Actualités Françaises, que reduziu de 30 minutos para 10 seu material visual e que adicionou música, voz *over* e alguns efeitos sonoros – o filme era originalmente mudo. Em termos sonoros, o filme finalizado não apresenta novidades estéticas e éticas em relação ao que se já fazia, por exemplo, na Grã-Bretanha, naquilo que podemos chamar de *colonial films*[198]: voz *over* majoritariamente etnocêntrica, músicas percussivas e recheadas das chamadas escalas exóticas (especialmente escalas que podem ser derivadas de pequenas alterações da menor harmônica) ocupando quase totalidade do filme, e *wallas* de línguas não europeias. Contudo, através dos planos do filme, se nota o interesse de Rouch pela observação e pelo filmar sem roteiro, deixando a cargo da indeterminância do mundo e de sua presença o forjamento da circunstância de tomada e do plano. Características, que, como vimos, é central ao documentário moderno que se liga ao que se chama de cinema direto e verdade. O filme conta com uma grande variedade de planos/tomadas: animais selvagens em observação distante e próxima, sujeitos fílmicos filmados em recuo e em explícitos atos pró-fílmicos, plano geral, plano conjunto, plano próximo.

A característica observativa, de intenção, então, antropológica, fica mais evidente no terceiro filme de Jean Rouch, *Les magiciens de Wanzerbé* (1949). Sonoramente o filme é constituído pela voz *over* de Rouch e de inserções de música percussiva e de cânticos acompanhados por percussão. Para além dos planos que em si revelam a intenção observativa, o filme conta com uma cartela inicial que explicita essa perspectiva:

> Este filme foi realizado na África Ocidental Francesa durante a missão etnográfica no Níger 1948-49. A câmera serviu aqui apenas como lápis para registrar o que a mão não pôde anotar. O observador se contentou em filmar

[197] "As Actualités Françaises o compraram e reduziram a dez seus trinta minutos. Na falta de som real, foram acrescentados uma música imbecil e um comentário lido por um comentarista do Tour de France com sua voz característica. O título foi dado por eles. Comercialmente, o filme funcionou muito bem (Rouch, 1988). Rouch continua: Após esse filme minha reação foi dizer 'não, não é possível!'. Essa música é nula, o tom do comentário é insuportável. Trata-se realmente de um filme exótico, um filme que não deve ser feito. Eu não o projetei na África, pois teria vergonha. Hoje eu não concordo com nada neste filme, a narração, a música e assim por diante" (FREIRE, 2006, p. 58-59).

[198] Checar http://www.colonialfilm.org.uk/, projeto de catalogação e difusão da Grã-Bretanha de filmes do "Império Britânico" sobre países colonizados por eles.

> as cenas da vida cotidiana de uma aldeia de mágicos negros, sem provocar nenhuma delas, e sem tentar nenhuma trucagem.

Initiation à la danse des possédés (1949) e *La circoncision* (1949), realizados também no Níger, seguem caminhos semelhantes (embora sejam coloridos). Há que se notar que *La circoncision* não conta com voz *over*, apenas com um acompanhamento musical, e que *Initiation à la danse des possédés* apresenta pouca quantidade de voz *over* frente, por exemplo, a *Les magiciens de Wanzerbé*. Esse conjunto de filmes dos anos 1940 aponta para o interesse observativo de Jean Rouch, no registro do mundo em seu acontecer, algo viável para ele apenas no domínio do visual. A sonoridade era concebida completamente na pós-produção.

A partir de 1950, em suas expedições à África Ocidental, Jean Rouch passa a materializar sonoramente aquilo que vinha fazendo em imagens: o registro fílmico-antropológico do mundo em seu acontecer. Utilizando o gravador magnético Acémaphone (figura 89) – criado pelo italiano radicado na França Yves Sgubbi, no Atelier Cinéma Electro Mécanique Acoustique (ACEMA) –, Rouch passa a registrar os sons em locação. O gravador tinha uma autonomia próxima a 20 minutos, enquanto a câmera que Rouch usava – Bell & Howell 16mm – tinha uma autonomia de 22 segundos. Com seu parceiro Roger Rosfelder na captação de som, filmou ao menos quatro relevantes filmes nesse esquema: *Cimetières dans la falaise* (1950), *Bataille sur le grand fleuve* (1951), *Yenendi, les hommes qui font la pluie* (1951) e *Les Gens du mil* (1951).



Figura 89 – À esquerda da imagem, a primeira versão acabada do gravador magnético Acémaphone, A 51, de 1948.

Nesses filmes, a drástica heterogeneidade espaço-temporal entre as tomadas das imagens e a gravação do som que as acompanha diminui se pensarmos em seus filmes anteriores. Se antes os sons eram inteiramente gravados/adquiridos na França, após a volta da expedição, agora a gravação ocorria em um espaço-tempo mais homogêneo ao das tomadas visuais – com exceção da voz *over*, que Jean Rouch gravava após a finalização do corte das imagens, já na França. Jean Rouch começava a pôr em cena, de forma destacada e extensiva, como se nota nos filmes, o som direto de locação (*homogêneo*); muito embora a ideia de captação sincrônica, do *lip sync* e de pós-sincronização (de acordo com espaço-tempo mundano) estivesse distante ainda de Rouch. Da perspectiva do filme finalizado, todos esses documentários apresentam uma narrativa pautada em elementos sonoros e visuais que quando justapostos revelam um espaço-tempo heterogêneo de captação entre si (já que, em termos estritos, a captação não é sincrônica), algo que era recorrente à tradição que lhe precedeu. Mas, ao mesmo tempo, aponta claramente para o interesse em captar os sons do mundo em seu desabrochar (e fazê-lo ser fruído espectatorialmente dessa forma), algo que ganharia mais notoriedade no documentário moderno. O cuidado estético, a escolha minuciosa dos sons em bancos de *wildtracks*, o forjamento do som em estúdio, as músicas originais, a demorada busca por sons específicos em locação etc. que marcaram a tradição *griersoniana* (e sobretudo a sua pós-produção) dão espaço para o uso extensivo do som direto das longas expedições de Rouch e Rosfelder. A materialidade sonora (e visual) que aflora dos documentários, portanto, é aquela do mundo histórico sobre a qual o filme se debruça como tema. Contudo, a justaposição dessa materialidade não obedece à sincronização própria do mundo do filmado. Ou seja, elementos sonoros captados num certo espaço-tempo são sobrepostos a elementos visuais captados em outro espaço-tempo (mesmo que não radicalmente heterogêneos).

As materialidades sonoras e visuais e as justaposições delas exercem funções diversas nas estruturas narrativas nesses filmes de Jean Rouch, assim como revelam aspectos da perspectiva de Rouch sobre o mundo enquanto materialidade fílmica. Em *Cimetières dans la falaise*, por exemplo – seu primeiro filme utilizando o gravador portátil Acémaphone –, carrega um grande valor documental, como registro do mundo em seu acontecer. O registro de diversas músicas *in loco* – instrumentais, canções cantadas individualmente ou em coro, com e sem acompanhamento instrumental – ligadas ao funeral tradicional dos Dogon (tema do filme), assim como o choro, o pranto e os lamentos dos sujeitos fílmicos, constitui um rico material

etnográfico de base observativa[199]. Tal valor se aplica também às imagens capturadas. A justaposição dessas materialidades, por sua vez, revela construções dramáticas que reelaboram esse registro em uma estrutura fílmica que nos lança para fora do campo restrito da observação, em direção à elaboração de uma narrativa antropológica que, marcadamente, foi se transformando e amadurecendo na carreira de Rouch.

O caso de *Bataille sur le grand fleuve* é emblemático para se pensar essas características dos primeiros filmes em que Rouch usou gravador portátil. Rouch comentou sobre o uso da música neste filme diversas vezes na carreira e o apontou como importante marco nas transformações de sua maneira de pensar e fazer antropologia fílmica, sendo um desencadeador daquilo que iria chamar, em sua carreira, de antropologia partilhada, algo que podemos entender como "observação diferida" na conceitualização de Claudine de France (1998). Com o filme montado, dois anos depois, Rouch voltou ao Níger para exibi-lo aos sujeitos que dele fizeram parte – algo inspirado nas práticas fílmicas de Robert Flaherty em filmes como *Nanook*, *Moana* e *Os pescadores de Aran* e que o teriam inspirado também logo em filmes subsequentes como *Jaguar* e *Les maîtres fous*[200]. O filme contou com essa mencionada justaposição sonora e visual de elementos que irrompem em momentos e espaços diferentes. Como anteriormente dito, essa era a prática comum da tradição documentária, fosse, como visto no primeiro capítulo, num papel que se aproximasse do "primeiro paradigma do real" (discutido no primeiro capítulo), fosse como algo semelhante à ideia de "repórter musical", fosse como recurso do arco dramático etc. A "partilha" do filme com os sujeitos fílmicos, contudo, fez Rouch redimensionar sua percepção sobre o lugar da música e do som na construção fílmica e antropológica:

> Eu direi apenas algumas palavras sobre acompanhamento musical. Música original foi, e ainda é, matéria básica da trilha sonora da maior parte de filmes documentários, tal como de filmes etnográficos com captação sincronizada. Essa era simplesmente a maneira 'como filmes eram feitos'. Eu descobri a heresia de se fazer isso quando exibi meu filme *Bataille sur le grand fleuve* aos caçadores de hipopótamos no Níger, entre aqueles que eu havia filmado dois anos antes. No momento da perseguição, eu adicionei um ar de caça comovente, tocado num instrumento de corda única, na trilha sonora. Eu achei o tema particularmente bem casado com as imagens. O resultado, contudo, se tornou deplorável. O chefe dos caçadores demandou que eu retirasse a música porque a caça deve ser absolutamente silenciosa. Desde esse momento, eu passei a prestar muita atenção à maneira que a música é usada nos meus filmes (ROUCH, 1974, p. 42).

[199] Algumas das canções cantadas individualmente podem ter sido pedidas para serem executadas pela equipe realizadora ou ter sido executadas fora do contexto tradicional, tal como sugere Leonardo Vidigal (2009, p. 54) quando analisa as músicas de *Bataille sur le grand fleuve*.

[200] Conferir entrevista de Enrico Fulchignoni com Jean Rouch realizada em 1980 no *box* de DVD's *Jean Rouch: Une aventure Africaine*.

Em entrevista a Émile Breton (1999), Jean Rouch relataria a situação da "partilha" de forma diferente, mas ainda apontando para a mesma direção:

> Eles me disseram duas coisas: a primeira era que não se via suficientemente os hipopótamos; a segunda: "por que você colocou música?". Então eu disse a eles: "mas vocês não reconhecem essa música? É a música que encoraja os caçadores". Então, eles: "Mas você é idiota! No lugar em que você a colocou, o hipopótamo esperava de baixo d'água, e é a ele que ela dá coragem". Esse foi para mim o começo de algo que se tornaria essencial: o *feedback*, ou seja, a exibição do filme àqueles que participaram dele.

A questão ética que brota desse contexto envolve a relação material entre o registro do transcorrer mundano e sua transformação em narrativa fílmica, que aponta para o cerne das preocupações do documentário moderno que assentou, em diferentes proporções, sua noção de ontologia fílmica na captação (e edição) sonoro-visual sincronizada como flagrante dos fenômenos do transcorrer mundano. Ao articular uma narrativa que se origina no e é sobre o "outro", Rouch encontra nesse mesmo "outro", na "partilha", a discordância sobre a verdade mundana que sua narrativa faz transbordar a partir da materialidade que emerge desse mesmo "outro", coletada *in loco* e transformada em verdade fílmica. O cotejo da verdade mundana e da verdade fílmica passa a ocupar, desde então, um dos pontos centrais da produção do Rouch cineasta e antropólogo, como veremos a seguir – um ponto em que a dimensão sonora ocupa lugar determinante.

Em *Les maîtres fous*, um de seus filmes subsequentes – fruto de uma expedição de 1953 a 1955, embora tenha sido filmado em dois dias, como relata Rouch em entrevista a John Marshall and John Adams em 1977[201] –, importantes diferenças já podem ser notadas. A visão antropológica do ritual como dramaturgia em si assim como a noção do filme antropológico como narrativa compõem, através de recursos cinematográficos, uma ponte mais evidente entre verdade fílmica e verdade mundana. Os cortes evidenciam a continuidade entre planos (inclusive nos *cutaways*), que aproveita o movimento dos próprios corpos em cena para compor o ritmo dos cortes e os movimentos dentro de uma espacialidade e foco mais homogêneos (tendo em vista seus filmes anteriores, em que os planos não expunham narrativamente uma continuidade evidente entre os eventos). O ritual, com sua dramaturgia própria, salta cinematograficamente como síntese de um evento mundano. A unidade fílmica é garantida, além dos cortes que impõem continuidade, pela voz *over* de Rouch, que dá o contexto e explica, a partir dos referentes evidentes, os meandros das ações dos corpos dentro do ritual. Dentro de

[201] A entrevista pode ser conferida em no livro Ciné-Ethnography (FELD, 2003, p. 188-209).

um arco macroestrutural, é notável como Rouch insere o ritual dentro de um contexto social mais amplo, que tem um antes e um depois – mostrando os sujeitos do ritual fora do ritual, em seu labor na cidade, no começo e fim do filme. Novamente, é a voz *over* que ajuda a dar unidade a esse contexto mais amplo que extrapola o ritual em si. O som direto do filme foi feito por Damouré Zika (figura 90) – amigo Sorko que Rouch fez no Niger em suas expedições dos anos 1940 – com o Acémaphone (Rouch utilizou a mesma Bell & Howell 16mm de filmes anteriores), e tal como filmes anteriores, apresenta rico registro musical e de ambientes sonoros – e também linguístico – inseridos numa perspectiva observacional. Diferente do que ocorrera em *Bataille sur le grand fleuve*, nota-se um uso mais homogêneo das materialidades sonoras e visuais quando justapostas. As músicas do ritual, por exemplo, não fogem do espaço-tempo do ritual, unindo-se, embora sem uma sincronização exata, a planos em que vemos sujeitos tocando instrumentos. Os falatórios e demais sons também se associam mais diretamente às configurações espaciais e temporais dos corpos e objetos fílmicos. Algo que, como vimos, não foi seguido em *Bataille sur le grand fleuve*. A intenção dramática que Rouch colocou em prática com a justaposição da música do ritual com planos da caça em seu filme anterior, dá lugar a uma dramaticidade que surge a partir dos arcos estruturais, na sequencialidade e na síntese dos sons e imagens que emergem mundanamente e que posteriormente se justapõem num realismo sonoro-visual mais próximo ao do fenômeno original. Seu entendimento da materialidade mundana e fílmica se aproxima, assim, de um pensamento que, aos poucos, coloca Rouch na rota da captação sincrônica, do som direto sincronizado.

A mesma expedição que deu origem a *Les maîtres fous*, deu origem a *Jaguar* (que seria finalizado sonoramente apenas no final da década de 1960) – alguns planos inclusive aparecem em *Les maîtres fous*. Foi na filmagem desses dois filmes que a ideia e importância de se registrar os fenômenos de forma sonora e visual sincronicamente passou a ocupar de forma mais definitiva seu horizonte epistemológico como realizador: "foi nesse momento que eu sonhei com filmar com som sincrônico". Em relação a *Jaguar*, Rouch continua: "A ideia era tornar possível improvisar o diálogo diretamente durante a filmagem, fazer cinema direto"[202].

Suas duas principais inspirações, Flaherty e Vertov, tal como o próprio Rouch (1974, p. 37-44) frisava, começavam, já no meio dos anos 1950, a se tornar mais palpáveis em sua filmografia. Primeiro, com a ideia de mostrar o filme àqueles que dele participaram, como forma de entendimento da verdade mundana e da (re)elaboração da verdade fílmica, algo que Flaherty houvera feito desde os anos 1920. Segundo, a ideia de "improviso" *vertoviana*, de

[202] Conferir entrevista de Enrico Fulchignoni com Jean Rouch realizada em 1980 no *box* de DVD's *Jean Rouch: Une aventure Africaine*.

filmar a vida em seu acontecer, de operar uma espécie de edição no próprio filmar, sem roteiros – algo que Cartier-Bresson expressaria como cortar a matéria-prima da vida com discernimento –, apropriando-se da materialidade mundana em seu desabrochar para compor uma narrativa fílmica, uma verdade fílmica.



Figura 90 - Damouré Zika com seu gravador, microfone e fone em Accra (Gana), em 1956. Fotograma do filme *Baby Ghana* (1957), que, por sua vez, não conta com som direto.

Jaguar opera relevante complexidade nesse jogo entre verdade mundana e verdade fílmica. Neste filme, Rouch começa a colocar em prática sua explícita participação em seus próprios filmes como agente catalisador, que instiga seus participantes a agirem, a improvisarem no mundo segundo uma proposta. O mundo sofre a interferência, mas o desabrochar carrega ainda algo que é próprio do mundo, o imponderável do improviso, a fabulação. A tomada observacional começa a dar passagem a uma tomada interativa, em que o *sujeito-da-câmera* ativamente interfere no transcorrer mundano, instaurando uma verdade mundana explicitamente flexionada em direção a uma verdade fílmica. Mesmo se distanciando da "vida de improviso" *vertoviana* (conferir subcapítulo 2.1), é com base em Vertov que Rouch articula textualmente as aproximações e distanciamentos entre verdade mundana e verdade fílmica de suas produções. Se para Vertov o "improviso" dizia respeito à ausência de um roteiro que determinasse em grande medida o que filmar, ao ato observador do filmar e gravar e à indeterminância própria do mundo, Rouch se apropria da ideia de "improviso" expandindo-a à interatividade e à ficcionalização/provocação do real, tornando-as também, a sua maneira,

"documentos" visuais (e posteriormente sonoro-visuais) do mundo (como diria Vertov sobre a materialidade fílmica colhida na "vida de improviso"), aptos a servirem à construção da verdade fílmica. No final de 1967, em sua versão que foi exibida em cinema, o improviso visual na produção das imagens se repete no âmbito da fala. Os participantes do filme, expostos às imagens editadas, improvisam conversas e comentários, que são, então, gravadas e adicionadas à versão sonora do filme. Antes disso, contudo, dez anos antes, em 1957, Jean Rouch já se aventuraria na improvisação da fala.

Baby Ghana (1957) – filmado durante uma expedição de Rouch a Accra (Gana), de 1956 a 1957 – não conta com som direto em locação (muito embora Damouré Zika e seu equipamento de som direto estivessem também na expedição). Com o filme mudo editado, Rouch convida Adam Alahaj Kofoh – um jovem de Accra – para gravar sua voz. Kofoh e Rouch, enquanto assistem ao filme editado, comentam e conversam a partir do que veem. A gravação desses comentários e conversas improvisadas são adicionadas ao filme, compondo a totalidade da trilha sonora (os únicos sons que escutamos nesse filme advêm desses comentários e conversas). Embora pareça distante da ideia de som direto do documentário moderno, alguns elementos se aproximam. As ideias de improviso e da ausência de roteiro, que são caras ao documentário moderno, são fundamentais a esse tipo de gravação. O som é gravado em ambiente controlado, heterogêneo ao da tomada das imagens, contudo, o imponderável, o flagrante daquilo que não irá se repetir, vem à tona. O que é fundamentalmente distinto é a intervenção explícita no mundo, a criação de uma situação que não existiria no mundo se não houvesse a intenção fílmica de Rouch. A intervenção de Rouch passa a ser objeto fílmico e materialidade mundana. É nesse passo que verdade mundana e verdade fílmica parecem fatalmente coincidir. O cinema direto norte-americano, como veremos em mais detalhes adiante, também busca se aproximar, embora por outros caminhos, dessa coincidência entre verdade mundana e verdade fílmica. A realização de *Jaguar* (da versão muda, com o improviso apenas no âmbito das imagens) e de *Baby Ghana* (com o improviso no âmbito do som vocal) parecem ser uma espécie de gênese do célebre *Moi, un noir* (1958), no qual o improviso seria sonoro e visual.

Moi, un noir – tal como *Jaguar* – pode ser pensado como um filme de improvisação[203], assim como a metade sonora de *Baby Ghana*. Outros filmes fundamentais da obra de Rouch,

[203] Desde os anos 1970, com textos como o de Jean-André Fieschi (1973), a multifacetada obra de Jean Rouch passa sob o escrutínio da classificação ou do mapeamento das inflexões éticas e estéticas de sua obra. Na literatura brasileira sobre cinema *rouchiano*, é bastante comum pensar os diferentes desdobramentos de sua obra sob um viés que brota da edição n. 81 da *CinémAction*, "Jean Rouch ou le ciné-plaisir", editada por René Prédal (1996), e dos textos de Marcius Freire (2007, 2009, 2012).

como *La pyramide humaine* (1959) e *Chronique d'un été* (1960), podem também ser pensados por essa perspectiva. Nas palavras de Marcius Freire (2007, p. 60),

> É nessa modalidade [filme de improvisação] que o "outro" deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como nos filmes de "registro etnográfico" – e passa a ser "inventado", construído pelo cineasta e por ele próprio. Não é preciso dizer que, tanto num quanto noutro existe construção de uma realidade fílmica, uma realidade que não é propriamente aquela do mundo histórico. A diferença entre os dois está justamente na explicitação dessa invenção, na eleição dessa invenção como condição prévia para a existência mesma do filme

Numa digressão *deleuziana*, pode-se dizer que no dito documentário clássico os propósitos nos impeliam a ver objetivamente situações, personagens e as maneiras de ver das próprias personagens em suas situações e problemas. Nesse circuito clássico, os tipos de imagem se resolveriam numa identidade do tipo "Eu=Eu": a "identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê" (DELEUZE, 1990, p. 180). Os aparatos cinematográficos se dirigiam a um real preexistente de maneira objetiva e subjetiva, com as identidades do cineasta e da personagem definidas. É como se o filme trabalhasse sob a certeza, a partir de uma preexistência do mundo em relação à imagem cinematográfica que o revela ao espectador, de que "sabemos quem somos e quem filmamos". No circuito moderno, no qual podemos vislumbrar tais "filmes de improvisação" de Rouch, essa certeza daria, ainda segundo Deleuze, passagem a uma insinuação de que "eu é outro", numa identidade em constante construção, localizada no devir, na multiplicidade, na não preexistência, na indiscernibilidade entre o real e o imaginário, enfim, no *ato de fabulação*, tornando-se sempre um presente que ainda está por vir, no qual tanto o cineasta quanto a personagem estão em formação, transformando-se, intervindo-se.

É, assim, nessa fabulação improvisada, que o presente da tomada carregado da indeterminância própria do mundo se lança ao espectador – não por uma pura observação, mas pela observação desse mundo que se flexiona e se atualiza, explicitamente e como método, com a presença intervencionista e participativa do *sujeita-da-câmera*.

Para se pensar o som nesse horizonte, torna-se interessante vislumbrar *Moi, un noir*, *La pyramide humaine* e *Chronique d'un été* em contrastes[204]. Os filmes, além de poderem ser pensados como filmes de improviso, são produções cronologicamente próximas (1958-1960) e sequenciais, de um período crucial para se pensar o documentário moderno e a tomada

[204] *La punition* (1962) poderia ser aqui também vislumbrado junto a esses filmes, especialmente pela semelhança propositiva com *La pyramide humaine* e pelo amaduracimento técnico pós *Crônica de um verão*. Contudo, pelo que se pretende discutir sobre som no documentário, não há especial interesse em incluí-lo.

sincrônica. Ao mesmo tempo, utilizam diferentes equipamentos e métodos de captação sonora entre si, o que nos dá uma rica margem de comparação.

Moi, un noir conta com sons ambiente e músicas coletadas (por André Lubin) em locação, em Abidjan – lugar onde se passa o filme –, após a filmagem, de forma assíncrona (CHALCARFT; HIKIJI, 2020, p. 217); com materiais sonoros de arquivos/bibliotecas; e com falas improvisadas, coletadas três meses após as filmagens na Rádio de Abidjan durante a uma hora e meia de exibição do filme já montado aos "improvisadores" – Edward G. Robinson (Oumarou Ganda) e Eddie Constantine (Petit Touré). Rouch, por último, "inventa" sua voz para "cobrir os buracos", como ele mesmo disse (SCHEINFEIGEL, 2008, p. 150). O filme foi, então, editado e mixado em sua versão final.

O que particularmente nos interessa aqui são essas vozes improvisadas. *Moi, un noir* é um dos últimos filmes de Rouch que não conta com fala captada sincronicamente na tomada. Ou seja, a fala que brota no mesmo momento da tomada visual não existe de forma fílmica. Contudo, Rouch contorna essa situação criando um segundo momento mundano (que se justapõe ao primeiro), abrindo espaço para a captação da voz dos personagens em som direto. A partir dessa captação podemos perceber os personagens em suas invenções, ficcionalizações e fabulações. As falas, como nota Freire (2007, p. 61), remetem-se ao

> mundo interior dos personagens, aos seus sonhos, ambições, desejos, à sua mentalidade. Desse processo, desse encontro entre o mundo vivido mostrado pelas imagens e o mundo interior dito pelo comentário, aflora a realidade sociocultural imposta pelo colonialismo

Para além disso, para além desse "mundo vivido mostrado pelas imagens", o "mundo vivido" é também "mostrado" por essas falas improvisadas (tão improvisadas quanto às ações visuais), gravadas em outro momento. Assim, tanto as imagens quanto os sons mostram esse mundo, ao passo que também evidenciam "a realidade sociocultural imposta pelo colonialismo". Como ponto inicial, para se pensar o cruzamento entre verdade mundana e verdade fílmica, caberia cindir os personagens entre aquilo que são e aquilo que inventaram ser? Tendo o improviso no horizonte, existiria um passado de cada personagem (anterior às tomadas) que o definisse e um presente cindido no qual o personagem atua como "outro"? Seriam, afinal, os personagens fictícios ou reais? Recorrendo novamente a uma digressão *deleuziana*, não se trataria, em filmes como esse, de personagens reais ou fictícios. Para Deleuze (1990, p. 185), nesse circuito moderno, "é preciso que a personagem seja primeiro real para afirmar a ficção como potência e não como modelo", "é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real [...] A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo". De forma mais concreta, o que quero aproveitar dessa ideia é que, ao

assistir ao filme, o mais interessante não seria esforçar-se para reconhecer ou adivinhar o que há de real e o que há de fictício nas falas e imagens. Não se trata de dizer que as categorias "real" e "fictício" são abstratas, mas há que se observar que existe o real da fabulação assim como a fabulação do real, não importa em absoluto o que é invenção ou o que é verdade pretérita. A materialidade que aflora da improvisação é materialidade mundana. E essa materialidade mundana é que Rouch – no apego aos fenômenos mundanos (sejam eles distantes, observados à distância [como em seus filmes anteriores], sejam eles instigados a acontecer [como nesse caso]) e no vislumbre da potencialidade que o aparato cinematográfico tem de registrar o presente mundano em seu transcorrer – joga a seus espectadores para ser fruída ao mesmo tempo como verdade mundana e verdade fílmica.

É a partir das falas justapostas às imagens que podemos nortear essas observações. A primeira voz que escutamos no filme é a de Jean Rouch. Sua voz explica que, no filme que estamos prestes a assistir, ele propôs a um grupo de jovens que fosse feito um filme em que eles teriam seus próprios personagens e que poderiam fazer e dizer tudo que quisessem. "Foi assim que improvisamos esse filme", conclui a voz de Rouch. Além disso, Rouch fala de onde são os personagens (Nigéria), onde estão no filme (Treichville, Abidjan) e comenta sobre o contexto dos jovens migrantes em Abidjan e sobre alguns dos temas que o filme perpassará.

Para além dessa voz de Rouch, pode-se identificar de forma clara quatro outras maneiras de a voz improvisada se fazer presente no filme. Essas quatro maneiras serão importantes mais adiante, quando *Moi, un noir* for comparado com *La pyramide humaine* e *Chronique d'un été*. Antes de falar sobre essas quatro formas, há que se frisar que as vozes que escutamos no filme foram lá postas depois de as imagens já terem sido captadas e montadas. As imagens, contudo, não são desprovidas de sons no momento e na presença do sujeito-da-câmera, quando a tomada visual se forjou. Dessa forma, não se pode negar que os sons daquilo que é filmado, emudecidos pela ausência de gravador sonoro, possam ser carregados pela memória dos participantes do filme para o momento de sua sonorização, quando as vozes são improvisadas, flexionando, inclusive, o próprio improviso. Embora o *sujeito-da-câmera* seja, num primeiro momento, objetivamente surdo em seu registro, as "cicatrizes" sonoras da circunstância de tomada podem ser carregadas a esse segundo presente de improvisação.

(1) A primeira forma de a voz se fazer presente que se pode notar se assemelha ao que na prática fílmica se costuma chamar de ADR[205]. A voz se sincroniza em *lip sync*, ou seja, o

[205] ADR pode tanto significar *Automated Dialog Replacement* quanto *Additional Dialog Recording*. Em ambos os casos, refere-se ao processo de gravar uma voz em sincronismo com as imagens na pós-produção. No primeiro caso trata-se da substituição de uma gravação de voz realizada durante a produção que, no julgamento do editor

que escutamos é também articulado pela boca do personagem nas imagens. Trata-se de uma voz que, embora gravada num segundo momento, gozando de sua potencial liberdade (advinda do pressuposto da improvisação), se prende a uma determinação dos movimentos da imagem, e que, ao mesmo tempo, é uma voz que, de certa maneira, fundara-se (de forma inaudível) junto com o primeiro momento de tomada visual, carregando uma autonomia frustrada, que é interdependente do visual. No momento da gravação da voz, pode-se variar as inflexões prosódicas, mas sua essência, a das palavras, mantém a compatibilidade entre os dois momentos, o da filmagem e o do "ADR" como espaço-tempo uno. É a voz que pode ser entendida em união à imagem em ato de fabulação: imagem e som sendo percebidos como uma coisa só. Ela é como uma prova de que a fabulação ocorreu sonoramente, de maneira concreta, no momento da tomada visual. Exemplo claro no filme ocorre quando Eddie Constantine (Petit Touré) canta "Abidjan Lagune" em *lip sync*; ou quando Edward G. Robinson (Oumarou Ganda), na parte inicial do filme, diz "Enfin, voici Treichville" em *lip sync*.

(2) A segunda forma se assemelha também à ADR[206]. Trata-se de uma voz que estabelece conexão direta com o que ocorre nas imagens, mas não há *lip sync*. Nessa forma, a voz não se liga tão fortemente às imagens quanto na forma anterior. Contudo, há, sim, conexão entre os movimentos visuais e o que se escuta. A voz se comporta, no momento da gravação, na Rádio de Abidjan, conforme uma preexistência das imagens visuais: fala-se conforme determinação ou impulso do que se vê nas imagens. Entretanto, esse não é seu limite. Nessa forma de a voz se fazer presente, já se percebe claramente uma segunda camada de fabulação. Camada que apenas existe devido a esse segundo momento da produção, no qual os personagens improvisam falas. Uma camada mais densa de indeterminância, do transcorrer propriamente mundano, ganha espessura. A voz que fala pode fabular sobre e para além da própria fabulação constituinte das imagens, trazendo uma dupla carga: a da fabulação visual das tomadas visuais e a da fabulação do momento da gravação das vozes. Fabula-se, por exemplo, diálogos a partir, e diferente, de um diálogo já fabulado (visível, mas inaudível) presente na imagem. Um mesmo personagem, por exemplo, forja um diálogo, no qual ele pergunta e ele mesmo responde. É um exemplo o momento em que Eddie Constantine (Petit Touré) encontra Mademoiselle Gambi (Dorothy Lamour) e inventa um diálogo que se relaciona

---

de diálogo (ou de outro membro da pós-produção), deve ser regravada, na busca de uma melhor qualidade sonora. No Segundo caso, refere-se à adição de uma voz até então não gravada ou prevista. Nesse primeiro caso, a semelhança se liga mais diretamente com a *Automated Dialog Replacement*.

[206] Nesse caso se assemelha mais à *Additional Dialog Recording* que à *Automated Dialog Replacement* (que, por sua vez, se assemelha mais ao caso anterior).

ao que se vê nas imagens, mas que, de forma evidente, não corresponde ao que fora dito no momento da tomada visual.

(3) Outra maneira pela qual a voz se faz presente no filme é a partir de algo que se assemelha a um monólogo. Trata-se de uma fala que comenta e reflete a respeito do que se vê nas imagens ou por impulso delas, mas que, também, abre-se para um além do que se pode inferir pelo quadro. Essa voz se desprende da imagem visual mais que a voz anteriormente comentada. É como se num primeiro instante a imagem fosse a agenciadora por excelência da voz que fala, sendo debitário da imagem o impulso para o "monólogo" fluir. Entretanto, a fala extrapola o campo do visível, rompendo o cordão umbilical que a ligava à imagem, em momentos que o personagem passa a falar consigo mesmo ou dirigindo-se ao espectador em expressões de pensamento, com suspiros de remorsos, traumas e desejos. O personagem fala com a profundidade que é própria daquele que carrega um conhecimento e um passado que afloram no presente. Esse segundo momento (o da improvisação sonora) ganha, nesse tipo de fala, espessura. Nessa situação, torna-se evidente que a gravação da improvisação das falas não deve ser considerada como um processo de pós-produção, mas sim como um processo de produção, equivalente ao da tomada visual.

(4) A última forma de a voz se fazer presente em *Moi, un noir* que nos importa comentar aqui se assemelha à anterior, opera como um monólogo. A diferença é que a ideia de um real e um fictício são momentânea e aparentemente resgatadas quando a voz que fala aponta para dois tipos de opinião a respeito de algum tema que podem se remeter a um "eu" rachado em dois. Oumarou Ganda é o nome verdadeiro do personagem, Edward G. Robinson é o nome que Oumarou Ganda se dá no filme. Chamemos Oumarou Ganda de "eu real" e Edward G. Robinson de "eu fictício". O que ocorre em certos trechos da gravação do improviso é a emissão sobre o que o "eu ficcional" seria, faria ou pensaria na pele do "eu real" (e, também, do próprio "eu ficcional"); ocorre também a manifestação daquilo que o "eu real" seria, faria ou pensaria na pele do "eu ficcional" (e, também, do próprio "eu real"). Mas esse racha não se sustenta, quase que instantaneamente se torna indiscernível, não passando de um lapso. O que essa voz traz, mais forte que a fala comentada anteriormente, é a voz daquele que se faz presente em evidente transformação e reflexão no momento da gravação da voz improvisada. Torna-se evidente aqui a ideia, anteriormente mencionada, de que existe o real da fabulação e a fabulação do real. Não se trata, portanto, de uma questão de verdades e mentiras, mas sim da construção de uma verdade fílmica que, por meio das tomadas sonoras da improvisação, do interesse no registro do transcorrer mundano e da irrupção do presente, pode ser vislumbrada como verdade mundana, já que ambas nascem num mesmo instante, à deriva do presente.

Em *Moi, un noir* não houve tomada sincrônica, que é uma marca do documentário moderno, mas é notório que elementos fundamentais do documentário moderno podem ser percebidos no âmbito sonoro (e também visual), como busquei mostrar com a caracterização sobre as falas improvisadas. Nesse sentido, o elemento moderno fundamental que se mostra no filme, é o interesse em gravar as vozes do mundo em seu acontecer – algo que os britânicos e canadenses, como vimos nos itens anteriores, também já estavam fazendo; cabe, contudo, frisar que em *Moi, un noir* esse "mundo em seu acontecer" é flagrantemente instigado a existir. Essa circunstância sonora de mundo não surgiria sem a existência própria do filme (o que não significa dizer que se trata de uma narrativa ficcional, como se pode notar acima).

La pyramide humaine apresenta pressupostos semelhantes a *Moi, um noir*, em especial o improviso. No começo do filme, Jean Rouch – mostrando-se sonoramente e visualmente em planos com os personagens – explica como vai funcionar a realização: os personagens irão desempenhar papéis, improvisando situações. Nessa perspectiva, existem significativas diferenças em relação à *Moi un noir*. Jean Rouch, por exemplo, intervém mais diretamente no desenrolar do filme; o número de personagens é significativamente maior.

Contudo, todas as formas de a voz se fazer presente, comentadas em relação a *Moi un noir*, ocorrem também em *La pyramide humaine*. A principal diferença, e a que importa aqui comentar, é que em *La pyramide humaine* há trechos com som direto sincronizado (não-portátil) em locação, algo que ocorreu, sobretudo, após as cenas sem som direto. Rouch relata brevemente o contexto, dessa que foi a primeira vez em que filmou com som direto sincronizado:

> Eu estava usando uma câmera com motor elétrico, o que me permitia filmar planos mais longos. Eu comecei filmando as cenas fora da escola, durante as férias escolares. E diante de meus olhos, coisas incríveis surgiram: jovens negros e brancos descobrindo repentinamente o *apartheid*, o racismo [...]. Eles começaram a se perguntar sobre o que eles eram, sobre suas próprias relações em aula, sobre suas identidades; o filme foi uma autêntica provocação. A filmagem da segunda parte do filme, as cenas em sala de aula, requereram som sincrônico, o que, no momento, envolvia equipamento pesado e uma equipe grande. Foi a primeira vez que eu filmei com som sincrônico, e eu descobri toda dificuldade que envolve o diálogo em som direto (ROUCH *apud* FELD, 2003, p. 166).

> [...] em *La pyramide humaine*, nós usamos uma câmera 16mm "blimpada", fechada num enorme *case*, que pesava uns 40 quilos, e nós fizemos a maior quantidade de *takes* possível *indoor*, para evitar os barulhos externos. [...] eu lembro bem que tudo que tínhamos que fazer era iniciar a filmar uma cena para que passasse um caminhão a 100 metros e o engenheiro de som gritasse: "Pare! Isso está impossível" (ROUCH *apud* FELD, 2003, p. 271).

Cabe ressaltar que *La pyramide humaine* não contou com câmera portátil silenciosa, o que impedia a mobilidade das tomadas (devido à necessidade de *blimpagem*), as quais deviam se circunscrever em um espaço-tempo determinado, forjado, minimamente planejado. Essa limitação impunha uma circunstância de tomada que se aproximava tecnicamente da que se fazia em estúdio (que implicava numa marcada heterogeneidade de circunstância entre o mundo histórico ao qual se liga os sujeitos fílmicos e o espaço de efetiva realização da filmagem). Ao mesmo tempo, há que se salientar esse impulso de Rouch pela busca do som direto sincronizado (algo que nesse ponto já era latente) e o esforço de fazê-lo em locação, afrouxando a potencial heterogeneidade marcada pela cisão entre mundo histórico e mundo do filmado, aproximando a filmagem do transcorrer mundano. Situações semelhantes já vinham ocorrendo desde anos anteriores, como vimos quando foi discutido o Free Cinema e o documentário canadense, contudo, há que se apontar para uma característica que salta no filme de Rouch: seu interesse era, sobretudo, criar uma situação em que a oralidade encontrasse fluidez, uma larga condição para seu desenvolvimento. Nesse sentido, para tanto, uma densa camada de potencial espontaneidade do mundo – que interessava tanto os canadenses quanto os britânicos do Free Cinema – é flexionada pela intervenção direta de Rouch (seja pelas proposições diretas, seja pela manufatura espaço-temporal das circunstâncias de tomada).

Em comparação a *Moi un noir*, o que se vê fundar na filmografia de Rouch, em *La pyramide humaine*, é o som que é captado na mesma circunstância da tomada visual. Duas implicações decorrem diretamente dessa nova forma de o som (e a voz) se fazer presente. O presente se funda igualmente pelos movimentos visuais e pela voz, o que lhes confere autonomia irruptiva (sem captação sincronizada, os presentes do som e imagem se distinguem, e uma efetiva autonomia do imprevisível próprio do mundo sonoro-visual se esvai, já que o presente de um se submete ao presente de irrupção do outro); novos horizontes do improviso e fabulação se abrem fortemente para esse presente conjunto e essa nova forma de o mundo se materializar filmicamente, por meio de um *sujeito-da-câmera* que deixa de ser surdo. Esses novos horizontes encontram limitações impostas pela marcada imobilidade dos equipamentos, ao passo que fez aflorar elementos que Rouch buscava – a voz fabuladora, por exemplo. Com um espaço-tempo explicitamente forjado, o mundo flexionado, cabe frisar, não era um entrave na perspectiva ética. Rouch já caminhava numa complexificação da relação verdade mundana-verdade fílmica – a cisão categórica dessas verdades passa a poder ser descartada do ponto de vista ético. O mundo flexionado flagrado nas tomadas emerge tanto como verdade mundana quanto fílmica.

O principal ponto que nos importa mencionar desse novo mundo que começa a se abrir concretamente na filmografia de Rouch se relaciona a questões de técnicas de filmagem, ao forjamento da tomada e aos elementos que se esvaem e se ressaltam em tal situação de tomada, presente em *La pyramide humaine*. Um comentário de Rouch (*apud* FELD, 2003, p. 271) – sobre algumas das cenas do filme que contaram com som direto sincronizado – é elucidativo:

> [...] a câmera era colocada em um tripé em igual distância dos principais protagonistas, e quando o diálogo começava, nós não interrompíamos a filmagem, mas simplesmente pedíamos para os atores esperarem até a câmera apontar para eles antes de responderem à questão ou declaração feita por outros, mas essa estaticidade era paralisante.

O mais evidente desse tipo de *circunstância de tomada* é a impossibilidade de uma mobilidade, de uma filmagem que realmente se abre para a indeterminância mundana: no limite, se alguém sair correndo, ou se alguém morrer fora do quadro, os equipamentos de filmagem são incapazes de seguir esse fluxo mundano não planejado. A ideia de "momento decisivo" – de "cortar a matéria-prima da vida" a partir do mundo em seu existir, a partir "[d]as-coisas-como-elas-são", para fazer uma comparação com o documentário canadense anteriormente discutido – não encontra plena vazão. Ao mesmo passo, a oralidade ganha espaço e tempo para se desenrolar, ocupando centralidade entre os elementos mundanos que brotam para o filme. Os elementos visuais, sua mobilidade e riqueza, que sobressaem nas tomadas sem som direto, dão espaço nessas tomadas mais estanques para que as falas se desenvolvam como elemento fílmico fundamental, tanto do ponto de vista da fabulação de cada personagem como das relações socioculturais estabelecidas entre eles. Muito embora, como se nota no relato de Rouch acima, essa oralidade se submeta a questões técnicas, afastando-se do fluxo mundano (no qual uma resposta não precisa esperar até que a câmera mire para aquele que fala).

Em *La pyramide humaine*, Rouch começa, assim, a navegar, mesmo com sua clara interferência, na indeterminância sonora mundana, especialmente aquela que envolve a oralidade – águas pelas quais já vinha caminhando em termos visuais quando a tomada não contava com som direto sincronizado. O que passa a estar em jogo em *La pyramide humaine* é, por tanto, um preâmbulo das questões do som direto que entrariam em cena nos anos 1960: tanto a imagem quanto o som podem flexionar-se entre si para a tomada no momento de seu nascimento, por fundarem-se num mesmo presente. Esta é a nova possibilidade de fabulação que os aparatos de som direto sincronizado e câmera silenciosa podem trazer: tanto o som quanto a imagem podem fundar-se e lançar-se no transcorrer de um mesmo presente. E é no avanço desse aspecto que *Crônica de um verão*, filme subsequente de Rouch, pode ser vislumbrado em termos sonoros.

Como mencionado anteriormente, entre *La pyramide humaine* e *Crônica de um verão*, Rouch (e Edgar Morin) teve contato com *We are the Lambeth boys* e *Les raquetteurs*, no Festival dei Popoli e Flaherty Seminar, respectivamente. Os dois filmes são, como visto, emblemáticos para se pensar o documentário moderno, e, também como mencionado, impactaram Rouch (e Morin) – especialmente o som sincronizado de *We are the Lambeth boys* em locação e a câmera na mão de Michel Brault em *Les raquetteurs*. Também foi mencionada a influência de Flaherty e Vertov em sua obra. Isso, junto com seu próprio desenvolvimento como cinegrafista na década de 1950, desembocaria em *Crônica de um verão* (ROUCH *apud* FELD, 2003, p. 231; MORIN *apud* FELD, 2003, 229-265). A história de *Crônica de um verão* já foi exaustivamente debatida, mas menciono alguns aspectos que importam para nossa discussão, partindo de um trecho de um texto de Rouch (*apud* FELD, 2003, p. 271):

> [...] o inventor André Coutant se especializou em construir câmeras leves para voos. Ele teve a ideia de usar uma dessas câmeras elétricas leves para criar uma câmera à prova de som [*blimpada*]. Ele nos apresentou um protótipo que não era perfeitamente à prova de som, mas que pesava 1,5 kg[207] [...], rodava por dez minutos e graças a uma proteção construída por meus amigos Morillère e Boucher, ela fazia pouco barulho e podia ser usada em externas e mesmo bem próxima ao microfone. Nosso amigo Michel Brault, um câmera canadense, veio a Paris e trouxe lapelas, que eram usados pela televisão norte-americana e canadense. Esses microfones não eram visíveis. Nós havíamos resolvido o problema do Dziga Vertov: nós podíamos, com a câmera *blimpada*, andar para qualquer lugar, para filmar com som sincrônico no metrô, num ônibus, na rua. Michel Brault também nos trouxe uma técnica que ele havia aperfeiçoado anteriormente no Canadá: câmera andante [*walking camera*]. Ele havia praticado a andar para frente, para trás e para os lados tão bem que a câmera nas suas mãos se tornava absolutamente móvel. Outra vantagem: a câmera *blimpada* era tão pequena que nós conseguíamos filmar no meio da rua sem que soubessem que estávamos gravando [...].

Primeiro aspecto a ressaltar a partir desse trecho é que o limitante para o desenvolvimento da filmagem sonoro-visual sincrônica se encontrava, nesse momento, mais na câmera que no gravador/microfone em si. À época de *Crônica de um verão* já havia o Nagra III; o que não havia era uma câmera efetivamente portátil e, ao mesmo tempo, silenciosa. Na NFB do Canadá, como vimos, a Arriflex (35mm e 16mm) (e a Auricon 16mm, em menor proporção) era a câmera utilizada para gravar som sincrônico – câmera que não era exatamente portátil e silenciosa; nos EUA, nessa virada dos anos 1950 para os 1960, realizadores dedicavam esforço sobre a modificação da Auricon 16mm, que era mais pesada que a Arriflex usada na NFB. *Crônica de um verão*, por sua vez, apostou no protótipo (KMT) de André Coutant da Éclair NPR 16mm (abertamente comercializada apenas em 1963). Entre as opções canadenses e norte-americanas, a solução francesa foi à época a mais bem sucedida se se pensar em termos

[207] O peso final da câmera ficaria em torno de 6 kg e 8 kg, segundo Bouchard (2012).

de peso e silêncio, embora, ao mesmo tempo, apresentasse o sistema de sincronismo menos efetivo[208] – o sistema canadense contava com um duplo esquema de "escravização" de motor e checagem de sincronismo (além disso a sincronização sem fio entre gravador e câmera era uma opção bastante viável dadas as técnicas de *lip sync* por eles desenvolvidas com sistema de estúdio Sprocketape), como vimos, e o norte-americano (sistema "Accutron", a partir de final de 1960/ começo de 1961) sem fio e que também possuía um sistema mais sofisticado de pós-sincronização (seu sistema de sincronização por fio, fosse com o Perfectone ou Nagra, era também mais efetivo que o francês); enquanto o utilizado em *Crônica de um verão* era por fio[209]. Contudo, foi a mobilidade da câmera que mais interessou e abriu novas opções de filmagem e, por isso, com o desenrolar da década de 1960 o sistema Éclair-Nagra passou a ser crescentemente utilizado, especialmente quando a sincronização sem fio passou a ser razoavelmente possível na NPR (CHANAN, 2007, p. 320-342; NOWELL-SMITH, 2013, p. 84-86). É sobre esse aspecto também que repousa a importância de Michel Brault, chamado por sua experiência com câmera na mão. Brault ainda foi responsável por trazer microfone lapela, que foi extensivamente usado no filme e deu maior potencial de mobilidade à equipe e sujeitos fílmicos (CHANAN, 2007, p. 330; ROUCH *apud* FELD, 2003, p. 153; 167; MORIN *apud* FELD, 2003, p. 240-243; FELD, 2003, p. 15)[210] (figura 91). É utilizado também no filme um microfone sustentado por vara *boom* (aparece inclusive em quadro durante o filme), algo que, como vimos anteriormente, não era grande novidade no campo não-ficcional desde pelo menos os anos 1940. Tecnicamente, *Crônica de um verão* se aproxima, assim, de seus contemporâneos *Lonely boy* e *Primárias*, contando, contudo, com uma câmera mais "ligeira" e com um sistema de sincronização menos sofisticado, tanto em termos de produção quanto pós-produção[211].

Em relação a *Moi, un noir* e *La pyramide humaine*, as regras fílmicas em *Crônica de um verão* são diferentes – além da portabilidade para tomadas sonoro-visuais que aí emerge.

---

[208] Michel Brault (conferir DVD "5" do *box* Michel Brault: Oeuvres), câmera do filme, diz "A sincronização não era perfeita. A câmera rodava em 24 *frames* e o som gravava de acordo, mas eles não ficavam casados, juntos".

[209] Algumas cenas são gravadas naquilo que os canadenses chamavam de "falso sync": câmera e gravador rodavam juntos, mas sem real sincronismo entre os sistemas; posteriormente, na pós, se fazia o trabalho de sincronização manual.

[210] A noção de microfone lapela nos anos 1950 e 1960 é diferente da que hoje é mais comum, que começa a tomar forma sobretudo nos anos 1970. Nos anos 1950 e 1960, um microfone lapela utilizado no cinema documentário era geralmente um microfone omnidirecional dinâmico que, embora fosse menor que os demais, era razoavelmente grande (em torno de 8 - 15 cm), com uma estrutura que facilitasse que fosse colocado em volta do pescoço. Atualmente, na prática fílmica, o mais comum de se pressupor quando falamos em microfone lapela é que ele seja omnidirecional, condensador e extremamente pequeno.

[211] Embora o sistema de sincronização não estivesse plenamente resolvido em filmes como *Lonely boy e Primárias*, *Crônica de um verão*, como relata Michel Brault em entrevista apresentou grande desafio de edição. O som e imagem deviam ser ressincronizados (*lip sync*) a cada 30, 20 e até mesmo 10 segundos. Conferir DVD "5" do *box* Michel Brault: Oeuvres.

Rouch (e Morin) não pede, por exemplo, que as pessoas atuem papéis específicos. Em contrapartida, Rouch (e Morin) participa, intervém e se mostra (visualmente e sonoramente) com mais veemência. Os sujeitos fílmicos, diferente dos filmes anteriores, não são assumidos como real primeiramente para, então, serem assumidos como fictícios, fundando assim uma indiscernibilidade entre o real e o fictício. Em *Crônica de um verão*, assume-se que desempenhamos papéis na vida, e isso toma o lugar de intersecção entre verdade mundana e verdade fílmica. O real e o fictício da fabulação, de certa forma, são assumidos como indiscerníveis, embora se tornem ponto central da tendência reflexiva do filme, como se nota, de forma evidente, no trecho final do filme (as discussões com os sujeitos fílmicos sobre o copião em que eles aparecem e a feitura em si do filme por Morin e Rouch). É como se essas categorias fossem indiscerníveis quando presente entre a "imagem qualquer" e a "imagem-intensa", ou entre o nada, que está à espera de algo, e a morte, que espera o último suspiro do ser para aflorar. E é por essa trajetória um pouco distinta dos filmes anteriores que Rouch busca a verdade fílmica – muito embora explorando a oralidade, a fabulação e o improviso já presentes nos filmes anteriores.



Figura 91 – Michel Brault na câmera, Michel Fano com o Nagra e Rouch e Morin à direita. Captação em "falso *sync*", com Morin usando um "lapela" com fio.

Em *La pyramide humaine*, a captação sincrônica impunha imobilidade. Decorria que, mesmo dentro da improvisação, a circunstância de tomada deveria ser planejada: isolamento acústico, posicionamento dos sujeitos, delimitação espacial, começo de tomada programado etc. O *sujeito-da-câmera*, tal como os sujeitos fílmicos, se fecha para uma gama ampla advinda de uma potencial imprevisibilidade e transcorrer do presente mundano – algo que começaria a ser alcançado com a captação sonoro-visual sincrônica portátil. Em termos estritamente visuais, como se pode notar em *Moi un noir*, o aproveitamento dessa potencialidade já encontrava caminho pavimentado. Ao não se preocupar com o som direto sincronizado, a imagem cinematográfica já incorporava uma liberdade e autonomia – o som ainda continuava aprisionado pela câmera pesada e não silenciosa, embora já pudesse ser livre pela portabilidade dos gravadores magnéticos que à época já existiam há mais de uma década. A captação sincronizada portátil traz a possibilidade de o som que chega ao espectador abrir-se para o transcorrer do presente do mundo vivido filmado: a voz presente e viva em ato poderia sair correndo pelo mundo e ser captada. É essa possibilidade espacial que num primeiro momento chama atenção nesse contexto da obra de Rouch. Nota-se também que a voz ganha atributos distintos daqueles que notamos em *Moi un noir* e *La pyramide humaine*: a voz, e a materialidade sonora como um todo, passa a potencialmente ser agente protagonista da própria mobilidade visual fundada no presente da tomada. Ao se perseguir, caçar e cortar com horizonte no conteúdo semântico – especialmente a voz e o cantarolar – e nas unidades sonoras do mundo, impõem-se uma mobilidade ao campo visual, tanto mundana quanto fílmica. Esse aspecto se nota de forma evidente nas tomadas externas de *Crônica de um verão*. Assim que o som direto sincronizado portátil não diz respeito apenas a captar visualmente e sonoramente objetos e sujeitos; diz respeito a novas maneiras de a imagem e a sonoridade mundana/fílmica interagirem, tanto na produção quanto na pós-produção. A voz, ao ganhar novos horizontes de existência para a tomada, passa, tal como os elementos visuais, a estar sujeita às intempéries do mundo, rebatendo a complexidade sonoro-visual tipicamente mundana.

Ao mesmo tempo, curiosamente, parece ser a concretização do som direto sincronizado portátil que abre uma porta para a dessincronização da materialidade mundana na pós-produção. O som direto sincronizado resiste, evidentemente, em livrar-se da imagem, apesar de sua potencial autonomia: a voz que fala vem da boca do corpo que vemos como espectadores. Passa-se como se a voz estivesse fadada a nascer e morrer com o corpo fílmico visto que a enuncia. Existe aí um limite que não é tecnológico: o som direto sincronizado portátil não tem a obrigação de coincidir com a imagem vista pelo espectador (ou seja, após o processo de montagem) apenas porque se funda num mesmo presente que ela (imagem); ou seja,

potencialmente a imagem pode ser excluída da captação sonoro-visual do *sujeito-da-câmera*, que em vez de surdo, pode ser cego. Apesar de acontecer em baixa incidência, o presente captado pelo sujeito-da-câmera cego, que é o presente captado essencialmente pelo microfone e que tem a fundação da imagem num segundo presente, ocorre em *Crônica de um verão* de forma nítida. Há uma sequência importante no filme, na qual se pode notar que o presente do sujeito-da-câmera ancora-se na voz e é a imagem que se separa da voz e que vem de um segundo presente, anterior ou posterior, invertendo, de certa forma, os papéis costumeiros da imagem e da voz: há um *close-up* de Shopie enquanto ela começa a falar suas primeiras palavras, então sua voz continua a fundar o presente, enquanto a imagem vai para um outro presente, no qual aparece Shopie caminhando, atravessando um terraço e mergulhando seus pés na água. Nota-se aí que a liberdade entre voz e a imagem não é a mesma das ocorrentes em *Moi un noir*: não é a voz que se coloca num segundo presente, e, sim, a imagem que se desancora deste presente compartilhado e torna-se a fabulação da (pós-)produção – ou, para pensar por outra chave, é a imagem que se coaduna ou não à diegese que se funda pelo som.

Em *Fêtes du Niger* (1961), um dos filmes subsequentes de Jean Rouch, tal aspecto se torna também evidente. Um filme que, contudo, se distancia bastante de *Crônica de um verão*. O caráter intervencionista de Rouch dá vazão a uma dimensão sobretudo observacional a respeito da celebração de independência de Niger de 1961, com trechos de depoimentos/entrevistas, em planos que se sente mais a presença do *sujeito-da-câmera* como flexionador. Algo que aproxima o filme dos horizontes estilísticos do cinema direto canadense e norte-americano do período. Algo que se repete, em termos éticos e estilísticos em seus filmes produzidos pela Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) (que incorporam, além de um caráter observacional, um propósito educativo do documentário dito clássico), como *Abidjan, port de pêche* (1962), *Le cocotier* (1962), *Le palmier à huile* (1963), *Le mil* (1963), *La Goumbé des jeunes noceurs* (1965), *Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes* (1966). Cabe mencionar sobre este último filme que o foco do som direto sincronizado recai sobre os percussionistas tocando. Marcado pelo aspecto etnomusicológico (que, como comentado, acompanhou a obra de Rouch desde os anos 1940) se assenta numa perspectiva eminentemente observacional em que se deflagra os sons percussivos em detrimento das vozes ou possíveis descrições orais. Algo que na série documental *Sigui* (1966-1973) se equilibra com o registro da oralidade e comentários e voz *over* de Jean Rouch.

Pensando na trajetória do som direto pelas obras aqui citadas de Jean Rouch, nota-se que o nascimento do "cinema verdade" não é debitário da chegada das novas tecnologias portáteis e silenciosas sincronizadas: trate-se de um longo percurso epistemológico e prático

que propulsiona o próprio desenvolvimento das novas tecnologias. Entretanto, ao mesmo tempo, não se pode deixar de notar que uma vez razoavelmente estabelecidas, as tecnologias inflexionam e trazem novas maneiras do som fazer-se presente, antes não previstas, transformando métodos, modos de produção e horizontes éticos e estilísticos.

Com o som captado essencialmente na "pós-produção", em *Moi um noir*, temos necessariamente um segundo presente para que haja a fabulação da voz, para que a voz do mundo resvale no espectador. Assim, temos também uma imagem que se mostra fundamentalmente mais importante que o som no primeiro transcorrer do presente, ao mesmo tempo em que a voz pode extrapolar com facilidade o conteúdo daquilo que é visto, por nascerem (a imagem visual e a voz) separadas. Com a captação do som direto sincronizado, como temos em *La pyramide humaine*, a fabulação da voz abre-se também para suas inflexões do presente compartilhado com a imagem, podendo ambas interferir-se definitivamente no transcorrer do presente, já que nascem e fundam-se juntas na presença de um sujeito-da-câmera que vê e ouve ao mesmo tempo. Assim a voz ganha uma autonomia que ainda não lhe pertencia: ela pode determinar o primeiro presente. Com o som direto sincronizado portátil de *Crônica de um verão*, a voz pode potencialmente vagar pelo mundo; e também se descobre que a voz não precisa se preocupar com a imagem, ela ganha potencialmente a liberdade de fundar sozinha, com o sujeito-da-câmera cego, o presente. Num primeiro momento, temos o som como componente ou dependente do impulso da imagem, mesmo podendo extrapolá-lo. Num segundo momento, vemos que o som pode também se fundar junto com a imagem, havendo uma forte relação de interdependência. Num terceiro momento, vemos surgir o som que potencialmente pode atingir a mesma autonomia e liberdade da imagem.

Essa aparente contradição que se nota em *Crônica de um verão* – quando imagem e som passam a poder ser efetivamente captados de forma sincrônica em locação, coincide com o desabrochar de uma autonomia e liberdade do som em sentido da dissincronia – transparece também, por exemplo, na trilogia sobre l'Île-aux-Coudres, de Pierre Perrault, especialmente *Pour la suite du monde* (1962), assinado também por Michel Brault (e Carrière). O filme não se joga em completo pela fruição visual do mundo em seu transcorrer, o filme mira a vida também com seu microfone, buscando sua imprevisibilidade naquilo que é sonoro. Esse presente mundano que emerge quando se segue o som (em especial a voz nesse contexto do documentário moderno) aponta para uma das características fundamentais do documentário pós-anos 1950. O som (e a voz) sempre ocupou, como demonstrado até aqui, importância determinante na constituição narrativa da tradição documentária; o que passa a ocorrer nesse momento é uma realocação dessa importância. Se antes o som, de forma geral, fazia sentir sua

importância num processo majoritariamente de pós-produção, ou seja, num presente posterior ao da captação das imagens, passa, então, a emergir de forma emblemática na produção, num presente plenamente compartilhado com a captação das imagens.

A monografia de final de curso de Edgar Moura – cinegrafista brasileiro, câmera, por exemplo, de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho – apresentada originalmente em 1972 no Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, em Bruxelas[212], problematiza justamente essa realocação no capítulo "filmar para o som", apontando para a reconfiguração da realização fílmica com o surgimento de uma tomada potencialmente sincrônica em locação no âmbito do "real". Algo que Mario Ruspoli já havia apontado em 1963:

> Ora, o som deve dirigir a imagem, e isto nos parecerá ainda evidente se pensarmos que uma bela imagem, que ilustra um conteúdo verbal sem importância, será automaticamente cortada na montagem, por apresentar um interesse meramente visual que se choca com a pobreza verbal. Ao passo que, inversamente, na hora da montagem procuraremos conservar, a qualquer preço, uma imagem, mesmo pobre, mas que capta nos lábios do homem um "momento" revelador, onde o que é dito é importante e bem captado pelo engenheiro de som (RUSPOLI, 1963, p. 24).

Edgar Moura é cético em relação a essa perspectiva que floresceu nas análises do começo dos anos 1960, apontando que ela talvez fosse exagerada, embora notável, como ele mesmo pondera criticamente (MOURA, 1985[1972], p. 49):

> Mas visto daqui, detrás da câmera, já que este trabalho [seu texto em si] parte da ótica do *cameraman*, a utilização que fazemos da imagem é realmente em função do som. Se eu estou descobrindo alguém (ou algum lugar) e eu sigo meu personagem, a imagem mostra, muda, se mexe. Mas se eu lhe faço uma pergunta e fico olhando-o responder, a imagem só me serve para mostrar quem está falando. A imagem para. A utilização da imagem termina no momento em que ela deixa de fornecer informações e se torna o suporte indispensável para que o som seja ouvido. A imagem está ali para que a atenção não seja perturbada pela visão, ela serve para hipnotizar – ela não acrescente nada, mas obriga a visão a se manter ocupada.

Sem entrar nos meandros éticos e estéticos que Moura problematiza, o que passamos a notar a partir dos anos 1960 é a autonomia que o som ganha para fundar o presente da tomada a ser fruído espectatorialmente. Essa autonomia pode ser pensada, no limite, como uma subordinação da imagem ao som. E como sabemos, o contrário – subordinação do som à imagem – foi e é algo patente na tradição cinematográfica. O documentário moderno, assim, aponta para uma nova dimensão do fazer sonoro no cinema, modificando inclusive o trabalho do *cameraman* e as potenciais hierarquias do material sonoro e visual no processo de montagem.

---

[212] A monografia foi revisada e publicada em português, na forma de livro, pelo Instituto Nacional de Fotografia, na coleção "Luz & Reflexão", em 1985.

Primárias, nos EUA, *Lonely boy*, no *Canadá*, e *Crônica de um verão*, na França, são os mais emblemáticos exemplos de filmes dos primórdios do documentário moderno em que o som adquire essa potencialidade (figura 92). Em *Pour la suite du monde*, também canadense, produzido em 1962, pouco após os supracitados, já se nota de forma patente a autonomia e importância que a captação sonora ganha em locação. Michel Brault e Marcel Carrière – com a experiência da NFB e da realização de filmes como *Crônica de um verão* e *Lonely boy* (respectivamente) – assinam com Pierre Perrault a autoria do filme. Michel Brault em entrevista ilustra bem essa autonomia sonora:

> Marcel [Carrière] estava sempre procurando algo, ele sempre carregava seu Nagra, e ele acabava se encontrando em algumas situações, particularmente com o Grand Louis, Marcel gostava dele e geralmente estava com ele. E Grand Louis costumava contar história incríveis, e Marcel costumava gravá-las. Foi assim que ele gravou a história da água benta e também a história do galo [...][213].



Figura 92 – Mihcel Fano, técnico de som direto de *Crônica de um verão*, arruma o Nagra e o microfone para o monólogo de Marceline

[213] Conferir DVD "5" do *box* Michel Brault: Oeuvres.

Brault muitas vezes não estava com a câmera ligada, nem no mesmo lugar. Essas duas histórias captadas por Carrière acabaram por entrar no filme. Brault, na mesma entrevista, diz que após gravar as falas, Carrière o chamou para escutá-las. Brault lamentou: "Merda, por que eu não estava lá?". Mais adiante, no processo das filmagens, Brault captou planos para ilustrar a história da água benta e do galo, que entraram também na edição final do filme. Assim, para além do estabelecimento da tomada sonoro-visual sincrônica, o som direto passa, mesmo que não de forma dominante na tradição documentária, a operar num lugar análogo e equivalente àquele que a câmera historicamente ocupara na tradição documentária – complexificando ou mesmo desvalidando a noção de som diegético (por subverter a materialidade que a funda: a diegese, em termos *substantivos*, é fundada pelo som; dessa forma, a dimensão *adjetiva* – diegético – caberia à imagem, fazendo mais sentido falar de imagem diegética que som diegético)

Pour la suite du monde é representativo da complexidade que os aparatos (potencialmente) sincrônicos portáteis trouxeram a um fazer fílmico que, como vimos, já estava em desenvolvimento mesmo antes de tais aparatos. Algumas soluções encontradas por Carrière e Brault são relevantes de mencionar aqui, pois demarcam um vasto leque de formas de fazer a captação em locação a partir dos anos 1960. Michel Brault levou à locação três câmeras: uma Auricon, uma Arriflex e uma Kodak. A Auricon levada era a mais silenciosa, mas também a mais pesada, e seu sistema de sincronização demandava pontos de energia elétrica. A Arriflex, a mais utilizada no filme, era a mais leve, mas a mais barulhenta, e possuía sistema de sincronização que não demandava de pontos de energia elétrica. A Kodak era a manivela, era a mais leve, mas não possuía sistema de sincronização. Carrière usou um Nagra III e microfones cardioides com vara *boom* e na mão e também omnidirecionais, escondidos nos personagens; por vezes ele deixava escondido na locação um ou outro microfone. A câmera preferida de Brault em *Pour la suite du monde* era a Arriflex (BOUCHARD, 2012), embora nem sempre a pudesse usar. A partir desses aparatos, uma complexidade de configurações de tomada ocorreu no filme. Nas cenas interiores onde havia eletricidade, Brault usava sobretudo a Auricon, pois assim se podia captar sincronicamente com pouco ruído, sem incomodar os personagens e comprometer a captação sonora. São cenas em que Brault utiliza tripé, e as imagens apresentam pouca mobilidade; Carrière podia assim captar tranquilamente em sincronismo usando microfones fixos e móveis (vara *boom* e mão). Algumas cenas interiores são feitas com Kodak, e nessas situações não há real sincronismo da captação, embora eles utilizassem a ideia de *falso sync*, anteriormente comentada. O uso da Kodak, mais leve e silenciosa, ocorria sobretudo quando não havia interesse no *lip sync*, em situações que, por exemplo, a música da locação

dominava o espaço acústico. Em cenas interiores e exteriores onde não havia eletricidade e havia interesse no *lip sync* era utilizada sobretudo a Arriflex, na mão ou no tripé. Contudo, havia o problema do ruído excessivo da câmera. A solução para a tomada sonoro-visual sincrônica nessas situações eram basicamente três. Uma delas envolvia Brault ficar distante, filmando com lente teleobjetiva para não comprometer a captação sonora. A outra, sobretudo em cenas externas, envolvia o uso do "*blimp*", mas também envolvia o posicionamento de Brault e Carrière em relação ao vento, bastante presente nas locações de *Pour la suite du monde* (figura 93). Ou seja, se o vento vinha da esquerda para a direita, Brault deveria estar mais à direita que Carrière. Em algumas situações externas, Carrière usava sistema sem fio, com microfones escondidos nos personagens, assim ele podia ficar próximo à câmera (e distante dos personagens, tal como Brault). Esse é o caso da cena em que Leopold chega de carro à casa onde estão esperando Carrière e Brault, com a câmera filmando. O som de dentro do carro (e de Leopold saindo dele) pode ser escutado graças ao sistema sem fio e à distância da câmera e do microfone[214]. Para além dessas tomadas sonoro-visuais, também havia tomada apenas sonora e apenas visual, como já mencionado. Nesse caso, a junção sonoro-visual ficava mais a cargo da montagem.

Essas técnicas de filmagem apontam para relevância que o som direto em locação passa a ter, fosse nas tomadas sincrônicas ou apenas sonoras. A materialidade sonora (e visual) do filme se compõe tanto de uma perspectiva observativa quanto interativa, de uma realidade que se forja simultaneamente como verdade mundana e fílmica, registrada de perto e de longe, no captar menos interferente e em situações provocadas a acontecer, assim como em situações compartilhadas entre equipe realizadora e personagens. A diversidade de materiais colhidos é fruto dessas soluções que Brault e Carrière encontraram para, ao mesmo tempo, registrar as especificidades linguísticas da comunidade da l'Île aux Coudres, para acompanhar eventos da cultura local, para capturar anedotas e para embarcar na jornada da caça às baleias-brancas (*marsouins*), instigada a acontecer pela própria equipe. É dessa perspectiva, do interesse observativo-etnográfico e da interferência dos realizadores sobre os personagens – que coloca em ponto de convergência verdade fílmica e mundana – que se pode notar o ponto de conexão com a obra de Jean Rouch (muito embora, ao menos em questões técnicas, Brault e Carrière já tivessem mais adiantados naquilo que se pode comparar com obras como *La pyramide humaine*

[214] Sobre essa cena, existe uma interessante anedota. Ao sair do carro Leopold deixa o fio do sistema de transmissão desplugar, Carrière percebe e conecta o cabo do microfone de Leopold diretamente em seu gravador. Para mais detalhes dessa cena, checar depoimento de Brault no DVD "5" do *box Michel Brault: Oeuvres*.e Carrière (*apud* Bouchard, 2007).

e *Crônica de um verão*). Aspectos que são evidenciados na cartela inicial e final do filme: "Até 1924, os habitantes da l'Île aux Coudres pescavam baleias-brancas [*marsouins*] no rio St. Laurent. Por instigação dos cineastas, os habitantes da ilha 'revivem a pesca' para perpetuarem a memória" / "Os habitantes da l'Île aux Coudres experienciaram e atuaram [*joué*] os eventos desse filme em 1962"[215]. É por essa razão também que *Pour la suite du monde*, embora canadense, se faça mais presente nesse subcapítulo. A conexão anterior de Brault com Rouch em *Crônica de um verão* e a ética/estética "instigadora" unem *Pour la suite du monde* e *Crônica de um verão* num horizonte semelhante da prática fílmica. Como mencionado anteriormente, o cinema documentário canadense já trilhava um caminho em que era comum vislumbrar a equipe realizadora como *participava* do filmado. Mas, contudo, é importante apontar que a instância "instigadora", embora possa ser vista como participativa/ interativa, encontra uma dimensão diferente daquilo que foi apontado no subcapítulo anterior em relação ao documentário canadense – como ocorre, por exemplo, em *Lonely boy*.



Figura 93- Carrière à esquerda e Brault à direita com o "*blimp*" feito por Carriére, durante as filmagens de *Pour la suite du monde*

[215] Brault acreditava ser importante mencionar que os habitantes experienciaram e atuaram, diferente de Pierre Perrault, que pensara em mencionar apenas a palavra "experienciaram". Conferir DVD "5" do *box* Michel Brault: Oeuvres.

O italiano Mario Ruspoli, um dos principais nomes do documentário francês dos anos 1960, embora considere *Crônica de um verão* um filme importante para se pensar o *cinéma leger*, rejeitava a "provocação" como metodologia fílmica a se seguir no documentário moderno – para aquilo que ele propôs chamar de *cinéma-direct* em vez de *cinéma-vérité* (alcunha autointitulada de *Crônica de um verão*) (RUSPOLI, 1963a, p. 18; 41; RUSPOLI, 193b, p. 113-144; LIOULT, 2006, p. 1159). Sua perspectiva fílmica e textual o liga mais diretamente a um cinema observativo e participativo (embora não interventivo como o de Rouch e Perrault). Tal como Rouch, Ruspoli tinha uma perspectiva etnográfica, preocupando-se primariamente com a pesquisa do comportamento do ser humano, dos grupos sociais e da sociedade (RUSPOLI, 1963a, p. 17). Em seu primeiro filme *leger*, *Les inconnus de la terre* (1961), que contou também com Michel Brault na câmera, podemos notar como sua perspectiva observativa-participativa se conjuga.

Tal como em *Crônica de um verão* e *Pour la suite du monde*, *Les inconnus de la terre* se debruça em grande medida às falas dos personagens nos lugares em que vivem e trabalham – algo que coloca em proeminência a captação de som direto em locação, o que está em acordo com o que o próprio Ruspoli afirmaria em seu texto de 1963 supracitado em relação às diretrizes principais do cinema direto então em desenvolvimento. A dimensão participativa do filme se dá basicamente pelos questionamentos e conversas de Ruspoli com os personagens. Sua perspectiva ética e estética não encontra problema em fazer visível e audível a equipe nas tomadas enquanto interage com os personagens, revelando, mesmo que de maneira modesta – na exposição dos equipamentos e do entrevistador – uma dimensão reflexiva ao seu fazer fílmico (figura 94 e 95). Em outras cenas, a equipe se recua e grava os personagens agindo e conversando entre si. A dimensão mais observativa, contudo, emerge dos *cut-aways*, dos planos gerais, dos planos detalhes e dos *close-ups* captados por Brault. Grande parte do filme é composto por imagens que vagam e mudam enquanto a estrutura sonora confere a unidade narrativa (incluindo aí trechos de voz *over*, tanto assertiva quanto lírica). Algo que ocorre também, em menor medida, como mencionado, em *Crônica de um verão* e em *Pour la suite du monde*.

Dessa forma, o filme explicita tanto a perspectiva etnográfica guiada pela observação e pela entrevista ao passo que revela a metodologia do fazer do cinema direto, que Ruspoli buscou formalizar, de forma didática, fosse por seus textos quanto pelo seu curta *Méthode I* (gravado com o Perfectone e não com o Nagra, como se nota pelas imagens do filme), que contou com o câmera Pierre Lhome e o técnico de som direto Antoine Bonfanti, que realizam *Le joli mai*

(1962), com Perfectone, de Chris Marker – *Méthode II e III* aparentemente não existem, embora existam documentos pessoais de Ruspoli sobre o projeto dos filmes (ZÉAU, 2011).



Figura 94 - *Frame* de *Les inconnus de la terre* em que se vê o microfone e a vara *boom*, assim como entrevistados e entrevistador.



Figura 95 - *Frame* de *Les inconnus de la terre* em que se vê o microfone e a vara *boom* (e seu operador) e o Nagra (e o técnico de som), assim como os entrevistados e o entrevistador.

Em *Regard sur la folie* (1961) – que contou com Danièlle Tessier (que também era editora de som) como técnica de som direto (assim como em *Les inconnus de la terre*) –, Ruspoli mostra os equipamentos-base do cinema direto de forma mais enfática que em *Les inconnus de la terre*, exibindo-os com foco e centralidade no enquadramento feito por Brault, como se pode notar na figura 96. Ambos os filmes contam também com Roger Morillière na fotografia, além de Brault – dupla que realizou também *Crônica de um verão*. Esse dado é relevante pois os filmes de Ruspoli foram gravados também com a KMT, num processo de aperfeiçoamento do equipamento e das metodologias envolvendo a captação sincrônica com o Perfectone e Nagra, numa espécie de laboratório em plena locação. As tomadas e a montagem de ambos os filmes podem ser pensadas de forma semelhante, mas o conteúdo captado em locação os difere de forma definitiva. *Regard sur la folie* é um filme que passa dentro de um hospital psiquiátrico, onde a circunstância impele, pela sua própria natureza intensa, a forte marca do transcorrer mundano, do mundo que desabrocha em frente ao microfone e à câmera de forma única e passageira. Trata-se de um tipo de filme que se tornaria mais comum no decorrer dos anos 1960, como alguns da NFB anteriormente mencionados, e como parte dos filmes de Frederick Wiseman, que serão abordados mais adiante. Em *Le dernier verre* (1964), com abordagem semelhante, se debruça, dessa vez, sobre um personagem específico em processo de tratamento de alcoolismo. Sente-se nesse filme o recuo da dimensão participativa de Ruspoli assim como o distanciamento dessa necessidade didática de expor a metodologia e os equipamentos do cinema direto. Esse debruçamento sobre um personagem específico é também parte de uma tendência que floresce na tradição documentária ao longo dos anos 1960. São nesses filmes que, através do dito, se consegue penetrar, de forma observativa, com mais complexidade, na dimensão psicológica do filmado. Ao passo também que uma densidade emotiva se revela com frequência nas falas dos personagens – aos quais, muitas vezes, no mundo histórico, não é dada a oportunidade de falar publicamente, como ocorre no filme de Ruspoli. Além da fala, Ruspoli também dá espaço de escuta para que o personagem, que é músico, toque seu saxofone. O filme, dessa forma, se configura como um profundo registro, na metodologia do *cinéma-direct*, de uma figura que anda pelas margens da sociedade francesa – algo que foi constante na filmografia de Ruspoli (filmar o que está à margem das comunidades mais economicamente desenvolvidas).

Chris Marker, que era amigo de Ruspoli desde pelo menos *Les hommes de la baleine* (1956) – filme de Ruspoli para o qual Marker escreveu a voz *over* –, começou a experimentar as técnicas sonoro-visuais do direto em seu *Le joli mai* (1962), também com a KMT (e com o gravador Perfectone), comandado por Antoine Bonfanti. O filme não se restringe à captação

sincrônica, lançando mão de recursos sonoros tradicionais da cinematografia, como comentário *over* (mais lírico que assertivo), música original, música preexistente, manipulação/construção sonora em estúdio. Mas novamente, como nos filmes anteriores, se nota o interesse no registro da fala a partir de entrevistas/depoimentos. No filme de Marker (codirigido pelo câmera Pierre Lhomme) as entrevistas assumem um tom bastante provocativo, no sentido de instigar o personagem a se pôr a formular pensamentos diante da câmera e microfone. Não se trata, dessa forma, de uma perspectiva dominantemente observativa – mais interventiva que *Crônica de um verão* e menos observativa do que se pode notar nos documentários supracitados de Ruspoli. Apesar das diferenças, o que se há de frisar é que todos esses realizadores se encontravam em um semelhante contexto de realização, descobrindo e desenvolvendo o sistema KMT (Eclair), utilizando o Perfectone ou Nagra. Há também que se destacar que a entrevista e a coleta de depoimentos estão no epicentro da captação sonora desse contexto francês.



Figura 96 – Nagra ao centro de um plano de *Regard sur la folie*.

Na revista Positif n. 433, de 1997, Bonfanti, em seu depoimento, expõe, tendo no horizonte a realização de *Le joli mai*, o novo lugar que a captação de som e imagem passa a

ocupar na tomada sonoro-visual sincrônica em locação, na abertura para a indeterminância mundana:

> [...] Nosso grande achado foi o retorno de escuta para o cinegrafista. Pierre tinha um fone em um só ouvido para ouvir ao mesmo tempo que a outra orelha, era como se ele enquadrasse com um olho mantendo o outro aberto. Isso deu-lhe um monte de ideias. Quando ia procurar um pequeno som ao lado, ele entendia, abria o olho, e se era interessante, ele ia atrás. Depois disso, ele não conseguia mais filmar sem o som, se eu esquecesse de retornar o som para ele, ele ficava louco de raiva (KOHN; NIOGRET, 1997, p. 92)[216].

Na mesma edição da revista, Lhomme comenta sobre as novas configurações dessa tomada sincrônica:

> Eu logo percebi que não poderia trabalhar sem o retorno da escuta. Eu nunca tinha feito isso antes. Tinha necessidade de estar imerso dentro das palavras das pessoas para que a imagem se harmonizasse com elas. O som me ajudou a liberar a câmera (KOHN; NIOGRET, 1997, p. 90)[217]

Pierre Lhomme parecia não se importar, diferente de outros câmeras, com o atraso da monitoração *off tape*. Não era comum no cinema *leger* dos anos 1960 se monitorar o som. O técnico de som, sim, costumava monitorar – Dan Drasin, que foi *soundman* da Leacock-Pennebaker (formada em 1963), diria: "gravar som sem fone é como filmar sem *viewfinder*". Essa questão do atraso da monitoração foi parcialmente resolvida apenas em 1963, com os Nagras III fabricados a partir daquele ano, como se pode notar no manual de primeiro de maio de 1963 (figura 97). Para se fazer a monitoração sem atraso (*live*) era necessário ficar pressionando o botão "BA". A diferença para a monitoração normal (nos modos "Record" e "Automatic Record", por exemplo, ou no modo *playback*) é que o sinal recebido não é o sinal já gravado; nos outros modos, o sinal monitorado é o sinal pós-gravação. Existe aí (com o "BA" pressionado) uma diferença considerável entre o som monitorado e o som final. De qualquer forma, foi uma solução parcial. Nos EUA, ainda nos anos 1960, muitos técnicos de som substituíram esse botão de pressionar por um *toggle switch* (*on-off*) – o que facilitava a vida do técnico de som quando se queria a monitoração *live*. Essa inovação do *switch* seria incorporada como padrão a partir do Nagra IV e 4.2 nos anos 1970[218].

Sérgio Puccini (2017, p. 103), em seu artigo "Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados", aponta ainda para uma perspectiva interessante de Bonfanti, a do "som político", que revela opiniões sobre "enquadramento" sonoro, objetividade e equipe reduzida. Explica Bonfanti:

---

[216] Tradução presente no artigo "Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados" de Sérgio Puccini (2007).
[217] Tradução presente no artigo "Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados" de Sérgio Puccini (2007).
[218] Informações tiradas de conversas que tive com Jeff Kreines e Dan Drasin.

Desde o primeiro dia eu senti que podia fazer tudo sozinho para fazer o documentário. Não precisava de um operador de microfone porque é assim que a gente consegue maior liberdade. A noção do som político e justo. Significa dizer que é o lugar do microfone que conta e que este lugar do microfone não está nunca escrito, a gente não pode aprender em um livro (Antoine, 2002). Captar um som já é um ato político. É o oposto da objetividade, no sentido que sou eu que escolho o lugar do microfone, sou eu que descubro o valor dos sons que me parecem importantes (Personnaz, 1991: 93). Não se deve copiar os outros. É que cada um de nós, se fizer o seu ofício como deve ser, faz um som particular. Um som que se reconhece. O som do Jean-Pierre Ruh não é o meu (é a mesma escola, fui eu que o formei), o som do Michel Desrois não é o meu, o René Levert também faz o dele. As pessoas que eu formei fazem todas o seu som muito pessoal. (Pimentel & Vasconcelos, 1985: 12, 13). [...] O som é uma forma de enquadramento. É evidente, só não é evidente para quem não ouve o que escreve. Para quem não ouve o filme no momento em que concebe. Quem só pensa em imagens e movimento de câmera não consegue criar em termos de quadro sonoro. O enquadramento sonoro deve permitir à imagem transbordar o ecrã. O som é para mim uma espécie de zoom psicológico. (Saguenail & Guimarães, 1995: 98).

NAGRA III

MODIFICATION NOTE - BEFORE-AFTER MONITORING SWITCH

This Nagra is equiped with a push button which permits the selection of the sound source to the monitoring earphones during recording.
One can select to monitor the signal already recorded, or the signal before it is recorded.

By pressing the BA switch (see photo below), the signal before recording is selected. When the button is not pressed, one has at the monitoring sockets, the signal as described in article No. 13 of the description of controls.



Figura 97 – Manual do Nagra III de maio de 1963 explicando a nova função do botão BA (no centro do painel) para monitoração *live*.

A preocupação com "enquadramento" sonoro, embora seja antiga, remontando pelo menos aos anos 1930[219], ocupa um espaço marcadamente importante na tradição documentária a partir dos anos 1960, especialmente no que diz respeito à captação em locação (já que no âmbito da pós-produção essa preocupação é inexorável à própria existência em si do filme sonoro-visual). Os primeiros microfones cardioides/unidirecionais leves e menos problemáticos (menos sensíveis) para se usar em locação passam a se tornar viáveis no final dos anos 1950. Bonfanti usa um desses em *Le joli mai*, o Beyerdynamic M 160, com padrão polar hiper cardioide:

> Tivemos de arranjar um microfone que permitisse gravar inteligentemente na rua. Foi assim que descobri o M 160" (Saguenail & Guimarães, 1995: 92). Suas qualidades permitem modular precisamente as cores do som dando interesse aos planos sonoros: nós damos à imagem uma nova dimensão ao darmos uma profundidade ao som (PUCCINI, 2017, p. 98).

Obviamente, a questão do "enquadramento" sonoro não diz respeito apenas à (uni)direcionalidade do microfone, que "percebe" mais os sons de uma direção específica, atenuando a captação dos demais sons fora desse espectro espacial. A escolha do momento de se ligar o gravador e os ajustes dos volumes de ganho são também peças-chave do recorte sonoro que se faz do mundo em locação, assim como a qualidade do microfone e sua sensibilidade às ondas sonoras e o posicionamento do microfone. Carrière, em *Pour la suite du monde*, por exemplo, utilizou, entre diversos outros tipos de microfones, os unidirecionais. Contudo, para se tomar como exemplo, cabe mencionar um interessante "enquadramento" sonoro ocorrido no filme, que advém do uso de um microfone com padrão de captação omnidirecional e de seu posicionamento, mas, sobretudo, da escolha do microfone segundo sua sensibilidade. Numa cena rodada na cozinha, que era revestida de madeira, o barulho da câmera reverberava de tal forma que encobria os diálogos. Carrière tentou, então, usar um microfone norte-americano amador barato, com baixíssima sensibilidade. Ele, então, o posicionou como se fosse um lapela, ao corpo de quem falava. Dessa forma, ele conseguiu "enquadrar" e "focar" a voz, eliminando/diminuindo os demais sons que não lhe interessavam (CARRIÈRE; LAFOND, 1991, p. 15-16; BOUCHARD, 2012). Esse tipo de investida, de "recortar" o som captado do transcorrer mundano, dentro de um amplo espectro de imprevisibilidade, do não-controlável, que hoje pode soar como óbvio aos realizadores (sobretudo aos que rodam em locações), estava sendo descoberto/inventado nesse meandro.

[219] CMV3 com cápsula M7, RCA 77 e Shure Unidyne Model 55, são exemplos de microfones comercializados nos anos 1930 que geravam padrões de captação unidirecionais. Essa preocupação com a direcionalidade da captação sonora reflete diretamente na ideia de "enquadramento" sonoro, de selecionar, de "recortar" os sons do mundo. Para além disso, a pós-produção do som no cinema parece nunca ter deixado de lado essa preocupação. Recortar o mundo e selecionar os sons que compõem o filme é marca inexorável da tradição cinematográfica, mesmo durante o cinema mudo.

Claramente, quando Bonfanti fala de "som político", não se trata apenas de aspectos técnicos de captação. Bonfanti se refere à escolha do quê captar como um ato político, modelado, ao menos, pelo aspecto sonoro que lhe parece ser mais importante. Esse tipo de atitude, como dito anteriormente, se coaduna a esse momento em que a captação sonora em locação assume uma autonomia e liberdade que antes pareciam relegadas à captação das imagens. Ao passo que Bonfanti exterioriza esse pensamento, ele torna evidente a noção de não naturalidade que envolve a captação sonora – que ele menciona dizendo "Captar um som [...] É o oposto da objetividade". Se para o trabalho de câmera parece ter sido sempre evidente a noção de enquadramento, de recorte do mundo nos limites da tela, Bonfanti parece sentir a necessidade de dizer que o mesmo se passa com o trabalho do microfonista/técnico de som direto: não basta apenas largar o microfone no mundo, os sons fílmicos e narrativos não brotam dessa maneira. Não acreditar que é fundamental o "enquadramento" e "foco" sonoro é, de forma análoga, acreditar que o melhor filme possível é feito com planos gerais, ou, para deixar mais evidente a analogia, com uma câmera que filma 360º.

Outra curiosa observação que se pode fazer do depoimento de Bonfanti é que ele deixa evidente que ele acha mais interessante que a função de microfonista e técnico de som direto seja resumida a uma mesma pessoa. Embora não como preferência, a prática resumida a uma pessoa já ocorria, como mencionado, desde pelo menos o final dos anos 1940. Contudo, de fato, passa a ser uma nova tendência incorporada à prática documentária de cunho *direto*, que persiste até hoje. Algo que seria extrapolado na tradição documentária autobiográfica – assunto mais específico do sexto subcapítulo desse capítulo, que adianto aqui. Ed Pincus – um dos mais importantes nomes da tradição documentária, especialmente sob o ponto de vista do entrelaçamento entre as metodologias do cinema direto e o desenvolvimento do documentário autobiográfico[220] –, em artigo de 1972, "One person sync-sound: a new approach to cinema verite", fala sobre o assunto, ao qual estava imerso como realizador e pesquisador:

> A equipe clássica do cinema direto consistia de pelo menos duas pessoas – o cara da câmera (geralmente também servindo como diretor) e o cara do som. Geralmente um terceiro membro da equipe era usado como *mag changer*, *grip*, *gaffer* e *gofer*. A câmera pesava em torno de 9kg e o gravador 7 kg. Preferencialmente a sincronização era mantida por sistema sem fio entre câmera e som. [...] Geralmente o microfone tinha que estar o mais próximo possível do sujeito para se captar um som de qualidade [...]. Quando a câmera e som podiam se mover independentemente, isso significava que a passagem por portas e tomadas em meio a multidões não impunham grandes

[220] Para uma perspectiva aprofundada de Ed Pincus e de sua relevância na tradição documentária, conferir as publicações de Gabriel Tonelo: "Os filmes e o pensamento de Ed Pincus: o cinema direto em direção à autobiografia" (2018) e "O documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee" (2017).

> dificuldades. Como a maior limitação técnica encontrada pela equipe era geralmente a qualidade do som, o microfone tinha geralmente prioridade no posicionamento. [...] Ao longo dos anos 1960, alguns avanços tecnológicos nos equipamentos usados foram feitos – câmeras *reflex* que tornaram o focar e o enquadrar mais simples; melhores microfones que melhoraram a captação em locação; os cristais de quartzo substituíram os diapasões (PINCUS, 1972, p. 24).

Uma tecnologia desenvolvida no final dos aos 1960 e lançada em 1970, abriu, segundo Pincus, novas possibilidades de reformulação da "equipe clássica do cinema direto". Trata-se do Nagra SN – um gravador que "pesava em torno de 500 gramas e que cabia confortavelmente dentro de um bolso grande" (figura 98). Na figura 99, temos o SN, aberto e com uma capa de couro, conectado a um ECM 50 da Sony, um microfone lapela omnidirecional extremamente pequeno (aproximadamente do tamanho dos que se utilizam atualmente) lançado em 1969, e um receptor de rádio acoplado à direita. Pincus juntou o microfone Sony com o SN e, para completar o aparato sonoro, desenvolveu, com a ajuda de Bill Day, um sistema de receptor de rádio. Esse sistema permitia que o gravador fosse ligado e desligado a partir da câmera. Quando a câmera começava a rodar, o gravador também começava, quando ele parava de rodar a câmera, o gravador parava após cinco segundos. Na figura 100, podemos ver o transmissor (que aciona a distância o SN) e sua antena acoplados à Eclair. Dessa forma, Pincus conseguia filmar sozinho, com, segundo seus parâmetros, boa qualidade, com equipamentos de *back up*, lentes, rolos extras (figura 101). Pincus relata que com o ECM 50, ele conseguia não apenas captar a pessoa à qual o microfone estava preso, mas também captar adequadamente pessoas ao entorno do sujeito principal.

Cabe dizer aqui que o sistema de Pincus não supria todos problemas. O microfone ficava sujeito ao personagem fílmico, o que limitava a captação dos fluxos mundanos se encerravam no personagem que carregava o carregador em seu bolso. Jeff Kreines, realizador e técnico que trabalhou com Pincus no MIT nos anos 1970[221], relatou em algumas de nossas conversas que esse sistema do Pincus não lhe agradava muito. Ele acreditava ser mais interessante simplesmente acoplar o SN à camera e usar um microfone direcional convencional. Em seu *The plaint of Steve Kreines as recorded by his younger brother Jeff* (1974), Kreines filmou boa parte sozinho usando uma Auricon, com inversor CP16, lente 10mm e *viewfinder* com um Nagra 4.2 e um *shotgun* Sennheiser 804 (figura102). Kreines achava esse sistema muito mais prático e capaz de seguir os fluxos mundanos naturais que o de Pincus, embora mais pesado.

[221] Jeff Kreines relatou em uma conversa que tivemos que conheceu Ed Pincus justamente por causa do artigo supracitado: "Depois que Pincus escreveu seu artigo sobre *one-person-crew* na Filmmakers' Newsletter, eu dividi a gasolina e o volante com George Landow para ir de Chicago até New York. Lá eu peguei um ônibus para Boston, então eu pude ir no MIT e conhecer Pincus".

A equipe de uma pessoa só (*one person crew*) – no lugar na de dois, que se tornou comum no decorrer dos anos 1960 (figura 103) – foi possível após, obviamente, desenvolvimentos tecnológicos específicos modificados e adaptados por realizadores; contudo, seu impulso e busca encontram lastro no passado, na contingência dos anseios narrativos de outras décadas – como a *camera stylo* de Astruc (1948) e o "momento decisivo" de Cartier-Bresson (1952) – e na busca por novas possibilidades de filmagem, de relação realizador-sujeito filmado, na busca por uma *intimidade* entre o *sujeito-da-câmera* e o mundo histórico e também na busca por uma realização efetivamente de baixo orçamento (que permite se preocupar menos com o tempo), como o próprio Pincus expõe:

> Quando eu ouvi falar pela primeira vez do SN, eu imediatamente soube que ele era a resposta para muitos dos problemas que eu encontrava na realização fílmica. Embora a tecnologia não fosse perfeita (alguns dos equipamentos estão ainda no estágio de protótipo e passíveis de falha), é possível explorar potenciais de um novo sistema de filmagem. O filme que eu escolhi fazer baseia-se em baixo orçamento, novas possibilidades de agenda longa de filmagem e no potencial aumento da intimidade inerente ao filmar sincronizado sozinho. Eu estou filmando um filme-diário sobre minha vida e sobre aqueles à minha volta desde de dezembro de 1971[222]. Eu planejo continuar o projeto por mais cinco anos. Pela primeira vez eu estou conseguindo lidar com as mudanças que as pessoas passam em suas vidas e consciência no decorrer de longos períodos de tempo. Enquanto o cinema *verite* é geralmente filmado em curto período de tempo, e a maior parte dos filmes acaba definindo uma pessoa (geralmente em relação a uma crise), eu consigo agora olhar para as pessoas em estados de mudança. Pessoas podem ser tratadas mais como devires. (Quando realizadores do cinema *verite* falam dos sujeitos em seus filmes, eles geralmente usam o pretérito como se a pessoa estive morta, incapaz de mudança). Pela primeira vez eu consigo filmar diretamente essas coisas, que é o que mais me importam: as relações entre homens e mulheres, a natureza da família, política tal como ela afeta as pessoas ao meu redor e mesmo o significado da situação de realização documentária – as atitudes das pessoas em relação à câmera e a maneira que a câmera distorce ou mesmo intensifica situações e crises do dia-a-dia (PINCUS, 1972, p. 25).

> [O SN] se torna a base do sistema que, embora tenha seus problemas, ajuda a superar muitas das limitações que eu encontrava fazendo cinema *verite*. Se eu ponho o Nagra SN e o mini microfone no sujeito, então eu dispenso o cara do som, reduzindo a equipe a uma pessoa, o *filmmaker*. De diferentes formas, isso abre a possibilidade da *camera stylo* – a câmera como uma extensão de uma pessoa, tal como a caneta é uma extensão do escritor. Dispensar a equipe reduz os custos de filmagem significativamente e abre todos tipos de novas possibilidades no assunto tratado. O sistema de filmagem começa a permitir a possibilidade da câmera sempre-presente, à maneira de Cartier-Bresson em suas fotografias em 35mm (PINCUS, 1972, p. 25).

[222] Trata-se do filme *Diaries* (1971-1976).



Figura 98 – Nagra SN dentro de bolsos

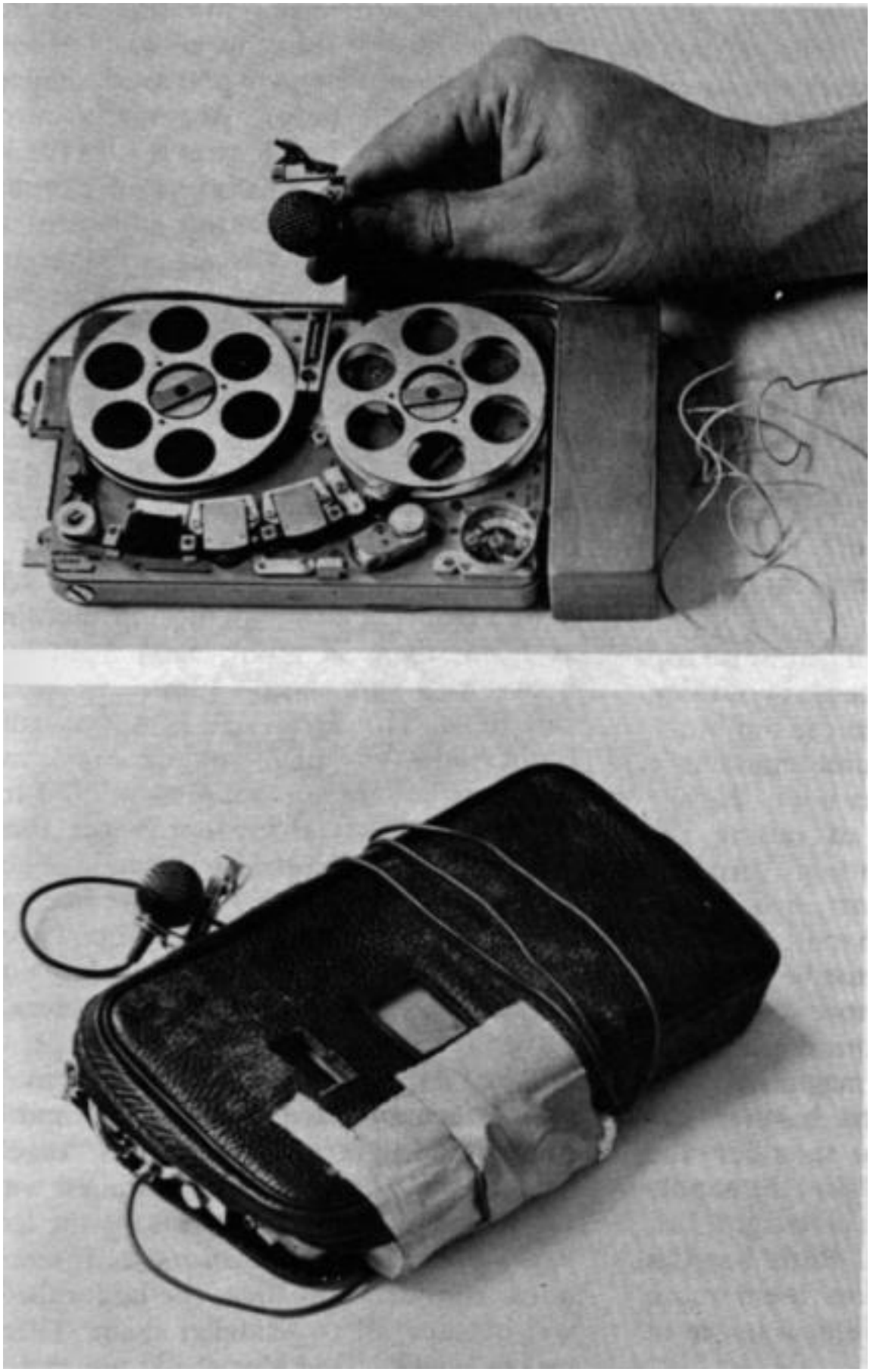


Figura 99 – Nagra SN aberto (acima) e numa capa de couro (abaixo)



Figura 100 – Transmissor acoplado à Éclair que acionava o Nagra SN



Figura 101 – Ed Pincus com seus equipamentos "*one person crew"* completo



Figura 102 - Jeff Kreines em *The plaint of Steve Kreines as recorded by his younger brother Jeff* (1974) filmando no esquema *one-person-crew* com sua Auricon, Nagra 4.2 e Sennheiser 804.



Figura 103 – Ed Pincus e seu "cara do som" (David Neuman), numa equipe de dois, que se tornou típica no final dos anos 1960.

O que Bonfanti aponta como "som político" refere-se, dessa forma, a um anseio narrativo, a um potencial prático e epistemológico, que encontra sua história tanto antes como depois dele. De certa forma, sua perspectiva aponta de forma geral para a presença cada vez mais evidente na tradição documentária dos anos 1960 em diante (especialmente a norte-americana e europeia) de registros cinematográficos que intencionam ser cada vez mais pessoais, de forma consciente e como metodologia (mesmo se tivermos no horizonte a perspectiva observacional, mais "objetiva") – uma prática voltada cada vez mais para o eu-realizador, seja como agente catalisador das temáticas fílmicas, como sujeito fílmico; algo que pode ser pensado de forma genérica a partir, mas não apenas, do *slogan* "o pessoal é político" ("*the personal is political*") (da "segunda onda") do feminismo dos anos 1960 norte-americano.

Chris Marker, para parafrasear Gilles Marsolais (1974, p. 187), não foi de fato um realizador do cinema direto, ele apenas flertou, parcialmente, com as metodologias do direto em partes de seus filmes; sua filmografia deixa evidente sua perspectiva mais "pessoal", "subjetiva" – algo que desde 1958, a partir dos comentários de Bazin (2003[1958], p. 44-45) após assistir *Lettre de Sibérie* (MARKER, 1957), tende-se a entender como ensaísmo. Algo que marcadamente, no âmbito sonoro, se faz transparecer pela voz *over* de seus filmes. *Le joli mai* foi, à época, sua maior *aventure du cinéma direct*, embora *Cuba sí* (1962) seja outro filme relevante de Marker em que se pode sentir em partes as metodologias do direto. Filmado em 1960 e 1961, antes de *Le joli mai*, o filme reúne destacadamente, em termos de som de locação, depoimentos e música. O filme como um todo trabalha com recursos comuns à tradição documentária que lhe precedeu, como voz *over*, música original e sons de arquivo (como gravações de rádio e efeitos sonoros).

Marker, antes de *Le joli mai* e *Cuba sí*, realizou como roteirista *L'Amérique insolite* (1960) com François Reichenbach, um dos nomes relevantes do documentário moderno francês. Tal como Marker, Reichenbach não foi um cineasta do direto, mas lançou mão, contudo, de técnicas do direto em seus filmes dos anos 1960, muito embora de formas controversas.

Esse é o caso de seu *Um coeur comme ça* (1961). O filme foi realizado em grande parte com câmera e microfones escondidos (ou em momentos que o filmado não percebia estar sendo filmado). O cinema direto e verdade nunca tiveram no horizonte ético o uso da câmera e o microfone ocultos para captar o mundo em seu desenrolar. Dessa perspectiva, dificilmente conseguimos vislumbrar o filme de Reichenbach dentro dessa tradição documentária – algo que estaria mais próximo à ideia de filmar a "vida de improviso" de Dziga Vertov, num recuo mais extremado, "oculto". Ao mesmo passo, não se pode negar o interesse em comum em captar o

mundo histórico em locação em seu desenrolar, seguindo os fluxos que o transcorrer do presente impõem. O resultado fílmico, com sua música original, reconstruções sonoras, montagem não cronológica e sobreposição de imagens e sons heterogêneos o afasta definitivamente dos filmes do cinema direto/verdade do período, como os paradigmáticos *Primárias*, *Crônica de um verão* e *Lonely boy*. Em 1962, no filme *La Douceur du village*, Reichenbach lança mão novamente da captação sincrônica em locação. O som do filme é amarrado pela voz do professor, captada em som e imagem durante as aulas. Na pós-produção, imagens de outros contextos são sobrepostas à sua fala, apagando, assim, em grande medida, a cara marca do direto de apresentar o mundo histórico de forma sonoro-visual sincrônica. Pode-se pensar esse recurso narrativo em semelhança ao *source scoring*, discutido no subcapitulo anterior: a voz, captada em locação, passa a ocupar em partes do filme o lugar narrativo de uma voz *over* – ou poderíamos dizer que o filme trabalha com imagens não diegéticas, já que é o som que potencialmente funda a diegese. Assim como no filme anterior, conta com uma montagem que não se preocupa com o transcorrer cronológico do mundo histórico, com forte presença de música original e construções sonoras com materiais não captados em locação, o que, nesse caso, reorganiza o mundo registrado afastando-se do que se poderia dizer de uma perspectiva observativa ou mesmo interativa. Seria mais apenas no final da década de 1960 que os filmes de Reichenbach se aproximariam das metodologias do direto. Nesse sentido, um dos filmes significativos de mencionar é o que ele codirige com Chris Marker em 1967, *La sixieme face du Pentagone*. O filme se funda na captação sincrônica portátil em locação em perspectiva observacional. Sobre esses materiais, uma voz *over* expõe o contexto e interpreta a situação mundana de onde brota a materialidade sonoro-visual base do filme. Em 1968, Reichenbach realiza *Mexico, Mexico*, filme que lança mão de tomadas sincrônicas observacionais e interativas (entrevista/depoimento). O filme é permeado por um rico leque de ferramentas narrativas, como *source scoring*, música original, *"source voicing-over"*. Ainda em 1968, Reichenbach realiza *L'amour de la avie*, aquele que podemos entender como seu filme de maior proximidade ao estilo cinema direto/ verdade dos anos 1960. O filme se estrutura basicamente sob as tomadas interativas e observacionais de Arthur Rubinstein, sujeito tema do documentário, um dos principais intérpretes de Chopin do século XX. Reichenbach o acompanha em seu dia-a-dia, em momentos de trabalho e de privacidade, observando-o e questionando-o. A filmografia dos anos 1960 de Reichenbach evidencia seu flerte com as metodologias do direto, ou, como disse Marsolais (1974, p. 187), Reichenbach possui "o 'reflexo condicionado' que é indispensável ao cineasta do direto". Contudo, continua Marsolais, "o espírito do direto está ausente de seu cinema". E, dessa frase, devemos entender que o "espírito" ao qual Marsolais se refere se liga

mais diretamente às práticas que podem ser vislumbradas na obra de Brault, Carrière, Irmãos Maysles, Pennebaker, Drew, Leacock, Kroitor, Rouch – algo que Brault resume dizendo: "Nosso método de abordagem é baseado no desejo de ouvir as pessoas e, através de nosso filtro pessoal de cineasta, reproduzi-las o mais fielmente possível; talvez estendendo-as um pouco por meio de nossa visão poética ou de nossa interpretação pessoal, da qual obviamente não podemos escapar" (BRAULT, 1971-1972 *apud* MARSOLAIS, 1974, p. 370). O que, contudo, não torna ausente, na obra de Reichenbach, as marcas dessa tradição documentária.

3.4 Cinema direto nos Estados Unidos: "antes eram palestras"

Os aspectos sonoros da tradição documentária que aqui interessa discutir podem ser pensados, num primeiro momento, em torno de dois principais nomes, Richard Leacock e Robert Drew. É na filmografia que começa a se articular em volta desses dois realizadores que encontramos a dimensão mais observacional, da tomada em recuo e da perspectiva menos intervencionista, que colocam fundamentalmente a materialidade mundana em seu transcorrer ordinário como matéria essencial da ontologia fílmica documentária. Como vimos, essas características estão também presentes nas filmografias inglesas, canadenses e francesas discutidas anteriormente; mas é nos Estados Unidos que esses aspectos formam notoriamente o corpo que sustenta o estilo e ética das inovações documentárias que daí emergem.

A literatura que foca no cinema direto dos Estados Unidos é sabidamente vasta, desde ao menos 1974, quando Stephen Mamber lança o seminal *Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary*, apontando para noções-chave como *crisis structure* e *uncrontolled situations*[223], além de abordar sistematicamente aspectos gerais da estrutura dramática dessa filmografia – aspectos corriqueiramente negligenciados ou utilizados para criar um falso ponto cego dentro da perspectiva da tomada observacional[224]. Dessa forma, abordarei aqui pontos específicos do contexto do documentário moderno que aqui nos é relevante sem, contudo, entrar nos meandros do assunto, já largamente disponíveis[225].

---

[223] Richard Leacock já havia usado a expressão "*uncontrolled*" para se referir ao cinema direto em texto de 1961: "For an uncontrolled cinema".

[224] Checar Ramos (2008, p. 293-294) quando fala desse "ponto cego" mencionando resposta de Albert Maysles a João Salles quando questionado sobre *cut aways* e *reaction shots*. Ramos comenta: Al Maysles responde a Salles, demonstrando entender a questão, que tem no fundo a obsessão da ideologia dominante contemporânea em fazer girar a descontrução do trabalho discursivo para promover um ponto cego na ética do direto.

[225] Conferir, por exemplo: *Robert Drew and the development of cinema-verite in America: An innovation in television journalism* (O'CONNELL, 1992); *Documentary in American television: form, function, method* (BLUEM, 1965); *Case study: the beginnings of American cinema verité* (ALLEN; GOMERY, 1985); *Jargons of authenticity* (ARTHUR, 1993); *Realism as a style in cinema verité* (HALL, 1991); *Direct cinema: Filmmaking*

Tal como nos casos vistos anteriormente, o documentário moderno estadunidense começa a se desenvolver antes da década de 1960, antes de uma efetiva prática envolvendo equipamentos portáteis sincrônicos. E tal como nesses outros casos, floresce plenamente com o desenvolvimento tecnológico (e do impulso epistemológico dos realizadores em direção aos novos equipamentos necessários às metodologias práticas almejadas).

Na década de 1950, é relevante mencionar três documentários realizados por Richard Leacock – que houvera sido assistente de edição em diversos filmes da Frontier Films (ver capítulo 2.3) e o mesmo que filmara, por exemplo, *Louisiana Story* (1948), do Flaherty – para o programa televisivo "Omnibus": *Toby and the Tall Corn* (1954), *How the F-100 got its tail* (1956) e *Leonard Bernstein's musical travelogue* (1956).

Toby and the Tall Corn e *How the F-100 got its tail* foram realizados com câmeras 35mm pesadas e com um gravador que pesava mais de 90 kg[226]. A câmera, em ambos os casos, era sustentada por um tripé. A "mobilidade", ou a sensação de mobilidade, era dada, sobretudo, por *pan* e *cut aways*. Diferente do que se veria com mais frequência nos documentários modernos dos anos 1960, os planos longos ou planos-sequência são raros e a câmera na mão não era uma possibilidade convencional. Contudo, existem algumas características que apontam para um documentário "menos clássico". Em *Toby and the Tall Corn*, fruímos conversas/depoimentos captados por Leacock, o que aponta para o interesse comum ao direto dos anos 1960, o de captar a fala das pessoas em seu local de trabalho/residência. O interesse de captar som e imagem em sincronia em locação é patente, embora limitado pelos equipamentos pesados. Algumas cenas que carregam a marca do inesperado mundano também tomam relevo, como os planos da ventania/chuva, captado sem som, que atormenta os artistas do teatro itinerante que é tema do filme. Outro aspecto interessante tem a ver com o tema central do filme, que se tornaria nos 1960 um lugar-comum na filmografia do direto: filmar pessoa comum/ *performer*/ artista e seu modo de ganhar a vida – algo que reaparece modestamente em *How the F-100 got its tail*, o que se refletiria em filmes do direto dos anos 1960 sobre documentários sobre pilotos de carros e aviões. Este segundo documentário, contudo, tem mais características do documentário "clássico" – construído sob a *encenação-construída*, embora o filme explore a locação com certos improvisos fora do *script*, como aponta Leacock[227]. Sobre esse documentário, Mamber (1974, p. 27), de forma interessante, o descreve como uma

Style and its Relationship to Truth (SCHNEIDER, 1972), *Living cinema: new directions in contemporary film-making* (MARCORELLES, 1973[1970]);além de diversos textos de importantes acadêmicos da área do cinema, como Bill Nichols, Brian Winston, Fernão Ramos e William Rothman.

[226] Informação de Leacock fornecida em entrevista a Mamber (1974, p. 26; 256).

[227] Conferir texto de Richard Leacock no encarte do DVD *Omnibus: American profiles* (1990[1952-1960]).

tentativa de incorporar "uma sensação de 'estar lá' ao espectador": "boa parte do material gravado dos jatos é usado para sugerir a sensação de realmente voar num avião". Essa ideia do "estar-lá", que o próprio Leacock (2011)[228] reforçaria anos depois, é algo evidente na tradição audiovisual desde pelo menos os primeiros cinejornais sonoros (checar subcapítulos 1.1 e 2.3), mas que se tornaria marca fundamental do cinema direto: oferecer o mundo ao espectador através da subjetividade daquele que filma em locação, vivendo, testemunhando e presenciando o transcorrer dos fenômenos, mostrando o mundo pela transparência da câmera e do gravador. O terceiro dos documentários que mencionei, *Leonard Bernstein's musical travelogues*, foi realizado com uma câmera 16mm e com um gravador que deviam estar conectados por cabo para manter a sincronia. Leacock relata que foi nesse filme que ele percebeu a crucial necessidade de se trabalhar com câmeras leves, silenciosas e que pudessem operar de forma independente do gravador (idealmente sem fio) sem perder a sincronia[229]. O centro da narrativa aponta também para outra característica comum ao documentário moderno dos anos 1960 e 1970: filmes que registram *shows* e ensaios e os bastidores da produção dessas apresentações. A câmera já caminha mais livremente pelos espaços, e flagra o mundo desabrochando em sua frente numa perspectiva observativa em alguns planos.

Os três documentários apontam para aspectos caros para se pensar a tradição do direto, que, em poucos anos, alcançaria importante destaque, como: interesse pela captação sincrônica em locação, a ideia do "estar-lá" e o impulso epistemológico em sentido da necessidade de se desenvolver equipamentos leves e sincrônicos para se filmar com mais flexibilidade e numa gama maior de possibilidades mundanas. Antes desses três documentários, Leacock trabalhou como câmera no curta *Jazz dance* – filme semelhante a *Momma don't allow* do Free Cinema, lançado dois anos depois. O elemento relevante desse filme é que Leacock já começava a se aventurar com a câmera na mão, algo de maior importância no cinema direto.

Robert Drew era um jornalista/fotógrafo correspondente da *Life Magazine* e foi lá que seu interesse pela fotojornalismo e seu deslumbramento pelo drama das histórias reais começaram a despertar: "[ele percebe] que a vida real é mais vibrante que a ficção" e assim decide "levar *Life's candid still photography* para o mundo do audiovisual, criando um novo jornalismo do real"[230]. Nas palavras de Drew (DREW; LEACOCK, 1963, p. 19):

---

[228] A propria autobiografia de Leacock carrega no título a ideia do "estar-lá": *The Feeling of Being There: A Filmmaker's Memoir*.

[229] Entrevista de Leacock a Ian Cameron e Mark Shivas (1963, p. 16) e a Ulrich Gregor (1966, p. 14-15).

[230] Informações tiradas do *site* official de Robert Drew, na seção "American Cinéma Vérité: An Evolving Draft of its Development", que reúne ensaios que descrevem as ideias de Drew a partir de suas anotações da época, de escritos posteriores, assim como de palestras e entrevistas dele.

> Eu trabalhei na *Life* por vários anos praticando uma forma de fotojornalismo que requiria que você estivesse constantemente presente com o sujeito fotografado, com a intenção de capturar o exato lugar e momento no qual o clímax ocorresse. Eu cheguei a conceber a ideia de um jornalismo cinematográfico, feito dessa forma, com som simultâneo.

De forma comparável ao caso da NFB, a fotografia desempenhou lugar importante como fonte de inspiração a Drew. *Magazine X* (*Key Picutre*) (1953), dado como perdido, foi uma primeira tentativa de Drew no sentido da concretização de suas ideias, de fazer uma fotojornalismo no formato audiovisual – pensamento análogo ao de Koenig, da NFB, quando disse a Kroitor querer aplicar a ideia e fotografia de Cartier-Bresson em filme (checar subcapítulo 3.2). O projeto foi financiado pela NBC, mas nunca foi ao ar. "[O resultado] foi uma catástrofe" (DREW; LEACOCK, 1963, p. 19), principalmente por causa dos equipamentos pesados e pela equipe de oito pessoas, aspectos que tornaram inviáveis a tomada espontânea ("*candid*"). Pouco tempo depois, entre 1954 e 1955, Drew conseguiu uma bolsa para estudar no instituto de jornalismo de Harvard por cerca de um ano. Período em que se debruçou sobre romances, teatros e outras tradições narrativas, amadurecendo suas ideias sobre "jornalismo cinematográfico". Foi nesse período que Drew conheceu Leacock. Após assistir *Toby and the Tall Corn*, Drew foi a Nova York encontrar Leacock, dando início à parceria – que, num primeiro período, Mamber (1974, p-28-30) chama de Drew-Leacock –, que se desenvolveria sob o nome Drew Associates. Drew viu em *Toby and the Tall Corn* algo que ele estava buscando: filmar o mundo em locações, buscando os dramas "reais", sem interferência, com som sincronizado. Tanto o filme de Drew de 1953 como *Toby* tinham intenções semelhantes e esbarraram nos limites técnicos e operacionais dos equipamentos de filmagem e gravação, além do número de membros da equipe, que era incompatível com suas perspectivas observacionais e de pouca interferência (DREW; LEACOCK, 1963, p. 18-20).

Em 1957, Drew, junto com Leacock e também com Pennebaker, realizam *American football* para promover uma das matérias da Life na televisão. Embora o filme não tenha sido exibido na televisão no momento, foi com ele que Drew conseguiu convencer a Time Inc. a dar suporte para seus projetos. Assim, em 1957, Drew consegue patrocínio da Time Inc. para colocar suas ideias em filmes e desenvolver os equipamentos necessários para captar o mundo em seu desenrolar, como vinham planejando ele e Leacock. O suporte, que a princípio seria de 1957 a 1959, se estendeu até 1963.

Os três filmes produzidos até 1959 – *Weightlessness* (1958), *Balloon Ascension* (1958) e *Bullfight at Malaga* (1959) – envolveram testes e experimentos com diversos aparatos com o intuito de eliminar o peso excessivo dos equipamentos, de se livrar dos tripés, cabos,

equipamentos de iluminação e de adaptar sistemas de alimentação por corrente alternada (AC), conquistando assim mobilidade e a formação de pequenas equipes de filmagem (idealmente dois membros: fotógrafo e técnico de som direto). No terceiro filme, *Bullfight at Malaga*, já se pode perceber os avanços. O filme foi feito com câmeras leves, gravadores portáteis e microfones direcionais, embora as baterias ainda fossem um fardo. Ao todo foram usadas oito equipes de dois membros[231]. Na figura 104, vemos Robert Drew tirando o microfone da mão do técnico de som direto num dos trechos do filme (a ação de Drew provavelmente se explica pelo iminente choque entre o pano do toureiro e o microfone). Pennebaker, quando questionado por Chris Hegedus (numa entrevista conduzida por Liz Stubbs)[232] sobre como e quando havia começado o desenvolvimento do sincronismo e qual seria o primeiro filme, menciona *Balloon Ascension* como ponto de partida:

> O primeiro foi *Balloon*. Eu tinha uma câmera que eu havia feito alguns ajustes preliminares. Eu fiz uma espécie de sincronia – eu usei um gravador à manivela, feito à mão, mas ele era duro e tosco, e nós podíamos apenas gravar rolos de 30 metros [*hundred-foot rolls*][233].

Nessa situação, a sincronia era um trabalho essencialmente da pós-produção, já que, à maneira da NFB, isso seria o que Carrière chamava de "falso *sync*". Ou seja, existia a intenção de filmar nas locações em *sync*, mas ainda não tinham equipamentos efetivos para isso e tão pouco sabiam como lograr. Nesse mesmo período (1958-1959), foi rodada uma segunda parte do documentário sobre Bernstein (que Leacock houvera realizado), dessa vez em Moscou (a primeira havia sido em Israel). Essa segunda parte foi a primeira vez, segundo Mamber (1974, p. 27), que Pannebaker, Leacock e Albert Maysles filmaram juntos. Pennebaker comenta, na mesma entrevista:

> Quando eu fui a Moscou, nós tínhamos câmeras e gravadores à manivela, se é que você acredita. Nós não sabíamos como rodar com som sincrônico, mas eu sabia que se eu pudesse captar o som ao mesmo tempo que eu filmasse, eu voltaria e conseguiria encontrar um jeito de sincronizar. Eu não sabia como, mas eu sabia que nós poderíamos descobrir. Então era assim que nós estávamos rodando com som sincronizado [...].

Eles acabaram rodando o filme, junto com os russos e seus equipamentos, com câmera à manivela, a 35mm e gravador portátil. Mas Pennebaker relata que não era algo muito viável para o que eles desejavam fazer:

> Tinha um gravador e um cabo do gravador para a câmera, e então tinha um cabo para um microfone comprido, que tinha uns 2, 3 metros, e tinha outro cabo ligado a uma grande bateria que você tinha que carregar. A bateria era do tamanho de uma bateria Volkswagen. Nós precisávamos de três pessoas

---

[231] Drew contratou fotógrafos e técnicos de som locais para ajudar nas filmagens. Checar: http://drewassociates.com/films/bullfight-at-malaga/

[232] Entrevista presente no livro sobre DA Pennebaker editado por Beattie e Griffiths (2014).

[233] Em uma filmagem em 24 *fps* isso daria algo em torno de 5 minutos e meio.

> para carregar essa bagunça. E nós tentando seguir Lenny [Bernstein] nos corredores do Kremlin... Claro, era impossível, e nós estávamos tropeçando em nós mesmos e Lenny ria, então ele disse: "isso é ridículo" [...]. Era impossível carregar tudo. Era necessário algo realmente portátil.

Pennebaker continua: "muito esforço de engenharia tinha que ser feito antes de realmente conseguirmos seguir as pessoas pelos corredores, observando elas tocarem piano, segui-las no deserto e em qualquer lugar do mundo". O período de 1959 e 1963 foi o de maior experimentação e adaptação/desenvolvimento tecnológicas da Drew Associates. Pennebaker afirma que foi apenas em *Crisis*, em 1963, que eles chegaram em um resultado que possibilitou que eles fizessem o que desejavam: "Nós não queríamos soluções ocasionais, uma pra esse caso, outra pra aquele [...]. Entre 1959 e 1963, Ricky [Leacock], eu e outras pessoas trabalhamos para solucionar nosso problema. Em torno de 1963, quando fizemos *Crisis*, eu tinha um tipo final de câmera".



Figura 104 - Robert Drew tirando o microfone da mão do técnico de som direto num dos trechos de *Bullfight at Malaga* (1959)

O próximo filme da Drew Associates (após *Bullfight at Malaga*) seria o famoso *Primárias*. Do ponto de vista tecnológico, existem algumas incertezas e contradições. A

primeira delas diz respeito ao Nagra. É comum na literatura da área ler que o Nagra foi utilizado em *Primárias*. Contudo, não é o que parece ser mais plausível. Entrevistas com Pennebaker e Leacock (dois dos mais envolvidos com o desenvolvimento tecnológico da Drew Associates) apontam sempre para o uso do Perfectone e não do Nagra. Além disso, alguns *frames* do filme mostram Drew evidentemente segurando um Perfectone EP6A com um microfone ElectroVoice 644 *plugado* na entrada P10 do painel frontal (figuras 105 e 106). Entrevistas que realizei com Jeff Kreines, realizador ligado aos membros da Drew Associates (especialmente a Leacock), e Dan Drasin, que foi membro da Drew Associates nos anos 1960, indicam também que o Nagra não foi utilizado, e, sim, o Perfectone, além de um segundo gravador (Mohawk Midgetape). A confusão na literatura atual pode possivelmente ter vindo do famoso texto de Mario Ruspoli, de 1963, "Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinematographique leger". Nele, Ruspoli (1963, p. 41) coloca na ficha técnica do filme, ao final do texto, que o Nagra foi o gravador utilizado, muito embora essa incerteza dele transpareça: ele escreve "Enregistreurs" (no plural) e menciona "Nagra" entre aspas. Além disso, Ruspoli (1963, p. 14) fala vagamente sobre o surgimento do Nagra no mercado e cita, no mesmo parágrafo, *Primárias*. (No parágrafo seguinte, justiça seja feita, Ruspoli é sagaz, embora impreciso, em apontar que a grande e única inovação tecnológica da Drew Associates (até 1963) é o sistema de sincronização Accutron que funcionava sem fio – assunto que será abordado novamente em breve). Outro equívoco comum é dizer que o sistema de sincronização por cristal de quartzo foi utilizado em *Primárias* – algo que se tornaria palpável no âmbito portátil apenas a partir de 1963, em época similar à fabricação do Nagra III com *serial number* iniciado com NP (ou NPH, quando vinha acompanhado de dois amplificadores de alto-falantes)[234] – a velocidade de funcionamento era calibrada a partir de geradores e quartzo[235] – e com as câmeras adaptadas para uso do cristal (à época o sistema de cristal era externo e acoplado à câmera e ao gravador), com protótipos portáteis funcionando a partir de 1963. A outra questão tecnológica que paira sobre *Primárias* se relaciona também à sincronização: tal como é recorrente ler que foi usado sistema com quartzo, é comum ler que foi usado o sistema Bulova Accutron, sem fio. O diapasão do relógio Bulova Accutron foi lançado em outubro de 1960 (figura 107) – só por esta razão já se tornaria implausível *Primárias* ter sido rodado com sistema Accutron – *Primárias* foi rodado no primeiro semestre de 1960. O sistema Accutron foi adaptado/ desenvolvido por Mitch Bogdanowicz – inventor e membro da equipe de Drew – entre 1960 e

[234] Existem também no mesmo período as versões do Nagra III com *serial numbers* iniciado em B e BH. Essas versões, diferente das NP e NPH, eram confeccionados para o uso radiofônico e não para o uso cinematográfico.
[235] Conferir manual do Nagra NP, NPH, B e BH, de maio de 1963.

1963, em constantes aperfeiçoamentos, e foi acoplado ao Nagra a partir de final de 1960, sendo provavelmente usado pela primeira vez em *The children were watching* (menos provável) ou *Mooney vs. Fowle* (mais provável)[236] – algo que começaria a mudar a partir de 1964, quando o sistema de sincronização por cristal (com câmera e gravador funcionando com cristal) passou a ser efetivamente viável[237]. Falarei mais especificamente sobre o sistema Accutron e seu funcionamento básico mais adiante.



Figura 105 - Drew em *Primárias* segurando um Perfectone EP6A com um microfone ElectroVoice 644 plugado na entrada P10 do painel frontal

[236] Dan Drasin disse em conversa que quando entrou para a Drew Associates em Janeiro de 1961 (quando trabalhou no *Adventures on the New Frontier*, rodado em Janeiro de 1961), o Sistema Accutron já existia e, inclusive, estava sendo utilizado em locação em algum projeto que ele não se recorda qual. *The children were watching* foi rodado em novembro de 1960 e *Mooney vs. Fowle* em janeiro de 1961.

[237] Para as informações desse parágrafo, checar, por exemplo, entrevista de Albert Maysles a Brooke Comer no livro de Keith Beattie (2010, p. 111), checar entrevistas de Pennebaker no livro de Keith Beattie e Trent Griffiths (2014), Frank Beaver (2019), O'Connell (1992), Tom Powers (2016), Jeanne Hall (1991), entrevista de Pennebaker a Chris Buck (1998). *E-mails* trocados com Jeff Kreines, aluno de Richard Leacock e técnico da MIT, amigo de diversos membros da Drew Associates e profundo pesquisador das tecnologias cinematográficas (e videográficas) *leves*, e Dan Drasin, membro da Drew Associates, apontam para a mesma direção.



Figura 106 - Drew em *Primárias* segurando um Perfectone EP6A com um microfone ElectroVoice 644 plugado na entrada P10 do painel frontal



Figura 107 – Lançamento do Accutron

Enfim, *Primárias*, no cenário mais plausível (em termos de fontes seguras), utilizou dois sistemas de "sincronização" no âmbito da produção (muitas vezes simultaneamente) e um sistema na montagem. O principal deles foi composto por uma Auricon Cinevoice (figura 108) conectada a um Perfectone EP6A (por cabo) pelo sistema Rangertone (Perfectone). Foi

utilizada também uma Arriflex 16S (não silenciosa) e uma B&H Autoload (à manivela) (figura 109) utilizadas em tomadas sem som ou com o pequeno gravador Mohawk Midgetape (figura 110). No primeiro sistema, a sincronização se dava pelo cabo, no sistema Rangertone – tal como com a Arriflex 16S – no outro (Autoload e Mohawk Midgetape), a sincronização era uma demanda praticamente da montagem ("falso *sync*"). O principal microfone utilizado foi o ElectroVoice 644, um *shotgun* dinâmico (figuras 105 e 106). A sincronização na montagem utilizou um sistema desenvolvido por Loren Ryder – sistema que conseguia fazer variar a velocidade da transferência do som para o 16mm corrigindo as dissincronias. Pennebaker, mais tarde, desenvolveria um sistema, The Time Machine, de motor com velocidade variável ligado ao MagnaTech, que calculava o número de *frames* em disparidade – ele também adicionou um Eltro (um *pitch shifter* analógico) ao sistema (figura 111). Esse sistema de montagem foi importante porque a sincronização entre a Auricon e o Perfectone acabou não funcionando em *Primárias*: na fase de montagem descobriram que o cabo que ligava a Auricon ao Perfectone estava na verdade rompido e as dez horas de filmagem feitas pelo esquema Auricon-Perfectone não foram captadas em sincronia. Algo que Drew lamenta:

> O cabo rompido foi uma catástrofe. O tempo e energia utilizados na filmagem, as horas de película e fita, os riscos institucionais que assumidos na proposta do projeto, o dinheiro, tudo um desperdício. Dez horas de imagem e som dessincronizados, enquanto o filme poderia ser montado de forma convencional. Dificilmente o filme representaria o grande progresso que Drew imaginava. [Drew comenta] "Mas Ryder tinha construído um incrível dispositivo nessa máquina dele; você podia girar uma manivela e variar a velocidade de transferência do som. Levou umas três semanas, dia e noite, girando a manivela para transferir o som de ¼ para 16mm para a edição". Com o som transferido da fita ¼ para o 16mm e sincronizado com os rolos de imagem, a montagem podia começar (DREW *apud* CONNELL, 1992, p. 156-157).

Possivelmente, algumas das confusões sobre a filmagem em relação à sincronização sem cabo pode ter derivado dessa história. Na prática, na produção, eles usaram o cabo, mas na hora da pós, tudo se passou como se não houvesse cabo. No final das contas, o filme ocorreu no "falso *sync*", como já vinha ocorrendo no Canadá e nos EUA desde a década de 1950. Além disso, algumas cenas foram de fato rodadas sem cabo. As cenas dentro do carro com Humphrey, por exemplo, foram rodadas com a Autoload e com o Mohawk Midgetape, por serem equipamentos leves e silenciosos, embora não possuíssem sistema de sincronização – a tomada foi pensada de antemão no "falso *sync*". A famosa cena de Kennedy entrando no *hall* pelo meio da multidão

foi rodada por Albert Maysles com a Arriflex 16S (mais leve que a Auricon), com lente 5.7mm *super wide* Kinoptik, sem som sincrônico (figura 112)[238].



Figura 108 – Richard Leacock filmando com Auricon em *Primárias*



Figura 109 - B&H Autoload, modelo usado em *Primárias*

[238] As informações desse parágrafo advém de diversas fontes, incluindo as mencionadas na nota de rodapé anterior. Além das conversas com Jeff Kreines e Dan Drasin e dos *frames* do próprio filme.



Figura 110 Gravador Mohawk Midgetape, modelo usado em *Primárias*



Figura 111 – Eltro desenvolvido por Pennebaker



Figura 112 - Foto da filmagem de Albert Mayles da famosa cena de *Primárias* em que vemos Kennedy entrando no *hall* pelo meio da multidão. Mayles rodou com a Arriflex 16S (mais leve que a Auricon), com lente 5.7mm *super wide* Kinoptik, sem som sincrônico.

Embora do ponto de vista tecnológico do som não apresente grandes diferenças em relação ao que vinha acontecendo no Canadá e França, *Primárias* é um marco do fazer documentário, fruto de uma pesquisa e desejo que se desenrolava ao menos desde 1953 para Robert Drew. Para a Drew Associates, tecnologicamente, de forma geral, houve, sim, avanço – os equipamentos já haviam se tornado um pouco mais leves e adaptados – avanços realizados pelo próprio grupo. Além disso, em 1959 foi lançado o *transistor* portátil, que foi, ainda em 1959, acoplado à Auricon, o que tornava todo o equipamento mais leve e portátil (sem um pesado *power pack*) (TINK, 1959, p. 83-86) – e talvez essa seja a principal inovação tecnológica em operação em *Primárias* para além das melhoras ergonômicas da câmera. Contudo, o que se destaca é a maneira de captar o mundo, a maneira de lidar com a materialidade mundana. Tal como vimos anteriormente em relação a partes da NFB, a ideia de roteiro se rarefaz, abrindo-se, desde a pré-produção, para as indeterminâncias do mundo. Evidentemente, filmar dois candidatos das eleições primárias do Partido Democrático para a presidência é algo que envolve um mínimo de planejamento: Kennedy e Humphrey tiveram que ser convencidos por Drew a

liberarem as filmagens desse projeto, que não era convencional na época. Acompanhar um candidato nas suas aparições públicas e em momentos privados e íntimos não era uma proposta de trivial aceitação à época. Nesse sentido é interessante ver alguns "planejamentos" de filmagem de Robert Drew através de suas anotações que sobreviveram – algo que, mesmo num horizonte muito distante, não poderíamos vislumbrar como roteiro:

> Ricky [Leacock] no candidato – *wild sound*, no princípio – *close* no rosto. Maysles *over shoulder* – perto dos rostos.
> [Bill] Knoll efeitos especiais – *close-ups* extremos de reações, agitações e candidato
> [Terence Macartney-] Filgate efeitos especiais, articulações – *spelling* Ricky, Maysles e Knoll – som, aspas.
> Drew – microfones no Perfectone, Auricon.
> Leacock chega com o candidato, fica com ele, *close-ups* – eu com o Perfectone – e assim vai.
> Knoll com Auricon capta piadas, paixões, todas referências importantes à campanha.
> Maysles foca nas pessoas que se aproximam da câmera, garotas bonitas, *sexy* (DREW *apud* O'CONNELL, 1992, p. 64).

Nesse aspecto da rarefação do roteiro, não há significante diferença ao que os Canadenses vinham fazendo, como o próprio Filgate (que foi do Canadá para o EUA para filmar *Primárias* e, posteriormente, *X-Pilot*) deixou transparecer durante a pós-produção do filme, quando, de acordo com Drew, disse que tudo que estava sendo feito poderia ser feito também no Canadá[239]. O ponto que aqui nos interessa, contudo, diz respeito não apenas à essa abertura para o mundo, que parte da NFB vinha também lapidando. Diz respeito à estruturação dramática do filme. A estrutura dramática em si também não é novidade, basta lembrarmos de alguns documentários de realizadores como Flaherty, Watt, Ivens, Franju, Jennings – e como a estrutura épica (terceira pessoa) vai cedendo espaço para a estrutura dramática (diálogo) a partir do pós Segunda Guerra. O que há de novo é a constituição da materialidade fílmica que compõe o dramático, que se afasta da *encenação-construída*, do modo expositivo e da premissa educativa e também das posturas interativas e participativas do documentário canadense e francês do mesmo período. *Primárias* pode ser pensado, *grosso modo*, para um simples parâmetro, dentro da mencionada estrutura de Gustava Freytag: exposição, ação crescente, clímax, ação de queda e desenlace. Os candidatos são apresentados, acompanhamos suas campanhas, a votação acontece e surge a expectativa do resultado, o resultado sai, o conflito central do filme tem seu resultado, os candidatos absorvem o resultado e começam a pensar na votação do próximo estado. O desenrolar da narrativa acontece com a materialidade sonora e visual que brota em frente à câmera e ao gravador/microfone, no transcorrer mundano, numa

[239] Checar O'Connell (1992, p. 68).

perspectiva observacional, não-intervencionista. A estrutura dramática tem sua origem no próprio mundo: não se pede que os sujeitos atuem ou repitam gestos, não há entrevista e a lógica é predominantemente cronológica. A novidade está nessa possibilidade de montar esse material oferecendo o mundo ao espectador pela valorização da *transparência* do aparato cinematográfico e, ao mesmo tempo, através de uma forma narrativamente estruturada. E para se colher esse material mundano, a leveza e mobilidade dos aparatos cinematográficos, tal como a potencial sincronia entre a captação de imagens e sons, são fundamentais, já que o desenrolar da estrutura dramática é oferecido pelo próprio mundo, no seu próprio fluxo, numa postura ativamente não interventiva, dentro da esfera no não-controle e imprevisibilidade. A riqueza do filme surge como fruto da sagacidade em se eleger bem o drama/evento a acontecer no mundo e das escolhas de fotografia e captação de som, assim como do momento certo de ligar e desligar os aparatos, e da destreza da equipe em se portar no mundo numa perspectiva observacional. E aqui é importante abordar a falácia crítica que geralmente paira sobre a proposta fílmica da Drew Associates: não é raro encontrar na literatura da área menção a uma pretensão de *objetividade* e de *realismo* norteada, como se coloca criticamente, por uma ingenuidade dos realizadores, como se acreditassem que estivessem filmando a verdade mundana. Ainda em 1961, após um dos lançamentos de *Primárias*, Drew, Leacock e Pennebaker concedem uma entrevista a Gideon Bachmann, e um dos pontos frisados pelos três é de que a proposta fílmica que estavam tentando colocar em prática valorizava ainda mais (mais que os filmes encenados) a subjetividade dos realizadores, sua inteligência em se portar no mundo e em recortar o mundo, sua criatividade no momento da tomada. A materialidade ontológica de sua premissa não desconsiderava a óbvia marca da subjetividade do *sujeito-da-câmera*. A novidade era fazer deixar o espectador fruir o mundo histórico através dessa subjetividade, que pretendia ser observacional e o menos interventiva possível, mas carregada de escolhas.

Se, em termos gerais, aquilo que vemos e escutamos no cinema verdade francês e nas porções *participativas* da produção da NFB mencionadas nos itens anteriores existe devido à presença, interação e provocação da equipe realizadora, podemos dizer que em *Primárias* (e os filmes porvir da Drew Associates) aquilo que é registrado ocorreria no mundo mesmo na ausência da equipe realizadora. E isso não significa dizer que a equipe dos filmes da Drew Associates não flexione o mundo com sua presença, quando se estabelece a *circunstância de tomada*. Contudo, a ética fílmica deles caminha no sentido da imparcialidade, do recuo, de uma intenção não intervencionista, ou, ao menos, reduzida. Dessa forma, as vozes e demais sons que surgem na tomada mantêm um certo grau de independência de imposições advindas da constituição da tomada, pois se reportam, sobretudo, mais imediatamente aos eventos do

transcorrer mundano, que existiriam mesmo na ausência dos realizadores, por mais que com potenciais diferenças, já que a presença do *sujeito-da-câmera* flexiona o mundo, mesmo que em grau reduzido. Nessa equação entra ainda o grau de extraordinário e de intensidade do evento mundano[240]. Em *Primárias*, por exemplo, os momentos de tensão pré-votação, os eventos públicos, reuniões, discursos, as marcas do cansaço dos candidatos, os cochilos flagrados, pode-se afirmar, reportam-se muito mais a causas e consequências exteriores que ao forjamento da tomada. O mesmo podemos dizer dos gritos das fãs de Paul Anka em *Lonely boy*; das discussões, indagações, dúvidas e conversas presentes na tensão figurada pelo governador do Alabama George Wallace, o procurador geral do Estados Unidos Robert Kennedy e os estudantes Vivian Malone e James Hood, admitidos na Universidade do Alabama no filme *Crisis*; do assédio e exploração da imprensa sobre a mãe, e sua família, que gestou filhos quíntuplos em *Happy mother's day* (1963); da morte de cozinheira Dorothy e da reação das crianças frente ao fato em *Warrendale*; do assédio e do abuso cotidiano sofrido pelos reclusos em *Titicut folies* (1967); da crise de vendas de Paul Brennan em *Salesman* (1968). É como se o filme não fosse relevante o suficiente para alterar em grandes proporções aquilo que é filmado: as emergências mundanas o superam. Fazer esse tipo de consideração, não significa dizer que a câmera passa despercebida no *cinema direto* ou que não catalisa ações. Em *Crisis*, por exemplo, George Wallace, um personagem bastante exibicionista, reporta-se inúmeras vezes diretamente à câmera e ao microfone. Em *Lonely boy* e *Happy mother's day* vemos e ouvimos depoimentos reportados diretamente à câmera e ao microfone. Em *Warrendale*, a presença da equipe é trazida à tona tanto por parte das crianças quanto por parte dos responsáveis pela instituição sobre a qual o filme se dedica. Situações semelhantes também ocorrem em *The Beatles USA* (1964), dos irmãos Maysles, no exibicionismo, por exemplo, dos jovens *beatles* à câmera e microfone. Contudo, essa "intervenção" do *sujeito-da-câmera* é fruto mais direto da própria atitude do filmado, que se liga mais diretamente a uma situação mundana do que a uma situação criada pela equipe realizadora, diferente do *sujeito-da-câmera* do *cinema verdade*, que, antes de esperar a atitude do personagem e uma situação mundana pré-estabelecida, coloca-o numa situação inventada/provocada/instigada para o filme.

É por essa via que podemos entender a rarefação da voz *over* no cinema direto (embora ela não se ausente por completo), a ausência de música originalmente composta para o filme,

[240] Para uma discussão sobre a ideia de intensidade e de extraordinário na perspectiva da tomada, verificar *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*, p. 90-93, de Ramos (2008), e os ensaio "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa", de Ramos (2005), e "Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary", de Sobchack (1984).

de falas roteirizadas e de *wildtracks* gravadas num contexto marcadamente heterogêneo ao da filmagem. Não é uma lógica marcadamente externa (ou da pré-produção) que forja o arco narrativo, é sobretudo a materialidade mundana que, trabalhada na montagem, impõe a estrutura dramática. É nesse sentido que podemos interpretar Drew numa entrevista a Hanley Norins gravada em 1962[241]:

> Meu primeiro filme [*Magazine X* (*Key Picture*)] foi provavelmente tão bom quanto os melhores filmes de reportagem então exibidos na televisão [...]. Mas havia um problema básico. E eu não sabia o que era. Então tirei um ano sabático e fui para Harvard com uma bolsa para tentar descobrir como o jornalismo poderia funcionar. [...] O pretexto era estudar história dos EUA, e gastei metade do meu tempo nisso. Mas passei a outra metade estudando romance moderno, história do drama e o formato televisivo. Algo que descobri foi que a reportagem na televisão e as reportagens que eu fazia eram baseadas na lógica das palavras, eram palestras com ilustrações, ou entrevistas, que é a mesma coisa. Eu descobri que a vida real nunca brotava no filme, nunca vinha através da televisão, e que teríamos que abandonar a lógica das palavras e encontrar uma lógica dramática em que as coisas realmente acontecessem. Se pudéssemos fazer isso, teríamos uma base totalmente nova para um jornalismo totalmente novo, o que é meio difícil de definir, mas vou tentar. Seria um teatro sem atores, seriam peças sem dramaturgos. Seria uma reportagem sem resumo e opinião. Seria a capacidade de observar os momentos cruciais da vida das pessoas, de onde você poderia deduzir certas coisas e ver um tipo de verdade que só pode ser obtida através da experiência pessoal.

De forma semelhante, podemos interpretar Leacock quando busca implicar sua intenção fílmica, anteriormente mencionada, de incutir no espectador a "sensação de estar lá".

Após *Primárias*, ainda entre o primeiro semestre de 1960 e janeiro de 1961, a Drew Associates realizou ao menos outros seis documentários. Com exceção de *On the pole*, eles fizeram parte da série *Close-up* da ABC: *Yanki, No!* (1960), *X-pilot* (1960), *The children were watching* (1960), *Kenya* (1960) e *Adventures on the new Frontier* (1961). Entre 1961 e 1963, grande parte dos filmes compôs a série *Living camera* (com exceção, por exemplo, do relevante *On the road to Button Bay*, de 1962): *Eddie* (1961), *David* (1961), *Petey and Johnny* (1961), *Mooney vs, Fowle* (1961), *Blackie* (1962), *Susan Starr* (1962), *Nehru* (1962), *Aga Khan* (1962), *Jane* (1962), *The chair* (1962), *Crisis* (1963). Em 1963 o contrato com a Time Inc. se encerra e ainda em 1963 dois dos principais membros da equipe de Drew saíram para montar sua própria companhia, a Leacock-Pennebaker. Em 1962, Al Mayles já havia deixado a Drew Associates e montado a própria companhia com seu irmão David[242]. A Drew Associates produziria proficuamente até final dos anos 1980 – muito embora exista até os dias atuais. O período de

[241] https://vimeo.com/84270680, acesso abril de 2017.
[242] Checar Mamber (1974) e O'Connell (1992).

1960 e 1963 é o mais relevante para se pensar diacronicamente a história da tradição documentária.

Foi durante esse período que o primeiro sistema de sincronização sem fio portátil se desenvolveu, embora nunca de forma perfeita. O sistema por cristal passaria a ser usado ainda nos anos 1960, de forma análoga ao sistema Accutron. O sistema Accutron era utilizado no inversor AC da câmera, possibilitando um funcionamento constante do motor; no gravador o Accutron gerava um pulso constante, que permitia uma sincronização mais efetiva e mais fácil na pós-produção. O grande problema é que o sistema com diapasão (Accutron) se desestabilizava devido, por exemplo, às diferentes temperaturas, o que, de certa forma, "tirava" a sincronização. A lógica do sistema por cristal é a mesma, contudo, o quartzo é mais estável que o diapasão. Quando Ruspoli (1963) diz que a *única* inovação da Drew Associates foi a desse sistema sem fio (o que não é verdade, houve diversos avanços na ergonometria da câmera, na diminuição de peso do inversor AC, no sistema de pós-sincronização etc.), ele está obviamente relegando toda epistemologia por detrás dos filmes. À época, Ruspoli também não poderia prever, mas esse sistema influenciou toda a criação de um sistema de sincronização que existiria e se desenvolveria de forma análoga durante toda a época pré-digital (claramente com modernizações, mas dentro de uma mesma lógica).

Crisis, que é o último filme de Leacock e Pennebaker pela Drew Associates e que ficou marcado como o último grande filme da era Drew-Time Inc., representa também um marco dos avanços tecnológicos. A *equipe de duas pessoas*, que vinha sendo forjada com eventuais sucessos desde 1959, atinge um amadurecimento. A câmera já havia sido satisfatoriamente modificada para uso na mão (*pistol grip*, contra-peso, ombreira, inversores mais leves, melhoramento do *viewfinder* etc.) e o sistema de sincronização sem fio já funcionava com mais estabilidade. Pennebaker (*apud* BEATTIE; GRIFFITHS, 2014, p. 142) relata que após *Crisis*, pouca coisa mudaria em seu sistema: "[...], mais tarde, quando fiz *Don't look back*, eu usei a mesma câmera, com pequenas modernizações, e eu usei essa câmera até metade dos anos 1980".

Entre 1960 e 1963, além da questão tecnológica, a estrutura dramática dos filmes da Drew Associates apresentou significativas variações. Mencioná-las é importante, pois os modos de captar o som e o som captado em si também variam. Essas variações são base para entender o desenvolvimento do cinema direto após 1963, quando membros da Drew Associates começam a se engajar em seus projetos pessoais. *On the pole*, por exemplo, tem na escolha da temática fílmica, assim como *Primárias*, um espaço-tempo de inevitável resolução de uma tensão mundana. O filme acompanha Eddie Sachs na corrida *500 milhas de Indianápolis*: ele

vencerá ou perderá a corrida? (Em *Primárias*, quem vencerá a votação: Humphrey ou Kennedy?). Por questões mecânicas, Sachs abandona a corrida, mas a estrutura dramática não se abala. Ao mesmo tempo, nota-se uma abordagem distinta de *Primárias*. O foco em *On the pole* é muito mais sobre um sujeito do que sobre o evento de resolução inevitável em si. Nesse sentido, a filmagem se aproxima do sujeito e a presença da câmera não é tão não-interventiva como em *Primárias*. Sachs faz depoimentos, fala se direcionando diretamente pra câmera e inclusive evita a câmera em certos momentos (especialmente após abandonar a corrida) – embora a perspectiva observacional se sobreponha nos momentos pré-corrida, em que Sachs se concentra e fica mais introspectivo (nesse caso se frui melhor a dimensão não-interventiva). O filme possui mais voz *over* que *Primárias*, embora ela não busque explicar nada além da contextualização do espaço-tempo da tomada e de quem são as pessoas filmadas – o mundo em *transparência* prevalece.

David, por sua vez apresenta uma outra estrutura. Este filme teve como realizador principal Pennebaker e, talvez, essa diferença se faça sentir na estrutura. *David* é um filme sobre um trompetista em processo de reabilitação de dependência química. A resolução inevitável após um clímax propriamente mundano não existe – embora exista um suspense em torno da dúvida sobre se David se manterá firme sem a heroína ou terá uma recaída. O que prevalece é o "estar lá". A estrutura narrativa criada na montagem aponta para uma melhora de David Allen ao longo das duas semanas em que foi filmado. Mas o estilo e ética do *direto* se frui em sua dimensão observacional: na fruição dos companheiros de reabilitação, no encontro de David com esposa e filho, quando David nada no mar, através da música de David. O inesperado, o inevitável, acaba por transbordar pela permanência da postura observativa, mas o clímax que se alcança em *On the pole* e *Primárias* dá espaço para os meandros do cotidiano que não se amarra a um evento de proporção pública ou resolutiva. Como a imposição resolutiva inevitável é diminuída frente a esses outros filmes, sente-se mais a presença do *sujeito-da-câmera* como sujeito ativo na circunstância da tomada, como se fosse uma postura de recuo intimista. Essas características se farão presentes em diversos documentários posteriores de Pennebaker, assim como o apego a temáticas musicais, como podemos notar em *Don't look back* (1965).

Jane é outro filme do qual Pennebaker é o realizador principal. A dimensão recuada e ao mesmo tempo intimista se nota em diversos planos em que Pennebaker filma Jane Fonda falando para a câmera e consigo mesma em espaços pequenos/ camarim. A dimensão mais observativa, em grande recuo, se nota durante a filmagem dos ensaios/apresentações. A gravação de sons ambientes, que não apresentam "foco" na perspectiva da captação semântica das falas, é notável. Ao mesmo passo que falas "intensas" são captadas: grande parte da tensão

(e de um limite ético) brotam das próprias falas de Jane em intimidade, das pesadas críticas que recebe durante os ensaios e da leitura das críticas jornalísticas. O constrangimento e as lágrimas seguradas de Jane são marcas também da insistência em se filmar o cotidiano, esperando e captando o "silêncio" longamente até o surgimento da carga dramática mundana para a câmera/gravador – e Pennebaker frisa sua presença, evidenciando a não intenção de se portar como uma câmera/gravador escondido. Mamber (1974, p. 95), a partir de sua entrevista com Pennebaker, revela uma disputa entre Drew e Pennebaker no momento da montagem do filme: Drew queria limpar o máximo que desse os ruídos sonoros advindos da câmera, enquanto Pennebaker manteve-se firme em favor de deixar os ruídos, para que o espectador notasse a presença de Jane tendo consciência que uma câmera e um gravador a observavam. O drama que salta do cotidiano se diferencia do drama que salta de filmes como *Primárias*. E uma das marcas dessa diferença se localiza nas perspectivas distintas que filmar o cotidiano e filmar um evento com fim previsto demandam: nas diferenças que os pontos dramáticos da narrativa brotam na circunstância de tomada.

A perspectiva de filmar o cotidiano aparece também em *Petey and Johnny*. Durante seis meses a equipe de Drew filmou uma gangue de jovens em Nova York. O momento dramático, o momento intenso, é um potencial implícito. Contudo, como aponta Patricia Jaffe (*apud* MAMBER, 1974, p. 78), uma das editoras do filme, não havia material realmente interessante, com uma ideia central. Drew quis criar então uma história de tensão entre os jovens Petey e Johnny, membros da gangue. Como aponta Mamber (1974, p. 78), o filme é uma "falha interessante". E a falha, podemos concluir, é porque a estrutura de crise dramática não surge para a câmera, mesmo com todo esse material gravado em seis meses; mas, ao mesmo tempo, alguns planos, pensados isoladamente, revelam uma dimensão observativa rica sobre as ruas de Harlem, sobre uma temática raramente abordada sobre a perspectiva do "estar lá". Assim, mais que a ideia de estrutura dramática, o que mais salta do filme é o valor em si dos materiais captados. *Petey and Johnny* é provavelmente o filme com maior quantidade de voz *over* da Drew Associates nos anos 1960 – algo que o próprio Drew detestava e apontava como mal necessário quando o filme não era bem sucedido: "narração é aquilo que você faz quando você falha" (DREW, 1983, p.271-3). E a justificativa, pode-se inferir, é justamente pelo fato de a materialidade mundana captada e montada não ter dado conta da estrutura dramática que Drew buscava. A voz *over*, contudo, é feita por um dos membros da gangue, que guia a narrativa contextualizando e julgando o que o espectador vê e escuta – maneira de o elemento "exterior" (narração) ser mais "interior", algo que os realizadores do documentário britânico já haviam notado nos anos 1930 (checar subcapítulo 2.2). Filmes como esse e como *Jane* e *David*

começam a revelar a dimensão da banalidade cotidiana, que é cara para se pensar os desenvolvimentos do cinema direto ao longo dos anos 1960 e 1970.

Adventures on the new frontier, gravado em janeiro de 1961, é relevante mencionar pois marca a entrada na Drew Associates de dois importantes nomes da tradição do direto: Joyce Chopra e Dan Drasin. Joyce Chopra co-realizou, por exemplo, *Happy mother's day*, junto com Leacock e Pennebaker (loga após a saída deles da Drew Associates), e *Joyce at 34* (1972), um dos marcos do documentário autobiográfico. Dan Drasin, além de ser um importante técnico, aprimorador dos equipamentos portáteis (tanto para equipe de dois membros como para *one-person-crew*), câmera, e técnico de som direto, realizou o pouco mencionado *Sunday* (1961) (em suas horas vagas da Drew Associates), um dos marcos do cinema direto, especialmente no que tange a filmografia que busca cobrir protestos sociais durante seu próprio desenrolar. Drasin, nesse filme, usou o Nagra III, no "falso *sync*" – ou *wildtracked*, como o próprio Drasin diz –, um AKG D-24 – microfone cardioide dinâmico – e câmeras Arriflex 16S e B&H 50.

Mooney vs. Fowle, filme sobre a última partida de futebol americano da temporada entre duas escolas, se apoia, como *Primárias* e *On the pole*, num evento mundano com um fim resolutivo: um dos dois times irá vencer a partida inevitavelmente. *Primárias*, embora capte traços das personalidades públicas em momentos de certa intimidade, forja a narrativa na tensão do resultado da eleição; *On the pole* foca no personagem Eddie Sachs, na sua personalidade e luta pessoal em relação ao desejo de ganhar as 500 Milhas de Indianápolis e na sua decepção após o abandono da corrida. *Mooney vs, Fowle*, por sua vez, foca no lado da emoção, na rivalidade, no desejo de vitória protagonizado pelos técnicos de cada um dos dois times, no esforço por trás da competição e durante a partida, que carrega traços da identidade social norte-americana. A vitória e derrota acontecem no filme, mas na estrutura dramática o que se destaca são os momentos banais, os momentos de euforia e de extravasamento que surgem no evento social. A partir dessa estrutura se nota como sons que não necessariamente a fala conseguem guiar dramaticamente a estrutura de crise buscada pela Drew Associates. Os gritos da torcida, os gritos de guerra das *cheerleaders*, o extravasamento do técnico na intenção de motivar a equipe pelo som da madeira que ele insistentemente bate com força. Os contornos dramáticos, mais que nos outros documentários citados nesse capítulo até aqui, encontram vazão nos sons não semânticos, fora das falas que geralmente guiavam o arco narrativo – algo que não foi raro no documentário "clássico", especialmente naqueles, por exemplo, de Jennings, no período da Segunda guerra, como *London can take it* e *Listen to Britain* (checar subcapítulo 2.2).

Alguns outros filmes desse período se assemelham mais com a proposta de *Primárias*, como *Nehru*, *Kenya* e *Susan Starr*. *Nehru* tinha a proposta de filmar um candidato nos quinze

dias que antecediam a eleição, criando uma estrutura narrativa de *crise*, de forma semelhante a *Kenya*. *Susan Starr* faz montagem paralela, como *Primárias* (Humphrey e Kennedy), entre os candidatos de um concurso.

Junto com *Mooney vs. Fowle*, os dois documentários mais bem sucedidos desse período, em relação ao sucesso da proposta da Drew Associates, como aponta Mamber (1974), foram *The chair* e *Crisis*.

The chair e *Crisis* podem ser pensados como os mais representativos, em termos de metodologia, da Drew Associates. *The chair* é um filme que trabalha com múltiplas equipes ao mesmo tempo em lugares e situações distintas (embora, por vezes, numa mesma circunstância) – o que, como vimos, foi comum, tanto no Canadá como nos EUA e também no documentário clássico – e foca num sujeito específico que está na iminência de uma situação de crise/resolução potencialmente inevitável. Em *The chair*, a Drew Associates consegue trazer tanto momentos de intimidade, em que se sente marcadamente a presença do *sujeito-da-câmera*, como cenas marcadamente observacionais recuadas, quanto aspectos da personalidade dos sujeitos (especialmente do advogado Daniel Moore) e um espectro mais social do contexto fílmico, que se revelam pela montagem do extenso material coletado (cerca de 35 horas). É como uma síntese do que vimos ocorrer nos filmes anteriormente mencionados. A crise dramática trazida para a narrativa é, provavelmente, a mais intensa da Drew Associates: Paul Crump será executado na cadeira elétrica ou ele conseguirá, na sua última chance, momentos antes da execução, uma petição vitoriosa que converta sua sentença de morte pela justificativa de uma reabilitação bem sucedida (sem precedente nos EUA na época)? A Voz *over*, que se fez presente em todos os filmes da Drew Associates mencionados, cumpre a demanda de dar nome aos personagens envolvidos no drama, de informar a data (a narrativa começa cinco antes da execução) e de contextualizar situações que não seriam compreensíveis sem explicação *over*. O som direto capta longamente o banal e os "silêncios", e desses momentos brotam para o filme os choros, os lamentos, as comemorações, as tensões do emudecimento e das falas intensas, fruto da paciente observação (com câmera/gravador ligado e desligado).

Uma das diferenças centrais de *Crisis* para *The Chair* é a montagem paralela. De forma semelhante a *Primárias*, o filme põe em perspectiva dois membros do governo (o procurador geral Robert Kennedy e o governador do Alabama George Wallace) frente a um embate mundano que inevitavelmente atingirá um clímax e se resolverá: Vivian Malone e James Hood, primeiros estudantes negros a serem admitidos na Universidade do Alabama (uma universidade de brancos à época), conseguirão se matricular – com o apoio do governo federal (representado por Kennedy) – ou serão impedidos por Wallace? Para além disso, *Crisis* é uma espécie de

coroamento do amadurecimento tecnológico, metodológico e narrativo da Drew Associates. As múltiplas equipes de duas pessoas captando o mundo em sincronismo sonoro-visual, sem fio, com equipamentos satisfatoriamente leves e ergonômicos, se consolidam. Nesse momento, diferentes gravadores eram usados para diferentes situações (espaço, qualidade sonora, mobilidade), como o Ampex e Stellavox (além do Nagra e Perfectone), inclusive com sistemas de lapela sem fio, como o Comrex (com microfone lapela, transmissor e receptor sem fio)[243]. Diferentes câmeras adaptadas (Arriflex, Auricon, B&H, Cine Special, Bolex), de forma análoga (para diferentes situações), entravam em cena – ver figuras 113, 114, 115 e 116, por exemplo, da filmagem de *Letters from Vietnam* (1964), filme posterior a *Crisis* em que a Drew Associates captou som e imagem em sincronia nas alturas (helicóptero). A estrutura de crise se mostra efetivamente uma nova marca da tradição documentária em *Crisis*, revelando-se paradigmática para o pensamento de dramas realistas e do arco narrativo não-ficcional. A montagem paralela, já presente no cinema desde ao menos a década de 1910, é incorporada à tradição documentária de forma definitiva. As tensões éticas em torno da observação recuada e da observação intimista, em espaços privados/pequenos/enclausurados, que afloram do filme, revelam o frescor das novas perspectivas do "estar lá", de um paradigma do "real" renovado e ainda em disputa e debate – algo que esteve no arcabouço epistemológico da não-ficcão desde os cinejornais mudos e o documentário clássico britânico (ver subcapítulos 1.1 e 2.2). Ao mesmo tempo, *Crisis* é o documentário que marca a saída de Leacock e Pennebaker da Drew Associates. É a partir de 1963 que tendências herdadas da prática da Drew Associates começam a florescer diversificadamente na prática documentária do resto da década de 1960, através, de forma representativa, de realizadores como os irmãos Maysles, Pennebaker, Leacock (ligados diretamente à Drew Associates) e, mais para o final da década, Frederick Wiseman e Allan King (este último, canadense).

Como já apontado, o cinema direto traz à tona novas maneiras éticas e estilísticas de captar imagens e sons do mundo histórico, tal como de produzi-las e editá-las. Essas novas formas do fazer documentário (e seus novos aparatos em constante desenvolvimento) – e aqui incluo a produção da NFB e francesa – pôde flagrar, observar, interferir e provocar o mundo e seus elementos e fenômenos na conformação sonoro-visual cinematográfica de uma maneira que deixou cicatrizes permanentes no porvir ético-estilístico da tradição documentária – especialmente nas dimensões que o *sujeito-da-câmera* potencialmente se presentifica na

[243] Informações fornecidas por Dan Drasin em conversas realizadas para esta pesquisa.

conformação da tomada, e, consequentemente, das novidades materiais, em termos fílmicos, que potencialmente brotam desses novos “estar-aí”.



Figura 113 – Dan Drasin com Auricon em *Letters from Vietnam*



Figura 114 – Cine Special com motor Bolex, em *Letters from Vietnam*



Figura 115 – B&H 70 com Switar 10mm, em *Letters from Vietnam*



Figura 116 – À esquerda, Auricon com *pistol grip* desenvolvido pela Drew Associates, em *Letters from Vietnam*

Como frisado, a questão tecnológica caminhou nesse contexto de mãos dadas com novas dimensões epistemológicas do fazer documentário que começaram a amadurecer a partir da Segunda Guerra – na tradição documentária, pode-se citar, por exemplo, a utilização de câmera portátil/na mão para captação de imagens no próprio acontecer da guerra (com Arriflex 16mm, por exemplo, extremamente usada no documentário moderno, como mencionado, incorporando o 16mm para o âmbito profissional das instituições produtoras/financiadoras de documentário) e do interesse em gravar os sons (im)previsíveis e intensos das bombas, tiros, gritos, tanques da guerra etc. (mesmo com gravadores "pesados", como se nota no documentário britânico), o desenvolvimento da estrutura dramática e dos diálogos *onscreen* (marcadamente presente no documentário "clássico" norte-americano e britânico), o estar fora do estúdio cada vez mais comum (com câmeras mais leves e com gravadores magnéticos a partir do final dos anos 1940). Essas novas dimensões documentárias apareceram de formas distintas, como dito anteriormente, nos representativos filmes do Free Cinema, da NFB, do documentário francês e dos EUA – fosse com equipamentos portáteis sincrônicos ou não, a imprevisibilidade mundana, na abertura para o inesperado, começava a se conformar filmicamente na tradição documentária.

O que cabe ainda frisar é que, apesar de tecnologia e epistemologias do fazer caminharem de mãos dadas, é notável, como busquei deixar explícito, que não podemos pensar o cinema direto ou verdade como frutos de novas tecnologias que simplesmente surgiram. Como comentado, o interesse no fazer precedeu o efetivo surgimento tecnológico, que, contudo, se retroalimentava dos avanços alcançados. E não só isso, o interesse fílmico esteve diretamente ligado ao desenvolvimento tecnológico que tornou viável o que os próprios envolvidos desejavam fazer: seja o protótipo da Eclair "silenciosa" e leve na França; seja o esquema Sprocketape de pós-sincronização da NFB, assim como seu próprio gravador magnético portátil sincronizado, sistema sem fio de microfonação, câmeras leves e *blimps* adaptados etc.; seja o sistema sem fio de sincronização da Drew Associates, assim como todo acabamento ergonômico de suas câmeras, das modificações dos pesados inversores de corrente elétrica e baterias, dos sistemas de pós-sincronização e *pitch shifter* etc. Dessa forma, não podemos insistir vislumbrar o cinema direto e cinema verdade como o cinema do "som direto sincronizado portátil", mesmo porque os filmes, ao menos todos citados até agora, não levaram à cabo a plena sincronização sonoro-visual, fosse no âmbito da captação ou da montagem. A ideia, recorrente, de "então surgiu o Nagra e tudo mudou" soa ainda mais descabida: trata-se de atribuir dimensões epistemológicas a um fato tecnológico, que é, que não se negue, importante, mas não é o receptáculo de toda contingência histórica – mesmo porque – e aqui cito apenas

como mais um exemplo – quando o Nagra III NP surgiu, Kudelski estava em contato direto com os membros da Drew Associates (à época eles estavam desenvolvendo o Accutron, que funcionava analogamente ao sistema por cristal, mais tarde incorporado por Kudelski em seus gravadores)[244].

Tendo isso no horizonte, é importante notar que a filmografia de diversos documentários pós-1963 (e aqui foco nos EUA) desemboca, em termos éticos e estilísticos, evidentemente, das buscas, insucessos e experimentações da Drew Associates. Algumas das características se ressaltam, outras se tornam tímidas. Com o panorama feito até aqui, comentarei alguns dos principais aspectos sonoros desses filmes dos anos 1960 – incluindo alguns do já citados e adicionando à conversa outras produções representativas do pós-1963.

A música, que ocupou extensivamente as produções documentárias nas décadas anteriores, deixaram de existir no cinema direto? Não, mas sua forma predominante de se fazer presente se modificou. De forma geral, a música do cinema direto apresenta uma ligação mais direta com o filmado; a música original, composta especialmente para o filme, se rarefaz. Ganha destaque a música captada em locação, durante a filmagem, em espaço-tempo mais ou menos homogêneos (em *sync* ou como *wildtrack*) ao da tomada da imagem.

Aqui recorro novamente aos conceitos de *source music* e *source scoring* (checar nota de rodapé 180, subcapítulo 3.2). Grande parte do material musical do cinema direto é fruído espectatorialmente de forma sonoro-visual síncrona, escutando e vendo, ao mesmo tempo, a fonte sonora – *source music* em que a fonte sonora é visível (há os casos em que não vemos a fonte sonora, mas ela é ainda *source music*). Alguns exemplos representativos encontram-se em *Titicut Follies* (1967), *The Beatles USA* (1964), *Don't look back* (1965), *Sunday* (1961), *Stravinsky: a Portrait* (1965), *Salesman* (1968), *Gimme Shelter* (1969), *Happy's mother day* (1963), *Monterey Pop* (1967), *Warrendale* (1967). Dentro desses exemplos existe uma variedade de formas. Em *Titicut folies*, por exemplo, fruímos o coro dos internos da prisão psiquiátrica retratada no filme, assim como um dos internos tocando trombone. Em *Salesman* podemos ver e ouvir Paul Brennan, personagem principal do filme, cantando dentro do carro, em uma de suas viagens de venda. Em *Don't look back*, flagramos Bob Dylan, em intimidade, tocando piano, tocando violão e cantando. Em *The Beatles USA*, temos os Beatles tocando ao vivo em *shows* e programas televisivos, assim como fruímos músicas que saem do aparelho de rádio segurado pelos integrantes da banda, tal como a partir da emissora de rádio que transmite a música dos Beatles. Música de rádio, pode ser fruída também em *Warrendale*. Em *Sunday*,

[244] Checar Beattie (2010, p. 133).

fruímos a música tocada pelos protestantes da praça. Em *Stravinsky: a portrait*, podemos fruir a regência e ensaio de Stravinsky. Em *Gimme Shelter*, podemos ver os Rolling Stones tocando numa casa de *shows*. Em *Monterey Pop*, a música que vemos e ouvimos é tocada por diversas bandas que participam do festival. Em *Happy mother's day*, vemos e ouvimos uma cantora performando num evento social.

Essa é a forma mais evidente de a música se fazer presente no cinema direto. Mesmo assim, existe uma gama distinta de situações gravadas, que revelam as diferentes perspectivas do técnico de som direto na conformação da tomada, seja num extremo recuo, como em festivais e grandes *shows*, seja na intimidade, no flagrar do *canto amador*[245] dentro de um carro ou num momento íntimo e emotivo de criação/*performance* musical. Em vários dos casos citados acima, essa música que vemos e ouvimos pode, como em diversos outros casos também não mencionados, preceder e/ou suceder, em continuidade, planos em que não vemos a fonte. Ou seja, podemos começar a escutar uma música que ainda não identificamos como espectador a fonte sonora, mas, contudo, na continuação do plano (ou no corte para o próximo plano espacialmente e temporalmente homogêneo) a fonte se revela; assim como o oposto, vemos a fonte e, na continuidade, deixamos de ver a fonte. Nesses casos, além de ser uma música que evidentemente ocupa o espaço-tempo de ação, opera narrativamente a função de continuidade, ligando espacialmente e temporalmente o antes e/ou depois do plano em que vemos a fonte.

Esse tipo de *source music*, que vemos a fonte e a ouvimos ao mesmo tempo, se presentifica filmicamente em formas mais complexas também. Um dos casos se refere ao trânsito que ela pode operar entre *source music* e *pure scoring* – ou seja, entre música que pode ser percebida espacialmente e temporalmente como coocorrente à tomada das imagens que chegam ao espectador e a música que pode ser percebida como composição original/preexistente, marcada pela heterogeneidade espaço-temporal de gravação em relação à tomada da imagem que chega ao espectador. Um caso bastante evidente que serve como exemplo representativo, por sua simplicidade, é do *Happy mother's day*. No começo do filme, como uma introdução sonora ao filme, escutamos uma música cantada e tocada ao piano. Ela não estabelece nenhuma relação imediata com a imagem que vemos. Mais ao final do filme, contudo, descobrimos a fonte dessa música: vemos e ouvimos a mesma música (a mesma

[245] Me aproprio da expressão "canto amador" de Claudia Gorbman, ultizada originalmente no contexto ficcional. A expressão original em inlgês é "artless singing", tal como publicado em 2011 na revista Music, Sound, And The Moving Image. "Artless singing" foi traduzido, de forma bastante interessante, para "canto amador" em 2012 no livro "Som + Imagem", organizado por Fernando Morais da Costa e Simone Pereira de Sá.

gravação) ser cantada. Nota-se assim, a *source scoring*: uma *pure scoring* que se revela, ao final do filme, *source music*.

Por esse caminho, a presença da música no cinema direto pode "quebrar" a sincronia sem perder seu lastro material de "realidade", "factualidade", "existência" e "vocação" mundana. É por essa via que podemos fruir grande parte da articulação musical não sincrônica no documentário moderno de dimensão observativa/interativa dos anos 1960 – que é mais recorrente do que se costuma inferir. O caso de *Happy mother's day* seja talvez um dos mais simples. Em *Primárias*, por exemplo, é usada em diversos trechos a música de campanha de Kennedy (uma versão da canção *High hopes* de Frank Sinatra) e em alguns outros trechos é usada a música de campanha de Humphrey – ambas em mais de uma versão e às vezes sincrônicas com as imagens. No filme, elas cumprem papéis clássicos da trilha musical, como *leitmotiv* e como ferramenta de união espacial/temporal/temática entre planos visuais. Em *Titicut folies*, em certo trecho, escutamos a melodia de *My blue heaven*, tocada por um interno, no trombone. Enquanto escutamos a música, é notável que a sincronia entre som e imagem não é o foco e tampouco é apenas a *performance* do interno que está em jogo: há uma delicada construção dos cortes. Uma continuidade espacial e temporal narrativa é articulada a partir da música. Começamos a escutar a música quando temos no plano visual um interno de frente para uma janela, dentro do prédio. A música é apresentada com outros sons, num volume baixo, dando a entender que aquilo que escutamos é o ambiente sonoro que envolve o interno do plano visual. O próximo plano é do pátio, fora do prédio, para onde supostamente o interno do plano anterior olha; ainda não vemos a fonte sonora da música que escutamos, mas seu volume já é maior. Nos planos seguintes, já vemos o interno trombonista tocando. A partir desse ponto, localizamos factualmente a fonte da música – mas os momentos de sincronia são fugazes. Enquanto ainda escutamos a música, planos abertos do pátio e de outros internos são costurados em meio à continuidade sonora da música. O que temos nessa sequência está, evidentemente, para além da sincronia da tomada sonoro-visual. Trata-se de um recurso de articulação musical sofisticado que utiliza a materialidade sonora da música captada em sincronia (mas extrapolada para planos heterogêneos), transitando entre *source scoring* para *source music* e novamente para *source scoring*, construindo, numa mistura de *cutways* e *reaction shots*, uma sequência que faz transparecer a ironia da montagem de Fredreick Wiseman, diretor e editor do filme[246]. Em *Salesman*, existem ao menos três outras situações semelhantes. Uma delas surge quando a música que emerge do rádio do carro constrói a união de seis planos, que na sequência,

[246] Sobre a ironia de Wiseman, checar Grant (2006, p. 7) e Anderson e Benson (1991, p. 51).

constroem o caminho de volta de Paul Brennan, do seu dia frustrado de venda em Boston, ainda de dia, até o hotel onde dormirá (Yankee Drummer Inn), já à noite. Situação semelhante ocorre quando Brennan viaja pela região de Opa-Locka na Flórida. A terceira situação é a das duas aparições de *Yesterday* dos Beatles na versão instrumental de Percy Faith. Num primeiro momento a música é fruto de uma tomada sonoro-visual sincrônica – um dos personagens fílmicos coloca a música em seu toca-discos; mas na sequência seguinte a mesma música é reapresentada com outras imagens, dando, senão uma dimensão lírica, uma dimensão contemplativa à sequência, passível de uma análise que vai para além do sincronismo ou que a reconheça não apenas como música tomada em locação – algo que se pode vislumbrar a partir daquilo que Jaubert, um dos principais compositores do filme não-ficcional das décadas de 1920 e 1930, apontou em 1937 (checar subcapítulo 2.2) como a capacidade de a música esclarecer a lógica narrativa e manter o realismo da narrativa, oferecendo, ao mesmo, tempo, sua própria "poesia", sem forçosamente trazer um elemento extemporâneo ao filme.

Casos similares podem ser encontrados tanto na filmografia *rouchiana* – como em *La pyramide humaine* –, no Free Cinema – *Momma don't allow* –, na NFB – como em *Pour la suite du monde*, *The days before Christmas*, *We are the Lambeth boys*, *March to Aldermaston*, *The back-breaking leaf* – e em diversos outros filmes do cinema direto dos EUA – como *The Beatles USA*, *Don't look back* e *Gimme Shelter*. Esse tipo de articulação musical (que envolve a noção de *source scoring-source music*) foi também utilizada por importantes documentaristas do dito período clássico, como Stuart Legg em *The voice of Britain*, ainda nos anos 1930, Humphrey Jennings em *Listen to Britain* e *A diary for Timothy*, durante a guerra, e Peter Pickering em *Mining review 2nd year nº 11*, no pós-guerra.

O caso dos "documentários musicais de festival" que trazem em seu bojo a estilística do direto é também interessante de ser aqui brevemente comentado, já que trazem novas complexidades à presença da música na tradição documentária. Ao mesmo tempo em que a *performance* musical é privilegiada nesses filmes, tem-se o uso recorrente dos *cutaways*. Em *Jazz on a summer's day*, um dos precursores do "documentário musical de festival", esse tipo de construção é trabalhado ao longo de todo o filme: em meio às *performances* com música e imagem sincrônicas há, intercalado, planos de lugares e tempos heterogêneos, enquanto a música permanece contínua, sem cortes[247]. Em *Montery pop* e *Woodstock* (e *Gimme shelter*), por exemplo, o recurso também é recorrente. Kracauer (1960, p. 145-146), em seu livro *Theory of film: the redemption of physical reality*, revela sua desconfiança em relação às *performances*

[247] Para uma análise de *Jazz on a summer's day* conferir o livro *Playing to the câmera: musicians and musical performance in documentar cinema* de Tomas Cohen (2012, p. 23-36)

musicais filmadas, deixando implícito que os filmes que levam ao espectador apresentações musicais não são propriamente cinematográficos. Seu referencial assentava-se, provavelmente, nas apresentações filmadas que inundaram as telas de cinema desde o nascimento do filme sonoro. Nos exemplos mais ligados à estilística moderna, essa perspectiva pode ser repensada, uma vez que a montagem fílmica fica evidente, dando às imagens e às músicas os tratamentos que lhes transformam numa narrativa cinematográfica, em vez de um exercício voyeurístico (o que preocupava Kracauer). É a partir da articulação musical, que podemos pensar por via do conceito de *source scoring*, que o filme, sem abrir mão da *performance* (levada ao espectador para fruição sincrônica da materialidade sonora da música e da ação visível dos *performers*), pode alçar voo para as mais variadas montagens. Há evidentemente, os casos em que essa *performance* fruída sincronicamente é o foco, como, por exemplo, nos *shows* em *The Beatles USA* – embora se consiga aí uma variação potencial da montagem de planos devido à captação multicâmera.

Para além das sequências de filmes que lidam com a *performance* musical em concertos, festivais etc. para um grande público, temos um outro tipo de *performance* bastante relevante na estilística do direto – a que capta as *performances* fora dos espetáculos. Em filmes como *Jazz on a summer's day*, *Montery pop*, *Woodstock*, *Gimme shelter*, nas sequências com foco nas *performances* musicais no palco, a tomada da música não tem a mesma dimensão moderna da tomada visual – embora capte o transcorrer mundano, não se realça pelo seu potencial de mobilidade. Nesses filmes, a tomada musical é feita pelos microfones presentes no palco. Eles não são carregados junto com a câmera pela equipe realizadora e tão pouco transitam com liberdade pelos espaços. A liberdade de mobilidade é, antes de tudo, visual. As imagens são fruto, em grande parte, de diversas câmeras distribuídas no e para o palco e em suas adjacências. A música está fadada a ser aquela que tem sua captação nos microfones da *performance* ao vivo – embora os demais elementos sonoros, nesses filmes, sigam uma perspectiva do direto, a de captar o transcorrer mundano, de buscar personagens com falas interessantes, de captar sons inesperados e banais. A tomada musical mais moderna, que mergulha no âmago da estilística do direto, é aquela que se sujeita aos eventos não programados (ou menos programados), a uma (im)previsibilidade que emerge para o *sujeito-da-câmera* no transcorrer do presente, a seu estar ou não presente em determinado espaço e tempo, no carregar na pele das marcas do presente e de sua variável intensidade e de fazê-las chegar ao espectador do filme. É aquela música que é captada junto com os outros elementos sonoros do espaço fílmico numa *mise-en-scène* que a princípio se distancia daquelas que envolvem grandes apresentações – cuja música é captada no palco, numa direcionalidade inequívoca à voz do cantor e ao soar dos instrumentos em palco

(sujeitas, no limite, às próprias vontades direcionais de captação dos *performers*, como quando o cantor vira seu microfone ao público). As grandes apresentações são, em si, antes de serem levadas ao espectador fílmico, uma espécie de *mise-en-scène* do mundo, fruída por seus espectadores ao vivo. De certa forma, é dizer que as grandes apresentações são, em verdade, *encenações construídas*, embora elas sejam ao mesmo tempo *encen-ação* (*encenação direta*) para o *sujeito-da-câmera*, que pouco inflexiona a *performance* musical; ou que, no máximo, é uma *encenação* dividida para dois distintos tipos de fruição espectatorial (a ao vivo e a do filme). Daí surge, contudo, um tipo de tomada bastante interessante: os planos visuais e sonoros são *construídos* (não necessariamente para o filme) e envolvem uma alta previsibilidade, controlada por dimensões extrafílmicas, ao mesmo tempo em que as próprias *performances*, dentro da *construção*, estão abertas para o acaso (ou para as múltiplas situações mais ou menos imprevisíveis que envolvem grandes aglomerações), cuja dimensão sonora/musical será fruída a partir da apatia dos realizadores no não controle do microfone. As diferentes cargas de intensidade do presente não são sentidas na pele do *sujeito-da-câmera* no âmbito sonoro, já que o mesmo não manuseia os microfones do palco.

Cabe, contudo, mencionar um contraexemplo. No último concerto de Bod Dylan em *Don't look back*, Pennebaker contava com um sistema mono no palco para captar a voz, violão e gaita de Dylan, numa boa relação sinal-ruído. Contudo, como ele aponta em entrevista, ele gostaria de captar o "eco", a acústica, a reverberação da sala do concerto, dando uma atmosfera mais lírica, mais imponente. Para tanto ele resolveu usar outro microfone ao mesmo tempo num ponto distante da fonte sonora (Dylan). Na montagem do filme, Pennebaker usou a gravação vinda dos dois microfones, "criando" um amplo espaço acústico, com "eco"[248], revelando, de forma simples, a potencialidade que o técnico de som direto no cinema direto tem de construir ambientes na própria locação.

Pode-se notar, assim, dois tipos recorrentes e gerais de tomada de *performance* musical. Um tipo é o da *performance* musical tal como ocorre em trechos de filmes como *Don't look back* e *Lonely boy* – quando Bob Dylan e Paul Anka, por exemplo, são captados tocando e cantando em pequenas salas, fora da *mise-en-scène* intrínseca ao espetáculo musical. O segundo é o da *performance* musical de grandes apresentações. Podemos inclusive nos questionar se a primeira é uma *performance* musical ou se é uma *performance* da vida, mais ligada ao ordinário; ou, em outra forma de fazer o questionamento, se a tomada é a de um *performer*, de um artista ou de uma personagem famosa ou qualquer em seu agir cotidiano. São questões que

[248] Checar comentários de Pennebaker no Dvd do *Don't looko back* da *The Criterion Collection.*

estão para além do tema aqui discutido, contudo, as diferenças de tomadas nos lançam, potencialmente, para vertentes distintas de entendimento e fruição no ver e ouvir da música e de seu executante. E ambos os tipos de tomada se tornaram comuns na tradição documentária, em especial nos "documentários musicais". Há que se mencionar também a música síncrona que não envolve uma *performance* ou não há um foco direto na *performance*. Ela pode se aproximar do tipo de *performance* que ocorre em *Don't look back* e *Lonely boy*, por exemplo, por não ter uma *mise-en-scène* típica de apresentação em palco, podendo se estabelecer em espaços/tempos quaisquer, estando passível de grande carga de imprevisibilidade. São as situações em que a tomada sonoro-visual se estabelece, por exemplo, em festas, rituais, rodas de amigos, viagens de carro etc. cujo foco está – para além da música e de sua execução – nas relações, nos elementos e no transcorrer que se estabelece nesse espaço-tempo; nas situações em que a música "invade" o (ou surge do) espaço-tempo da tomada sonoro-visual a partir, por exemplo, de rádio, televisão ou quaisquer outros elementos que emitam música; ou a partir de um personagem que resolve cantar ou tocar algum instrumento.

A articulação musical nas narrativas do cinema direto não apresenta novidades ao que já vinha acontecendo na tradição documentária – funções como *leitmotif*, continuidade entre planos, determinação espaço-temporal da ação, ritmo de montagem, dimensão lírica etc. A diferença substancial do cinema direto em relação à música está na circunstância espaço-temporal de captação – que difere das composições originais e preexistente utilizadas predominantemente na tradição que lhe precedeu – e na reutilização desse material na montagem. Disso decorre novidades substancias no material sonoro-visual apresentado ao espectador: acompanhar as reações de sujeitos frente a uma *performance* ao vivo (seja ela privada ou pública), ou a partir de músicas que surgem homogeneamente e "espontaneamente" junto à tomada da imagem sincrônica, ou a própria execução do sujeito da música em espaços privados/íntimos, revelam um novo potencial fílmico, que apenas emerge de forma eloquente a partir do cinema direto[249].

Tal como a música, a voz no cinema direto se apresenta de diversas formas. Uma delas é a voz *over*. Embora seja comum exclui-la do leque estilístico do direto, raros foram os filmes (especialmente da primeira metade da década de 1960) em que ela se ausentou; notadamente, desse período, Allan King – *Warrendale* (1967) e *A married couple* (1969) –, Frederick Wiseman – *Titicut follies* (1967) e *Hospital* (196) –, Pennebaker – *Don't look back* (1965) –, Dan Drasin – *Sunday* (1961) – e irmãos *Mayles* – *Salesman* (1968) – são nomes de relevo que

[249] Como mencionado anteriormente, o captar de *performances* musicais remontam, pelo menos, à década de 1920. O que friso aqui é a nova dimensão narrativa que esse tipo de tomada assume na tradição documentária.

produziram filmes totalmente sem voz *over*. A riqueza da voz *over* presente nas décadas anteriores dá espaço para uma voz *over*, quando presente, mais pragmática. No cinema direto, os comentários não são condutores essenciais da narrativa. Eles se limitam, de forma geral, a indicar os personagens envolvidos, o contexto em que se encontram, a estrutura de *crise* (ou cotidiano) em que o drama do filme se funda e, em algumas situações, a fornecer informações para a narrativa ser conduzida de forma inteligível ao espectador (pelo fato de a materialidade sonoro-visual mundana captada não ser suficiente para criar um fio condutor[250]).

Para além da voz *over*, o cinema direto é rico em monólogos, diálogos e conversas captadas *in loco*. Uma das maneiras de se pensá-las é a partir da atração que ela exerce sobre a equipe realizadora, operando uma espécie de protagonismo entre os materiais sonoros e visuais do mundo. Leacock (1961, p. 22) expressa tangencialmente sua perspectiva sobre assunto em seu artigo "For an uncontrolled cinema":

> Em 1908, um cinejornal foi feito mostrando Tolstoi conversando com peticionários na varanda de sua casa em Yasnaya Polyana [nome de sua residência]. E embora seja uma notável visão, é frustrante não poder ouvir o que ele está dizendo a essas pessoas! E aí está o problema. Como você poderia gravar as relações humanas sem aquele meio de comunicação exclusivamente humano – a fala?

O cinema direto pode ser parcialmente vislumbrado como a superação da frustração apontada por Leacock: gravar, nas mais variadas situações mundanas, aquilo que era dito pelo corpo filmado. Seguindo na linha de pensamento de Leacock, podemos inferir que a voz exerce papel fundamental na observação das relações humanas. Isso, de certa forma, não é grande novidade para o cinema, desde os anos 1930, seja nos cinejornais, documentários e ficções, tanto voz *over* como diálogo *visível*. A novidade, novamente, está na materialidade, que emerge da observação/captação do transcorrer mundano em recuo ou numa intimidade menos intervencionista. E aí cabe mencionar, além da ideia de vococentrismo, o termo verbocentrismo de Chion (1994[1990], p. 5-6). Verbocentrismo – trazendo em seu bojo a semântica – é apenas parte do vococentrismo – que se refere a tudo que é vocal e não apenas às palavras inteligíveis semanticamente. Embora seja exagerado navegar na filmografia do cinema direto por esse viés que põe a voz como inequívoca protagonista, alguns planos e sequências demonstram, de fato, a atração que esse material exerce quando se estabelece a tomada sonoro-visual. Em *Primárias* é nítido que grande parte dos momentos filmados envolvem uma situação em que a voz é privilegiada enquanto materialidade mundana, seja nos discursos, nas conversas por telefone, seja nos cumprimentos de Kennedy e Humphrey em meio aos grupos de eleitores. Em *Lonely*

[250] Conferir nesse capítulo, perspectiva de Drew sobre o assunto.

boy e *Don't look back*, por exemplo, temos algo semelhante. Em *Crisis*, a voz exerce ainda mais atração: a câmera busca com frequência o sujeito que fala fora de quadro – numa constante busca de agregação sonoro-visual, como se fossem elemento uno. Em filmes como *Warrendale*, *Titicut folies*, *The Beatles USA* e *Lonely boy*, por exemplo, os sons vocais que atraem a equipe realizadora extrapolam com frequência o semântico: gritos, choros, vozes embargadas, silenciamentos repentinos, sussurros e outras emissões que carregam uma carga alta de intensidade invadem os microfones/gravadores. É importante frisar que, contudo, seria exagero vislumbrar o cinema direto pelo vococentrismo/verbocentrismo. Cenas marcantes da história do cinema direto não apresentam fala alguma, como diversos trechos de *Warrendale, Happy mother's day*, *Titicut folies*, *Salesman*, *The Bealtes USA*: momentos em que o interesse se volta à feição dos sujeitos, à atitude e movimento daquele que é filmado, em trechos em que a banalidade/intensidade mundana não afloram vocalmente. Nesses trechos, o "silêncio", os sons dos objetos não sencientes, o ambiente sonoro e a música tomam cabo do todo sonoro.

De forma geral, os planos de máquinas industriais, de trabalhadores no laboro, de grandiosas paisagens naturais, de aglomerações à distância e as *master shots* presentes em diversas sinfonias metropolitanas e no dito documentário clássico começam a ceder espaço aos planos em que o *sujeito-da-câmera* está mais próximo dos corpos, filmando e gravando os seres humanos em momentos em que estabelecem relações com o mundo e entre si a partir da vocalização e do silêncio. A partir do período da Segunda Guerra, a tradição documentária já dava indícios de um novo interesse pelos planos em que as relações humanas se estabeleciam pelas falas. Os diálogos, como apontado anteriormente (checar subcapítulos 2.2 e 2.3), se fazem cada vez mais presentes no documentário. Ao mesmo tempo, os seres humanos, antes da chegada do documentário moderno, eram, de forma geral, encarados pelo seu papel e lugar social, ou como representantes de classes e grupos, de uma forma menos individualizada. O cinema direto/verdade apresenta uma mudança de foco do ser social para o ser detentor de especificidades (muito embora cumprindo, em diversos casos, um papel simbólico) – algo que se pode notar progressivamente ao longo da primeira metade do século XX e anos 1960 e 1970. É por esse mesmo caminho que podemos também, entre outros elementos, diferenciar a voz *over* do documentário clássico e do documentário moderno. Raros foram os casos, por exemplo, em que, no documentário dos anos 1930 e 1940, os sujeitos filmados tinham seu nome real revelado pelo narrador, assim como sua condição pessoal/privada de vida. No documentário moderno, um dos papéis mais evidentes da voz *over* é revelar a identidade dos personagens principais, onde e quando estão e a trama na qual estão envolvidos. Os recursos da articulação fílmica, assim como a maneira do *sujeito-da-câmera* se portar na tomada, no cinema direto,

passam a incutir na tradição documentária a individualidade e especificidades dos personagens, ou, ao menos, das situações das quais fazem parte.

Além desses contornos, cabe apontar de forma mais detalhada uma perspectiva sobre as novas potencialidades da tomada sonora no direto em comparação com a do documentário clássico. Podemos pensar essa diferença a partir da discussão sobre *encenação* que Fernão Ramos desenvolve[251]. O documentário de viés clássico está mais para o lado da *encenação-construída* e o cinema direto está mais para o lado da *encen-ação*. De forma derivada, podemos pensar esses aspectos a partir da ideia de controle e não controle sobre a emissão da voz na tomada. Para além da marca ética do "dar a voz ao filmado", o cinema preza pelo não controle sobre a emissão vocal, que vai depender da atitude do próprio sujeito filmado em sua circunstância de mundo, que é, por sua vez, cabe frisar, flexionada pela presença do *sujeito-da-câmera*. O não controle impõe dois aspectos particulares à tomada e montagem: não controlar a maneira que a voz irrompe tanto do ponto de vista semântico, do volume, do timbre, da perturbação ou tranquilidade da voz etc. quanto a irrupção da voz em si, do momento em que ela emerge no mundo. Obviamente o não controle pode ser ponderado, e aí se pode notar a importância do *sujeito-da-câmera* na conformação da tomada: saber o momento e a situação de ligar a câmera e o gravador e para onde posicionar/direcionar o microfone, sua capacidade de tirar proveito da circunstância, operando, de certa forma, uma edição no próprio filmar. O material coletado *in loco* sob a perspectiva do não controle tende a ser grande[252] – não apenas devido ao não controle sobre a voz, mas a todo não controle implicado na tomada de estilo direto –, e, nesse sentido, cabe pontuar a importância da montagem na construção da narrativa fílmica do cinema direto, aspecto que muitas vezes lhe é apagado como lugar de criatividade. Para reforçar o já mencionado anteriormente, a estilística do direto no período da Drew

[251] A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários" (Ramos, 2008: 40). Ramos (2008: 40-48), para efeito de exposição, distingue três principais tipos de encenação: a) encenação-construída: "é inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não-profissonais. A circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo é de heterogeneidade radical"; b) encenação-locação: "feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou o sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado. A encenação-locação distingue-se da encenação-construída pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida. A decalagem espacial entre espaço in/off é mais situada em sua homogeneidade [...]"; c) encenação-atitude (encen-ação): "a encenação-atitude não existe, por isso podemos chamá-la de encen-ação: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera. Diferentemente, as encenações construídas e locação envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano. Tais encenações são modos de agir que afunilam a alteridade que se oferece ao sujeito-da-câmera, retorcendo-o para o leque do outrem espectatorial: jogam assim à circunstância da tomada no funil da circunstância da fruição"

[252] Ver acima, nesse capítulo, alguns exemplos de metragem de material filmado.

Associates que vai até 1963, por exemplo, pressupunha a construção do drama, da articulação da estrutura de crise, a partir de um árduo processo de seleção e montagem dos materiais coletados.

Essa ideia de não controle se tornaria uma marca paradigmática do real na tradição documentária, ao menos em sua crítica. Podemos dizer que o que está embutido no não controle é o potencial dos extremos, aberto para os acontecimentos tipicamente de ordem mundana. Localizado num espaço-tempo que está para além do controle do grupo realizador, a equipe realizadora se lança no potencial transeunte da situação *qualquer* e da situação *intensa*, que são marcas do real. E uma das grandes chaves da tomada sonora direta está na administração desse potencial, tanto no âmbito da pré-produção, como da produção e pós. O não controle é ponderado pela extensa observação (e adaptação à circunstância mundana a ser filmada) [253] e pela capacidade de previsão do *sujeito-da-câmera*. Embora o imprevisível ocorra – para tomar como exemplos extremos, a morte de Dorothy em *Warrendale* e o assassinato em *Gimme Shelter* – grande parte perpassa uma dimensão do previsível – que não é, contudo, comparável ao controle e previsibilidade que ocorre no documentário caracterizado pela *encenação-construída*.

Em *Crisis*, por exemplo, no dia programado para a efetivação da matrícula de Vivian Malone, que seria a primeira estudante negra a efetivar a matrícula na Universidade do Alabama, o procurador adjunto de Kennedy, Katzenbach, tentará garantir a matrícula, sob ordem judicial, caso o governador do Alabama, George Wallace, a impeça. O possível confronto tem seu espaço-tempo quase que precisamente delimitado. O espectador, de antemão, sabe qual será a postura de Katzenbach, e sabe o que irá ou não dizer dependendo dos acontecimentos, já que a estratégia foi evidenciada em planos anteriores do filme. A sequência do confronto estrutura-se, então na previsibilidade do comportamento de Katzenbach, de um lado, e na imprevisibilidade da atitude/resposta de Wallace (e as possíveis consequências), do outro lado – apesar de existir duas resoluções prováveis, a aceitação ou o impedimento da matrícula por parte do governador. A situação localiza-se na esfera do não controle no que diz respeito ao comportamento dos sujeitos, já que estes respondem primordialmente aos eventos do mundo (e não à câmera/gravador), ao mesmo tempo em que o *sujeito-da-câmera*, mesmo não tendo controle, sabe, em partes, o que vai acontecer e o que ainda está em aberto; um nó

[253] Só para ficar num exemplo, em *Warrendale*, Allan King passou um mês na instituição sem filmar, depois outros membros da equipe (câmera e técnico de som) chegaram e passaram outras duas semanas antes de começar as filmagens. Durante cinco semanas filmaram 40 horas de material, que se transformaram em 100 minutos de filme (KAHN, 1967, p. 39-41; O'RAWE, 2019, p. 4).

que se resolverá no próprio transcorrer da situação mundana, um presente em atualização cujo *sujeito-da-câmera* compartilha. Em *Happy mother's day* há um exemplo interessante. Andrew Fischer, mãe dos quíntuplos, é alvo de observação e intromissão não apenas da câmera de Leacock e do microfone/gravador de Chopra, mas de toda uma imprensa e cidade. Existe um desconforto e instabilidade nessa relação entre observadores/intrometidos/curiosos e Andrew Fischer, e, desde a primeira tomada em que ela aparece, esse aspecto já pode ser notado. Quando cercada por repórteres, após duas breves respostas – "I don't have many feelings" e "Wonderful" –, Fischer muda sua fisionomia, silencia-se inesperadamente ante as perguntas dos repórteres (sem sabermos, como espectadores, o motivo exato) e sai em direção ao carro. Fischer, como também se nota em outros planos, é uma personagem que, no contato com o público, com a imprensa e com o *sujeito-da-câmera* pode fugir do esperado e do protocolo: não se sabe se ela irá sorrir, entristecer-se, se responderá com tranquilidade ou se será ríspida ou mesmo se falará algo. Como personagem, ela traz a imprevisibilidade ordinária mundana que é de especial interesse à estilística/ética do direto, uma imprevisibilidade que permite o exercício do não controle e, consequentemente, valoriza e valida a perspectiva observativa. E as situações potenciais nas quais esses aspectos entram em jogo envolvem, sobretudo, a voz, seja nas perguntas que a ela dirigem, nas suas respostas inesperadas, no seu repentino silenciamento etc.

Esse tipo de imprevisibilidade vocal se acentua em filmes como *Warrendale* e *Titicut folies*, nos quais os personagens principais carregam em si, fruto ou não dos problemas de saúde mental que lhes acomete, uma instabilidade emocional e comportamental. É nesse mesmo potencial que os irmãos Maysles parecem apostar em *Meet Marlon Brando*, um filme repleto de respostas inesperadas, tal como anuncia a voz *over* no começo do filme: "[...] os repórteres fazem-lhe várias perguntas previsíveis, mas ele [Marlon Brando] lhes dá poucas respostas previsíveis".

O jogo que lida com essas esferas – da (im)previsibilidade e do não controle – caracteriza em grande medida a tomada sonora do cinema direto em sua dimensão mais observativa. *Lonely boy* lida, por exemplo, com circunstâncias potencialmente mais previsíveis que *Crisis*, mas que, da mesma forma, não estão sob o controle decisivo da equipe realizadora, já que obedecem a uma ordem de outra grandeza – tal como as primárias não deixariam de ocorrer caso Drew não rodasse *Primárias*. De certa forma é afirmar que a previsibilidade existe virtualmente, já que o não controle pressupõe o imprevisível, e, ao mesmo tempo, afirmar que a capacidade de prever – ou o interesse ou não em prever ou de se colocar numa situação (im)previsível – determina parte dos traços estilísticos e éticos do *sujeito-da-câmera*. É desse meandro que a riqueza da voz do cinema direto e da tomada sonora do direto, em seu viés

observativo, parece surgir para o espectador, um tipo de voz que até então não figurava com espessura na tradição documentária – uma voz que compartilha com o *sujeito-da-câmera* e com a *circunstância de tomada* seu potencial de (im)previsibilidade tipicamente mundano. É como a negociação de uma união: o mundo e suas vozes entram com sua imprevisibilidade e o *sujeito-da-câmera* entra com sua capacidade de prever, num esquema de regulação cujo não controle é o voto de honra que deve repercutir no espectador. As diferentes tomadas do cinema direto irão girar, em grande, medida, em torno dessas três moedas (imprevisibilidade, previsibilidade, não controle), como se, em cada tomada, a negociação privilegiasse ou tendesse a alguns aspectos de cada uma delas no momento da conformação da circunstância de mundo em *circunstância de tomada*, num contrato que a montagem também deve fazer valer.

Essas vozes do direto nem sempre são oferecidas ao espectador numa unidade sonoro-visual (quando escutamos e vemos a fonte sonora em quadro ao mesmo tempo). Essa não coincidência sonoro-visual pode ser tanto fruto da edição quanto daquela "edição", anteriormente mencionada, operada pela equipe realizadora (geralmente uma pessoa responsável pelo microfone/gravador e outra pela câmera) na própria circunstância de tomada. Nos atendo à captação, a não coincidência surge por dois polos: (1) a voz e a imagem são captadas ao mesmo tempo, mas aquilo que vemos como espectador não é o foco de emissão do que escutamos, elas se ligam, contudo, pela interseção do campo e extracampo do enquadramento e do eixo/alcance do microfone/gravador; (2) voz e imagem não são captadas ao mesmo tempo, nem num espaço-tempo homogêneo. Um dos pontos interessantes dessa não coincidência no âmbito da tomada observativa é que a voz, em seu momento de emissão e na construção fílmica, rebate e reflete o/no mundo (e sujeitos e elementos) podendo trazer à tona uma dimensão afetiva, emotiva, contemplativa etc. (especialmente no caso 1); assim como pode revelar uma interpretação mais explícita da equipe realizadora, fundada na sobreposição de imagens e vozes sobre o transcorrer mundano (especialmente no caso 2). Claramente, os motivos, interesses e mesmo identificação desses planos (e suas diferenças) não são sempre evidentes e nem de fácil aferição. Contudo, seja o caso 1 ou o 2, é relevante notar sua frequente presença, que muitas vezes é esquecida em meio à névoa da tomada com som direto sincronizado portátil.

Meet Marlon Brando, por exemplo, apresenta um rico leque de planos cujos focos sonoro e visual não recaem sobre o mesmo elemento central. São exemplos representativos os planos em que, no âmbito sonoro, o foco está na pergunta dos jornalistas, mas, no âmbito visual, o foco está nas feições de Marlon Brando. Essa construção, operada na própria tomada, não busca a união da voz ao corpo que fala; a relação entre imagem e som, nesse tipo de construção,

busca o efeito da voz no mundo. No caso específico, revela a dimensão contemplativa, emotiva e afetiva de Marlon Brando em silêncio frente ao que é falado e lhe é perguntado – o que, em grande parte, pode ser vislumbrado como uma dimensão irônica e sarcástica, revelada, por exemplo, por um sorriso "fora de lugar", por um olhar debochado, por um franzir de rosto que emite um semblante de dúvida etc. Na tradição cinematográfica, esse recurso é conhecido, de forma geral, como *reaction shot*, que em resumo, é a construção (que não envolve necessariamente a voz), na montagem, de um plano que revela a reação de certos elementos ante a ação de outros elementos. Em *Meet Marlon Brando*, essa "montagem" é operada no próprio presente da tomada, circunscrita no transcorrer único, tipicamente mundano. Filmes como *Warrendale* levam aos espectadores diversos desses planos: é comum no filme, nos depararmos com planos em que vemos a feição e atitude das crianças frente às vozes infantis e adultas que as circundam. E essa é a carga diferencial que o *cinema direto* consegue manifestar nesse tipo de situação/construção, uma carga que advém das escolhas operadas pela equipe realizadora no próprio calor do momento, numa atitude em que não se pode voltar atrás, que anda de mãos dadas com o tempo mundano, que não retrocede. O mesmo recurso aparece também no *cinema direto* como fruto da pós-produção. *Primárias* é repleto dessas sequências, em que se unem vozes e imagens que não ocorreram no mundo no mesmo exato momento. Em *Primárias* temos também diversos outros planos em que o foco sonoro e visual não coincidem, embora captados no mesmo espaço-tempo. Mas diferente de *Meet Marlon Brando*, não se trata de uma dimensão da *reação*, ou seja, uma situação na qual a voz do foco sonoro não rebate e nem reflete diretamente o/no mundo e os/nos seus elementos. O que sobressai é a coexistência espaço-temporal dos elementos em uma certa independência. Não se trata de independência absoluta, já que, de uma forma ou de outra, as ações e a simples presença (e a razão intrínseca da própria situação de presença simultânea) no mesmo espaço-tempo afeta os elementos entre si e a percepção do espectador. Contudo, o interessante desse recurso é que iremos ter dois focos paralelos na narrativa, unidos pela coexistência, mas distantes da ideia de *reaction shot*. Distantes porque em vez de se construir uma relação de catarse direta entre os elementos para o espectador, deixa-se resvalar nele uma maior carga de liberdade, mais próxima da liberdade observativa mundana, ou seja, caberá ao espectador focar ou não sua percepção num elemento específico, interpretar/identificar/inventar ou não a relação dos elementos. O trecho de *Primárias* em que Kennedy e sua equipe (e familiares e conhecidos próximos) esperam e se atualizam sobre o resultado das eleições primárias, temos alguns planos em que a independência entre os elementos visuais e as vozes, do ponto de vista do foco narrativo, carrega esses contornos: em certos momentos, teremos o foco do âmbito sonoro na voz de Kennedy (e outros

homens) e, no âmbito visual, em Jacqueline Kennedy (e outras mulheres), que agem e conversam sob uma demanda de ação não coincidente e que, tampouco, se interferem e causam reações imediatas diretas entre si.

Tais tipos de estratégia florescem na tradição documentária a partir do documentário moderno, especialmente do *cinema direto*, e coexistem e se atualizam com aquele tipo de presença vocal já bastante debatido, o tipo de voz que está preso ao corpo que emite, que fruímos como unidade sonoro-visual, escutando e vendo o corpo que emite a voz em *lyp sync*.

É relevante mencionar brevemente também duas proposições-chave do *cinema direto* que potencializam diferentes tipos de tomada sonora. De forma geral, como estratégia para pensa-las, podemos imaginar dois grupos, o dos documentários do direto que focam num evento específico – único por natureza – e outro que foca no cotidiano – ordinário por natureza. Não existe aí um racha estilístico ou ético que os separem definitivamente, tampouco estratégias de um grupo que são abolidas pelo outro.

Dentro do primeiro grupo (evento) podemos encaixar, por exemplo, *Primárias*, que lida com o evento específico das eleições primárias presidenciais realizadas em Wisconsin, da campanha ao resultado. Assim como *Happy mother's day*, que lida com o evento em torno do nascimento dos quíntuplos, que causou comoção local e nacional. *Crisis* lida com o evento da matrícula dos primeiros estudantes negros da Universidade do Alabama; *The Beatles USA* lida com a primeira vez em que os Beatles vão aos Estados Unidos. *Meet Marlon Brando* lida com a entrevista programada de Marlon Brando, que, a princípio, tinha o intuito de promover seu novo filme. Dentro do segundo grupo (cotidiano), podemos encaixar, por exemplo, *Warrendale*, que lida com o cotidiano de um centro de tratamento de saúde mental para crianças. *Titicut folies*, que lida com o cotidiano de uma instituição de tratamento de criminosos com problemas de saúde mental. *Salesman*, que lida com o cotidiano de um grupo (em especial, um personagem) de vendedores de bíblia. *A married couple*, em que acompanhamos os conflitos de um casal ao longo de dois meses e meio. *Grey Gardens*, em que vemos a decadência financeira de "Big Edie" e "Little Edie" (tia e prima de Jacqueline Kennedy) em seu cotidiano na mansão Grey Gardens, em que moravam.

Claramente existe interseção entre essas noções de *evento* e *cotidiano* ao longo dos filmes. Um evento de caráter determinador para o transcorrer do mundo e do filme pode emergir do cotidiano, ao logo do processo de filmagem. É o caso da morte de Dorothy em *Warrendale*, que a partir do momento em que ocorre, determina muito daquilo que veremos e ouviremos até o final do filme. Em contrapartida, a presença da equipe realizadora no dia a dia dos Kennedys, por exemplo, no desenrolar dos eventos catárticos de *Primárias* e *Crisis*, pode fazer revelar

traços do ordinário de suas vidas. Contudo, a observação geral que se pode fazer é que nos filmes desse segundo grupo, são trazidas à tona uma dimensão mais banal, comum ou íntima, ligada a questões que partem mais dos indivíduos em suas situações, seja no seu trabalho, nos lugares em que dorme e come ou nos espaços de lazer. No primeiro grupo, a ordem de grandeza daquilo que é filmado supera o indivíduo, lida com questões e resoluções políticas ou com temas de interesse midiático que acabam por centralizar, de maneira geral, o conteúdo semântico do que ouvimos. E, novamente, não é que não haja intersecção do banal com questões de política pública. *Titicut folies*, por exemplo, tem uma importância no debate das políticas públicas, mas mais por uma intenção fílmica do que devido à própria voz do filmado. Em outras palavras: as questões que superam o indivíduo em grandeza vêm mais de uma articulação fílmica e de seu contexto de produção e exibição do que da própria materialidade que aflora no presente da tomada – é como dizer que a voz é ordinária e causa fílmica é política.

Essa discussão se encontra num terreno de difícil aferição, contudo, o que quero chamar a atenção é que existem variações no tipo de fala dos filmados que emergem devido ao desenrolar de um evento de natureza única ou ao cotidiano de natureza ordinária ao qual a equipe realizadora se propõe a dedicar, que irá determinar situações distintas de circunstância de mundo e de tomada, que, por sua vez, determinarão assuntos, temas, entoações etc. distintas, variando conforme o tipo de imersão que o *sujeito-da-câmera* faz no mundo. Essa dimensão mais cotidiana, que podemos localizar genericamente nos filmes desse segundo grupo, entra, no passar dos anos 1960 e 1970, cada vez mais profundamente nas narrativas da tradição documentária, especialmente nos documentários autobiográficos e em primeira pessoa que se desenvolvem a partir dos desdobramentos tecnológicos/éticos e estilísticos do *cinema direto* norte-americano da década de 1960.

O *cinema direto* oferece um variado e rico leque ainda a ser desbravado por futuras pesquisas. É comum que haja generalizações e simplificações em torno do som desse cinema: lhe são lançadas comumente, por exemplo, afirmações que o caracterizam como ingênuo, "jornalístico" (em conotação pejorativa) e não-artístico, por trabalhar num recorte mais observativo. Cabe frisar, contudo, que ele engendrou e comportou muitas nuances, como busquei aqui mencionar, seja se pensado no âmbito das efervescentes transformações epistemológicas e éticas dos anos 1960, seja pelo legado que as práticas da tomada sonora direta em locação presentes nesse cinema deixou para todo o porvir da tradição documentária. Entender o esforço narrativo de viés observativo pautado em arco dramático, a busca pela simplificação (e diminuição do peso) dos aparatos de captação sonoro-visual sincrônicos e portáteis, a conformação da equipe de duas pessoas (mais tarde da *one-person-crew*) é chave

não apenas para a compreensão do documentário dos anos 1960, mas, evidentemente, para as práticas sonoras (e sonoro-visuais) do presente.

3.6 O afloramento do eu-realizador

A partir da virada dos anos 1960 para os anos 1970, começa a emergir na tradição documentária novas relevantes perspectivas éticas, estilísticas e temáticas. O que é notável e me interessa sobremaneira é uma reação (de forma direta ou indireta) aos estilos observacionais (como o da Drew Associates de 1960 a 1963) em favor de estilos mais participativos e reflexivos, nos quais o corpo, a ação, o "eu", os aparatos e os recursos narrativos do realizador passam a ocupar, a partir da temática fílmica, da tomada sonora e visual e da edição, uma dimensão evidente e determinante na narrativa. Meu interesse nesse nicho de realização documentária recai sobre as perspectivas sonoras que aí emergem. Antes da era digital, pode-se dizer que é nesse âmbito documentário que uma última grande transformação sonora desponta dentro da tradição, que nesse período já acumula ao menos 50 anos de história. O intuito desse subcapítulo não é pormenorizar a pluralidade estilística, ética e geográfica das produções que se coadunam às mencionadas características e que afloram globalmente nesse período. A intenção, contudo, é deixar evidente a existência dessa pluralidade buscando os traços comuns e as ligações no âmbito sonoro que se pode fazer com a tradição sonora documentária que lhe precedeu, vislumbrando uma história do som que suaviza a noção de ruptura apontando para a diacronia, contingência, continuidade e transformação do fazer sonoro na tradição documentário.

Nos anos 1970, mesmo que de forma sutil, podemos acompanhar nos filmes de cineastas que começaram a se estabelecer nos anos 1960, no frescor e fervor das realizações e dos debates do cinema direto e verdade, as marcas, os desdobramentos, os ressentimentos, as cicatrizes e as feridas dessas inflexões e transformações. Podemos notar esses percursos colocando em perspectiva as produções, por exemplo, de Albert e David Maysles, Chris Marker, D. A. Pennebaker, Donald Brittain, Emile de Antonio, Frederick Wiseman, Jean Rouch, Marcel Ophlus, Michael Rubbo, Pierre Perrault, Richard Leacock, Robert Drew e Roger Graef.

De forma representativa, podemos citar os irmãos Maysles. Pensando *Grey gardens* (1975) no reflexo de seus filmes anteriores – como *The Beatles USA* (1964), *Meet Marlon Brando* (1966), *Gimme Shelter* (1970) e *Christo's Valley Curtain* (1974) –, é perceptível que a participação e a interação do *sujeito-da-câmera* com o filmado na tomada, mesmo que de forma sutil se comparadas às da produção de Jean Rouch e Pierre Perrault, já apresenta uma dimensão

mais determinante no espaço-tempo fílmico, mesmo não abrindo mão da perspectiva observativa. Na obra de Michael Rubbo, *Sad song of yellow skin* (1970) pode ser visto de forma semelhante se tivermos no horizonte sua produção anterior na National Film Board. Jean Rouch – com *Eu, um negro* (1958) e *A pirâmide humana* (1959) – e Chris Marker – com *Lettre de Sibérie* (1957) –, na década de 1950, já apresentavam novos paradigmas no âmbito não ficcional que transformavam a relação do realizador com a materialidade e o tema fílmico. A presença do realizador, seja na reflexividade e interatividade ou na construção de um "eu" fílmico que faz asserções sobre seu tema, é notável e se desenvolve no passar dos anos 1960 na produção de ambos – emblematicamente *Crônica de um verão* (1961), de Rouch, e *Si J'Avais Quatre Dromedaires* (1966) e *Le Mystére Koumiko* (1967), de Marker. Ainda nos anos 1960, mesmo no âmbito do cinema direto de cunho mais observacional, é notável – em filmes como *Warrendale* (1967), de Allan King, *Titicut folies* (1967), de Frederick Wiseman e *Salesman* (1968), dos Maysles – como a esfera do cotidiano (em detrimento de filmes guiados sobretudo pela égide de um evento catártico[254]) entra mais em cena, revelando conteúdos e tons mais banais, comuns, íntimos e/ ou individuais – com voz diminuída em seu limite de ação, mais centrada no "eu" ou em grupos delimitados e na relação do "eu" ou de um grupo delimitado com o mundo cotidiano –, na qual a presença do realizador se sente, pela tomada, de forma mais marcante nos acontecimentos levados ao espectador. Em termos gerais, podemos dizer que o *sujeito-da-câmera*, especialmente a partir do pós Segunda Guerra, passa, cada vez mais recorrentemente, a deixar de lado seu distanciamento com o filmado e a passar a estar mais próximo dos corpos filmados, fisicamente e/ou tematicamente, inserindo-se na história ou a observando com mais intimidade.

É nesse transcorrer (pós anos 1960) que começa a se notar o princípio do adensamento de uma produção que tende a engajar-se, centrar-se, conter-se, restringir-se ou limitar-se a temáticas, espaços-tempo, enunciados e enunciações que se ligam com mais intimidade e proximidade ao sujeito fílmico e/ ou ao eu-realizador. Adensamento que será mais notável no transcorrer dos anos 1980, quando começam a transbordar os filmes (difusamente chamados de) autobiográficos, autorreflexivos, performáticos, ensaísticos, em primeira pessoa, pessoal, os filmes realizados por e sobre mulheres, os filmes realizados por e sobre homossexuais, os filmes realizados por e sobre negros, os filmes transculturais, o *accented cinema*, os filmes de diáspora e de exilados, os filmes de migração etc.

Embora essa nova guinada da produção documentária (que traz consigo novas cartas

[254] Checar subcapítulo 3.4.

sonoras para a mesa), que pode ser vista como uma guinada do "documentário em primeira pessoa" (ou uma guinada que culminaria nisto), seja usualmente pensada sob o eixo histórico franco-anglo-saxão, é notável a existência de um fenômeno global, sobretudo, a partir dos anos 1980, que pode ser entendido de forma semelhante – seja como reflexo das produções europeias e norte-americanas e/ou como cumprimento de demandas mais ou menos próprias de um cinema nacional.

Os filmes de vanguarda de Stan Brakhage e Jonas Mekas (com suas temáticas voltadas para si e para seus cotidianos e com equipes reduzidas ou mesmo com equipe de um membro apenas), as experiências no âmbito da reflexividade fílmica de Jean Rouch, Pierre Perrault e Jean-Luc Godard e uma reação, adesão ou desdobramento das perspectivas observacionais de Drew, irmãos Maysles, Leacock, Pennebaker e Wiseman são, com frequência, resgatadas para se traçar uma história ou um histórico de influência que recai sobre o "documentário em primeira pessoa". Assim como o feminismo dos anos 1960 e 1970 na Europa e Estados Unidos (especialmente naquilo que concerne ao interesse no cotidiano doméstico, nas relações amorosas e sexuais e nas dinâmicas familiares, numa deflagração política que partia da experiência da mulher sobre sua própria condição como indivíduo nas dinâmicas sociais), a ascensão de ideologias do individualismo nos países mais desenvolvidos e os movimentos de contra cultura dos anos 1960 são também apontados como vetores de uma epistemologia cinematográfica que coloca o "eu" no centro.

É no contexto dessas décadas (sobretudo nas de 1970 e 1980), nas quais novos paradigmas e tendências fílmicas emergem de forma mais decisiva, que se pode dizer que ocorre uma nova configuração dos aspectos sonoros no campo do documentário. Uma reconfiguração, cabe frisar, que não é a mesma da virada dos anos 1950 para os anos 1960 e que ocupa lugar central para o entendimento da composição sonora de uma produção documentária que tem posto em evidência o eu-realizador.

Parte dessa reconfiguração se funda não necessariamente com recursos ou métodos inéditos, mas, antes, com remodelações e aperfeiçoamentos e com intenções e finalidades diferentes daquelas que estiveram, até então, presentes na tradição documentária. De certa forma, parece ser um momento em que a demanda sonora das realizações surfa nos alicerces das práticas e tecnologias sonoras consolidadas no dito documentário clássico e moderno dos anos 1960[255], misturando e subvertendo papéis articulatórios convencionais do som e de seu

[255] As décadas de 1970 e 1980 são, sobretudo no cinema ficcional, eras de notáveis inovações tecnológicas no que diz respeito ao som (a consolidação do Dolby e do THX e as pesquisas e experimentos sobre som digital, por exemplo). Contudo, no domínio documental, as inovações foram mais modestas, fosse por motivos estilísticos ou

lugar na narrativa que remontam desde o período mudo do cinema. Os recursos tecnológicos e o estilo/ ética parecem romper o cordão umbilical que os unia em favor de uniões renovadas, menos embrionárias. A música, os ruídos, a voz e o silêncio, mesmo com pés e referências no passado, ganham novos horizontes e respiram os ares dessas novas tendências documentárias.

Outra parte das reconfigurações dos aspectos sonoros parece emergir a partir da proliferação das câmeras de videoteipe – muitas vezes com aparatos de som acoplados – a partir dos anos 1980, sobretudo. Elas, além de tornarem a presença dos realizadores menos espaçosa e mais ágil, possibilitaram a existência, cada vez mais recorrente, do realizador único (*one-person-crew*), autossuficiente nas tomadas, capaz, de forma prática e portátil, de registrar sons e imagens simultaneamente[256], redimensionando as configurações e as possibilidades da tomada sonoro-visual.

Nos anos 1970 e 1980, fora do universo do videoteipe, "realizadores únicos", de uma tradição autobiográfica, como Alfred Guzzetti, Ed Pincus, Jeff Kreines, Robb Moss e Ross McElwee – realizadores que se ligam diretamente à tradição do direto, herdeiros diretos de Leacock –, usando câmeras de película adaptada e gravadores portáteis adaptados para captação de som sincrônico, redimensionaram, também, a presença dos corpos na tomada sonoro-visual, voltando suas câmeras e microfones/gravadores a si e a suas famílias, amigos e amores. Um relevante diferencial do videoteipe, entretanto, residiu na facilitação dos processos de pós-produção – tanto no que diz respeito à edição e montagem quanto à exibição (que não demandava revelações): o videoteipe tornou o trabalho menos oneroso, penoso e especializado, expandindo o espaço para novos realizadores e práticas.

Alguns filmes realizados por brasileiros, desde a década de 1960, também mostram marcas dessa nova perspectiva documentária, em maior ou menor grau, em longos ou curtos trechos, em lapsos intencionais ou nem tão intencionais. São realizadores que trazem, por exemplo, seu dia-a-dia, contexto político-social, contradições, lutas, vida doméstica, amigos e família para o centro da narrativa. Em *A entrevista* (1966), de Helena Solberg[257], a realizadora

econômicos. Elas ficaram, sobretudo, no entorno de melhorias – num *continuum* com o final da década de 1950 – de equipamentos sincrônicos e portáteis de gravação, notadamente o Nagra SN, IV e IS, e de microfones (tanto no sentido da qualidade e do controle do espectro e tessitura do som captado quanto na consolidação de sistemas sem fio mais estáveis, fosse em sistemas de película ou vídeo). Em relação aos sons tomados em estúdio, tampouco houve ruptura ou inovações que transformassem definitivamente e de forma dominante o fazer fílmico do domínio documentário.

[256] Nos anos 1960, a tomada sonoro-visual ocorria, de forma geral, na presença de, pelo menos, duas pessoas, uma responsável pelo som e outra pela imagem.

[257] Solberg desenvolveu notória carreira nos Estados Unidos. O documentário *The emerging woman* (1976), por exemplo, foi o filme oficial da Comissão Bicentenária Americana em 1976 nas comemorações de duzentos anos de independência dos Estados Unidos e recebeu o título de melhor documentário pela UNESCO (VEIGA, 2013, p. 304).

lida com mulheres da classe média carioca, à qual também pertence. As mulheres anônimas entrevistadas por Solberg eram amigas ou conhecidas. *Lesbian Mother* (1972) e a série documentária *Living in New York City* (1975-1977) (*She has a beard* [1975], *The apartment* [1976] e *Walking around* [1977]), de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes[258], abordam questões sobre gênero, sexualidade, feminismo e lesbianismo, trazendo para as narrativas o contexto e a comunidade feminista e lésbica de Nova York, da qual faziam parte. Em *Di* (1977), de Glauber Rocha, por trás da narrativa sobre o velório de Di Cavalcanti, conhecido de Glauber, existe uma forte presença do "eu-realizador". Usando a voz em primeira pessoa e misturando temas nacionais e internacionais, homenagem e discussão artística, Glauber coloca em pauta suas questões sociais e artísticas latentes, projetando-se através da relação que tinha com a persona de Di Cavalcanti. Em *Cabra marcado para morrer* (1984), o realizador está fisicamente presente, tanto na imagem como pela voz ("*on*", *off* e *over*). É também importante notar que o projeto inicial havia começado em 1964 e sido interrompido no mesmo ano devido ao Golpe de Estado e que foi retomado e finalizado apenas em 1984. Esse leque temporal e as implicações devastadoras do período trouxeram à narrativa, além de uma mudança de projeto, a carreira do realizador – sua história de vida, sua afeição e postura política em relação ao passado e presente dos sujeitos filmados. Em *Seams* (1992), o diretor Karim Aïnouz aborda a cultura machista presente em Fortaleza – cidade na qual foi criado – através de uma perspectiva intimista. Ele conversa com suas avós e tias-avós, construindo tanto uma memória da família como uma perspectiva sobre sua cidade natal[259].

Caberia mencionar como exemplo também nesse contexto *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino e *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar. Evidente que nesses filmes, os traços daquilo que podemos chamar de "documentário em primeira pessoa" se encontram mais rarefeitos (ou ao menos não são de importância) se tivermos no horizonte uma definição mais rígida de narrativa em primeira pessoa ou uma produção brasileira (e também latino-americana[260]) mais recente, na qual o eu-realizador, como sujeito fílmico, é mais evidente e determinante, como em *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, *33* (2003), de Kiko

[258] Essas produções foram realizadas nos Estados Unidos, onde Rita Moreira se formou (New School for Social Research) e iniciou sua carreira com Norma Bahia Pontes.

[259] Cabe mencionar aqui um dos documentários autobiográficos precursores em termos globais: *Guanabocoa: cronica de mi familia* (1966), da diretora cubana Sara Gómez.

[260] Pensando no cinema latino-americano, podemos citar também *Papá Ivan* (2004) de Maria Inés Roqué, *Segredos de Lucha* (2007), de Maiana Bidegain, *Calle Santa Fe* (2007), de Carmen Castillo, *M* (2007), de Nicolás Prividera, Fotografías (2007), de Andrés Di Tella, *Decile a Mario que no vuelva* (2007), de Mario Handler, *Un Pogrom en Buenos Aires* (2007), de Herman Szwarcbart, *Perdida* (2009), de Viviana García-Besné, *Familia Tipo* (2009), de Cecilia Priego, *Cuchillo de palo* (2010), de Renate Costa, *El eco de las canciones* (2010), de Antonia Rossi, *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló, *La Chica del Sur* (2012), de José Luis García, *Los Rubios* (2013), de Albertina Carri.

Goifman, *Do luto à luta* (2005), de Evaldo Mocarzel, *Person* (2006), de Marina Person, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Diário de uma busca* (2010), de Flávio Castro, *Otto* (2012), de Cao Guimarães, *Elena* (2012), de Petra Costa, *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar, *Em Busca de Iara* (2013), de Flavio Frederico, *Já visto jamais visto* (2014), de Andrea Tonacci.

Contudo, a nova perspectiva emergente se faz sentir pelo novo lugar epistemológico do eu-realizador. Dar o aparato cinematográfico ao sujeito até então filmado, no caso de *Jardim Nova Bahia*, marca o eu-realizador por sua rarefação ou mesmo por sua impotência ou insegurança ética em relação a asserir sobre o outro: é como se o eu-realizador carregasse uma culpa histórico-sociológica da qual busca remissão jogando a responsabilidade da asserção para o sujeito tematizado; ou como se o eu-realizador, na busca de uma alteridade, deixasse saltar ao espectador aquela que seria a visão do sujeito fílmico sobre as coisas do mundo. Essa diminuição, questionamento ou limite do potencial assertivo do eu-realizador, numa perspectiva diacrônica da tradição documentária, tem uma ligação não apenas com o cinema direto e verdade (e seus debates) dos anos 1960 e com o documentário autobiográfico da Escola de Cambridge[261], mas também com aqueles documentários mais contemporâneos nos quais o eu-realizador – no reflexo de suas cicatrizes éticas, no momento epistemológico de sua realização e no interesse sobre si – se assume como sujeito fílmico, fala de si ou deixa evidente seus métodos fílmicos para, então, fazer asserções sobre o outro e o mundo, relativizando seu lugar e método de enunciação[262]. É nesse sentido também que podemos pensar a voz *over* de Othon Bastos quando diz ao diretor (Arthur Omar), durante *Triste trópico*, "você quer que eu continue naquele mesmo tom? Então vamos lá" ou quando o diretor fala a Othon Bastos, também ao longo do filme, "a enumeração das relíquias tem que ser um negócio totalmente sem ênfase". Tal como podemos pensar sua trilha sonora, com músicas, ruídos e vozes inesperadas e "não-tropicais", muitas vezes desconexas, contrastantes, fugidias, inconclusivas.

Falar de "documentário em primeira pessoa", mais propriamente dito, na América do Sul, implica deixar claro que ele não teve a proeminência que teve no campo documentário europeu e norte americano nos anos 1970 e 1980. Contudo, a partir dos anos 1990 e, especialmente, a partir dos anos 2000 é notória sua presença, de forma marcante, tanto nos escritos acadêmicos quanto em festivais, mostras e salas de cinema. O que se pode dizer é que

[261] Gabriel Tonelo (2017) faz uma abordagem rica e referencial para se pensar o documentário autobiográfico e a "Escola de Cambridge" na sua tese de doutorado "O Documentário Autobiográfico: O Cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee".

[262] Cabe frisar que o "documentário em primeira pessoa" está longe de se encerrar nesses termos.

alguns traços daquilo que teóricos e realizadores vem chamando de “filme ensaio”, “documentário autobiográfico”, “documentário em primeira pessoa” etc., apesar de toda imprecisão conceitual (ainda em formação), podem também ser notados no cinema brasileiro (e também latino-americano) dos anos 1970 e 1980 – com suas nuances, evidentemente, como, por exemplo, naquilo que se refere às diferenças de classe, às ditaduras e à identidade nacional como temas-chave, que penetram profundamente no interesse cinematográfico latino-americano.

Assim como no documentário europeu e norte-americano do período, esse momento do cinema do sul coloca em funcionamento outras práticas sonoras: do ponto de vista tecnológico, que transformou as relações entre sujeito-da-câmera, gravador/câmera e sujeito e objeto fílmico nas *circunstâncias de tomada*; mas também pela reinvenção de recursos já usados de maneira recorrente no período mudo, no documentário clássico e no cinema direto e verdade, operando agora, contudo, num distanciamento aos pressupostos de poder assertivo da narrativa do “eu” em relação ao “outro” ou no desapego a uma fenomenologia ontológica do cinema em relação à visualidade e sonoridade como elemento indicial de uma verdade mundana, como no cinema direto.

Na Austrália – para fugirmos do hemisfério norte, com o intuito de apontar para a pluralidade dessa tendência que ressalta o “eu” –, localizada fora do eixo geográfico europeu e norte-americano (embora a distância nesse caso seja “diminuída” pela língua, pelo poder econômico e pelas ligações político-governamentais), também se pode notar a emergência de tais perspectivas documentárias – talvez de maneira mais precoce e proeminente se compararmos com os irmãos sulistas do Oeste. Embora essas diferentes produções nacionais encontrem lastros temáticos que despontem de características e questões sociais, existenciais, raciais, sexuais etc. mais ou menos particulares, é possível dizer que existe um conjunto de perspectivas narrativas que se cruzam e que se faz notar tanto no hemisfério norte quanto no hemisfério sul.

O nascimento de documentários mais “pessoais” na Austrália pode ser pensado, de forma mais evidente, a partir do final da década de 1960. Filmes como *The endless summer* (Bruce Brown, 1966) *Ride a white horse* (Bob Evans, 1968), *Crystal Voyager* (David Elfick, 1973) e *Rolling home* (David Lourie e Paul Witzig, 1975) são todos documentários sobre *surf* realizados por (ex-)*surfistas*. Suas perspectivas como *insiders*, como *surfistas* que filmam enquanto pegam onda, como viajantes em busca de novas ondas etc. mostram uma perspectiva bastante pessoal da realização sobre objetos/sujeitos/temas fílmicos. Desde os anos 1970, documentários que lidam com sujeitos/temáticas *gays* e lésbicas e alguns documentários

feministas, que trazem o pessoal/particular para o primeiro plano, podem ser pensados de forma similar. Esses filmes, nos quais o particular é também uma ferramenta política, lidam frequentemente com causas pelas quais os realizadores lutam em suas vidas pessoais e profissionais. Alguns exemplos são: *Film for discussion* (Sydney Women's Film Group, 1973), *Homosexuality: a film for discussion* (Barbara Creed, 1975), *The selling of the female image* (Carole Kostanich, 1977), *Size 10* (Sarah Gibson, 1978), *Witches, faggots, dykes and poofters* (One in Seven Collective, 1980), *For love or money* (Jeni Thornley, 1983), *Snakes and ladders* (Trish FitzSimons, 1987), *Green tea and cherry pie* (Solrun Hoaas, 1989), *As the mirros burns* (Cristina Pozzan, 1990) e *Silk and steel* (Sally Ingleton, 1996). Também de notável proeminência na Austrália dos anos 1970 é o documentário que pode ser chamado de "colaborativo" (ou "*process video*", como o realizador australiano Tom Zubrycki o chama). Trata-se de filmes em que o processo de realização e os assuntos/questões/perspectivas fílmicas são intensivamente negociadas entre *filmmaker* e sujeitos fílmicos. Esse é o caso dos primeiros trabalhos de Tom Zubrycki, como *The Inner City Tape* (1974), *We have to live with it* (1974) e *Addison Road drop-in* (1977), assim como *Whatever happened to Green Valley* (1973), de Peter Weir, e *Waiting for Harry* (Kim McKenzie, 1980). O surgimento de documentários australianos nos quais os realizadores lidam e expõe seus próprios relacionamentos (seja com conhecidos, parentes ou amigos) é também patente a partir dos anos 1970. Alguns exemplos proeminentes são: *The man who can't stop* (Michael Rubbo, 1973), *Someone looks at something* (Philip Tyndall, 1986), *All the world to see* (Pat Fiske, 1992), *A Memory* (Donna Ives, 1999), *Hephzibah* (Curtis Levy, 1998), *Least said, soonest mended* (Steve Thomas, 1999) e *Ports of destiny* (Mitzi Goldman, 1999).

Uma guinada autobiográfica, mais propriamente dita, começa, contudo, a surgir mais consistentemente na Austrália dos anos 1990, muito embora, proeminentes exemplos apareceram desde o final dos anos 1970. *My survival as an aboriginal* (1978), de Essie Coffey, é o exemplo mais relevante desse período. Coffey mistura tomadas no estilo direto e verdade com vieses experimentais, "clássicos", autobiográficos e questões raciais, sociais e de gênero[263]. *Maidens* (1978), de Jeni Thornley, usa arquivos pessoais e excertos de filmes feministas para lidar com a experiência de ser mulher na sociedade australiana através de sentimentos, pensamentos e da história de vida da própria realizadora e de membros de sua família. Thornley também realizou outro relevante documentário autobiográfico, chamado *To*

[263] Para uma análise dos filmes de Essie Coffey, conferir o artigo "Essie Coffey's My Survival as an Aboriginal (1978) and My life as I live it (1993): autobiographical documentary and the socio-political struggle of an Aboriginal, Black woman" (CHAVES; TONELO; WILLIAMS, 2020).

the other shore (1996), que levou dez anos para ser completado e que trata de questões da maternidade com uma abordagem profundamente pessoal. *A personal history of the Australian surf: being the confessions of a straight poofter* (1981), de Michael Blakemore, foca no relacionamento do realizador com seu pai durante sua infância e adolescência e em como essa relação moldou sua vida. O filme lança uma abordagem autobiográfica em direção à história do *surf* na Austrália através de encenação, material de arquivo e *takes* originais. Em 1983, Lee Whitmore lançou *Ned Wethered*, um documentário autobiográfico animado em que expõe suas memórias de infância. Whitmore lançou outros três documentários autobiográficos sobre suas memórias: *On a full moon* (1997), *Ada* (2002) e *The safe house* (2006). Em 1984, Corinne Cantril lançou *In this life's body*, um documentário autobiográfico construído a partir de fotografias, filmes caseiros, trechos de outros filmes e de sua voz *over* (e trechos de "silêncio") e que interlaça a vida privada com um contexto sócio-político amplo. *A song of air* (1988), de Merilee Bennett, é um documentário autobiográfico construído a partir de filmes caseiros e de uma voz *over* em primeira pessoa, dedicada sobretudo a falar sobre seu pai. *The Darra dogs* (1993), de Dennis Tupicoff, é um curta animado inspirado pelo "desejo de sua filha [do diretor] de ter um cachorro", no qual Tupicoff lida com suas memórias e sentimentos envolvendo os cachorros de sua própria infância. *The good woman of Bangkok* (1991), de Dennis O'Rourke, retrata a jornada do realizador no mundo da prostituição na Tailândia. Através de seu interesse e relacionamento com Aoi, uma prostitutua tailandesa, o filme revela aspectos de sua vida ao longo de vários meses (tudo isso depois que O'Rourke já houvera se divorciado e decidido ir à Tailândia "com fantasias de sexo exótico e amor sem dor", como nos é revelado no próprio filme). *Hatred* (1995), de Mitzi Goldman, é uma jornada pessoal e política à complexidade do ódio e racismo. Goldman aborda a experiência de seu pai e sua própria de ser (e ser considerado), de alguma forma, sempre estrangeiros, mesmo vivendo em seu próprio país. Em *Exile in Sarajevo* (1996), o diretor Tahir Cambis, bósnio-australiano, aborda a luta diária dos habitantes de Sarajevo durante o "Cerco" (1992-1995). O filme toma a forma de um diário audiovisual no qual Cambis visita diferentes pessoas e lugares ao longo de seis meses tentando entender os impactos da guerra sobre si mesmo, amigos, parentes e habitantes de Sarajevo. Em 1996, Alan Carter produziu uma série documentária de seis episódios chamada *First Person*. Cada episódio é um documentário autobiográfico dirigido/filmado por realizadores que se encontram no meio de uma profunda crise pessoal. No mesmo período, Robert Gibson lançou *Video fool for love* (1996) – outro relevante documentário no cenário global –, um filme em que gravou sua vida amorosa por mais de dez anos, usando uma câmera/gravador portátil.

O documentário autobiográfico australiano contempla grande parte das tendências

destacada por Jim Lane (2002) em relação ao documentário autobiográfico nos EUA e, de forma mais ampla, aos desdobramentos documentários autobiográficos globais. Uma delas está relacionada às narrativas de apego cronológico que colocam em questão a subjetividade masculina do realizador para explorar as políticas do masculino a partir da experiência de um pai, marido, filho ou amante. Outra tendência se relaciona às narrativas em que os realizadores se expõem em relação a suas famílias, identidades, ideologias e noções de arte. Outra notável tendência se relaciona a mulheres que, a partir de sua vida privada e experiência, abordam e colocam em debate questões políticas amplas, representando uma história pouco ou mal representada.

De forma ainda mais ampla, pensando num cenário global, algumas generalizações (que aqui me interessam) sobre formas de documentários em primeira pessoa podem ser descritas como a seguir: construção autobiográfica baseada no passado do realizador, mas a partir de um lugar de questionamento marcado pelo presente de sua vida; narrativa reflexiva na qual o realizador traz para um plano de destaque as questões éticas em relação ao filme e ao filmar de seu tema; narrativa sobre uma situação intensa, crítica ou traumática cujo realizador está envolvido; perspectiva pessoal ou privada sobre questões sociais e políticas que afetam diretamente o realizador; filmes nos quais a vida do realizador e o filme vão se conformando e desdobrando simultaneamente, a partir de um interesse fincado no próprio transcorrer mundano e nas interações que brotam das circunstâncias que emergem de seu cotidiano; filmes que lidam com construções e representações de identidade que atingem diretamente o realizador.

Com foco nesses horizontes – apresentado aqui como um panorama global, com intuito de deixar evidente tanto a pluralidade geográfica como narrativa envolvendo a chegada das novas tendências, tanto no que diz respeito à continuação da produção de egressos do cinema direto e verdade dos anos 1960 quanto aos novos nomes que despontam nos anos 1970 e 1980 –, pode-se se notar novas configurações sob as quais a trilha sonora do documentário se estabelece nesse novo momento e lugar de sua história. O que aqui buscarei evidenciar é que, embora essas tendências documentárias – que de forma ampla podem ser vislumbradas como um afloramento do "eu-realizador" na tradição documentária – sejam muitas vezes pensadas pelo viés do novo ou de uma mudança epistemológica patente, as ferramentas sonoras e as formas de presença dos diferentes sons não diferem do que tínhamos na tradição que antecedeu. O que ocorre, contudo, de forma proeminente, é uma mistura, ou um uso difuso, de elementos já explorados nos documentários das décadas anteriores.

Inicialmente, podemos, tendo como norte uma filmografia que se encaixa nesse espectro explicitado, notar, por exemplo, que a desconfiança e a rejeição do uso de música e demais

elementos sonoros que se fundam num espaço/ tempo heterogêneo em relação ao espaço/ tempo da tomada visual ou da circunstância de mundo fílmico[264] parece se diluir se temos no horizonte, por exemplo, as obras do estilo direto dos anos 1960 – falo aqui mais precisamente do uso de música original e preexistente. Assim como é notável o maior uso de temas populares e o uso de música como referente cultural ao espectro temático do filme. Alguns exemplos representativos são *Sad song of yellow skin* (1969), de Michael Rubbo, *The Atomic cafe* (1982), de Jayne Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty, *Far from Poland* (1984), de Jill Godmilow, *Roger and me* (1989), de Michael Moore. Em *Sad song of yellow skin*, o *rock*/ *blues* demarca no âmbito sonoro a conflituosa presença dos militares norte-americanos no Vietnam quando, por exemplo, se sobrepõe a planos visuais de Saigon, demarcando também, pelo contraste sonoro com as demais músicas (instrumentais e canções) vietnamitas do filme (que dominam a maior parte do filme), o não pertencimento e a presença desarmoniosa dos norte-americanos no território. São músicas preexistentes que constroem simbolicamente dois grupos socioculturais (norte-americanos e vietnamitas) e a relação obviamente conturbada entre eles. O título do filme, *Sad song of yellow skin*, é também o nome de uma canção vietnamita popular no momento (JONES, 2017, p. 34) – que expressa perda, luto, nostalgia e ansiosidade frente décadas e séculos de luta popular nacional. Pode-se escutá-la em diversos trechos do filme, especialmente preenchendo sonoramente o inefável das fortes imagens de corpos mortos nas ruas e casas. Rubbo a utiliza como uma síntese de seu sentimento compartilhado frente ao caos gerado pela invasão norte-americana. Ao mesmo passo, o filme é rodado por uma equipe mínima, na linha do cinema direto: praticamente *one-person-crew*, já que o técnico de som, microfonista e câmera era a mesma pessoa (Pierre Letarte); *two-person-crew* se pensarmos que Rubbo, o diretor, estava presente nas filmagens (ou que contaram com a assistência de um

[264] A noção de espaço/ tempo homogêneo e heterogêneo para pensar o som no documentário deriva da abordagem sobre encenação de Fernão Ramos. "A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários" (RAMOS, 2008, p. 40). Ramos (2008, p. 40-48), para efeito de exposição, distingue três principais tipos de encenação: a) encenação-construída: "é inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não-profissonais. A circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo é de heterogeneidade radical"; b) encenação-locação: "feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou o sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado. A encenação-locação distingue-se da encenação-construída pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida. A decalagem espacial entre espaço in/off é mais situada em sua homogeneidade [...]"; c) encenação-atitude (encen-ação): "a encenação-atitude não existe, por isso podemos chamá-la de encen-ação: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera. Diferentemente, as encenações construídas e locação envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano. Tais encenações são modos de agir que afunilam a alteridade que se oferece ao sujeito-da-câmera, retorcendo-o para o leque do outrem espectatorial: jogam assim à circunstância da tomada no funil da circunstância da fruição".

terceiro membro eventualmente). As tomadas sonoro-visuais se ligam profundamente à dimensão observacional. Contudo, a voz *over* de Rubbo ganha uma dimensão superlativa se tivermos no horizonte o cinema direto dos anos 1960 – ela nos lança para uma estilística documentária britânica e norte-americana dos anos 1930 e 1940. Ao mesmo tempo, é pela voz *over* que o eu-realizador se joga com vigor na narrativa, ganhando uma espessura que não era comum nos documentários dos anos 1930, 1940 e 1950. A perspectiva que Rubbo passa não é uma perspectiva oficial ou institucional (embora o filme tenha sido produzido pela NFB do Canadá), é uma perspectiva particular, que expõe suas impressões e experiência no Vietnam durante 1969, ano em que o filme foi rodado, conectando realizador, objetos/sujeitos fílmicos e espectador, como num diário aberto. *The Atomic cafe*, por sua vez, incorpora a música naquilo que podemos vislumbrar como auto-reflexividade[265]. Construído a partir de materiais de arquivo, os realizadores, com humor, sarcasmo e ironia, recontextualizam o discurso oficial sobre armas nucleares e guerra fria. As músicas e canções preexistentes, sobretudo dos anos 1940 e 1950, utilizadas no filme operam importante função nessa recontextualização, seja numa justaposição desconcertante ou no realce alegórico do cômico (trazido pelos realizadores pela montagem) da propaganda pró arma nuclear – quando por exemplo escutamos as canções *My atomic love* e *I ain't no comunist*. É pelo caminho da ironia também que Michael Moore irá construir a trilha musical de *Roger and Me*. O filme é repleto de canções preexistentes que se ligam a conotações positivas, como esperança, comemoração, orgulho. Dois dos momentos mais emblemáticos do filme, tendo no horizonte a trilha musical, pode ser fruído quando escutamos *Wouldn't it be nice*, dos Beach Boys – uma música de esperança que se sobrepõe à deflagração das demissões da GM –, e *I am proud to be an American*, na versão de Pat Boone – uma canção que exalta o orgulho nacional, a *liberdade* norte-americana, a democracia, o direito igualitário, e que encerra o filme – o qual aponta ironicamente, em toda sua extensão, os defeitos da nação, expondo em forma de absurdo tal orgulho. Diferente de *The atomic cafe*, que não conta com voz *over*, a voz em primeira pessoa de Moore cumpre papel fundamental na narrativa: é a partir dela que Moore, partindo de sua infância, da história de sua família e de sua irreverência, atinge a crítica sócio-político-econômica que a GM protagoniza. Também diferente de *The atomic cafe*, que usa em sua totalidade apenas imagens/sons de arquivo (além

[265] Embora o "eu-realizador" não figure em *The Atomic cafe* através de sua(s) vida(s) explicitamente pessoal, o filme pode ser vislumbrado pela ideia de *self-reflexivity*. O "eu-realizador", como aponta Bill Nichols (1983, p. 18; 27) se coloca evidentemente como um "ativo fabricante de sentidos, um produtor de discurso cinemático", assumindo que subjetividade e posicionamento do realizador não são apenas potencialmente problemáticos como indissolúveis da narrativa documentária. É dessa forma que o "eu-realizador" pode ser sentido nesse tipo de documentário.

de músicas preexistentes), *Roger and me* combina material de arquivo com filmagens que flertam tanto com o cinema direto quanto verdade. Já *Far from Poland*, diferente destes outros exemplos, lança mão de música original (de Michael Sahl e William Schimmel) na linha, sobretudo, da polca, tocada ao piano. O filme navega fluidamente pela *encenação-construída*, reencenação, material de arquivo, auto-reflexividade e *performatividade* (no sentido empregado por Bill Nichols). A música é o elemento mais estável do filme: como se a cada lapso temporal, a música nos relembrasse do cerne da narrativa, reunindo os cacos estruturais difusos. E ela nos relembra do cerne basicamente por dois principais motivos: as músicas são basicamente polcas, que são músicas (e danças) tradicionais da Polônia (que ocupa o centro das preocupações narrativas); a música, além de unir sequências difusas, se insere em momentos em que a voz (seja ela a voz dentro de quadro de Godmilow, ou a voz *over* do narrador, ou as falas do personagens do material de arquivo ou da (re)encenação) endereça mais diretamente as questões do surgimento do Solidarność (primeiro sindicato independente da União Soviética). A música, por fim, não nos deixa esquecer que Godmilow está "longe da Polônia", é nesse desejo de estar lá (como Gidmilow coloca no começo e ao longo do filme) que o piano de Michael Sahl amarra o laço entre os dois países, os Estados Unidos (de onde Gidmilow faz o filme) e Polônia (onde, a princípio, ela gostaria de estar para fazer o filme).

Se relembrarmos as formas de a música se fazer presente na tradição documentária (capítulos 1, 2 e 3), notaremos que os usos brevemente mencionados no parágrafo anterior não apresentam formalmente nenhuma novidade. Seja o uso da música para demarcar grupo/lugares e colocar no plano sonoro os protagonismos temáticos em eixos diferentes e de conflito, como no caso de *Sad song of yellow skin* – recurso, como vimos anteriormente, presente desde o não-ficcional mudo (como em Vertov e Ruttmann) e reelaborado por compositores como Hanns Eisler e Virgil Thomson; seja no uso irônico da música, como em *Roger and me* e *The atomic cafe*, que remonta desde as vanguardas dos anos 1920, com o uso do *estranhamento*, presente também em obras do anos 1950 do *Free cinema* – como o mencionado uso da *God save the queen* sobre a logomarca da Coca-cola, por exemplo; seja o uso da música original conferindo unidade narrativa e indicação geográfica em relação ao tema do filme, como em *Far from Poland*, comum na tradição documentária que lhe precedeu, desde o cinema mudo. A diferença da presença da música que podemos apontar como mais evidente se dá na relação que esta estabelece com o eu-realizador, junto à espessura que sua subjetividade adquire no todo narrativo. Algo que podemos notar de forma evidente, na guisa da autobiografia, em filmes como *Tongues untied* (1989), de Marlon Riggs, em que canções de Billie Holiday e Nina Simone penetram e se confundem com profundidade no discurso cinematográfico do eu-

realizador, apontando para as questões centrais do filme, que envolvem, de forma geral, preocupações políticas, culturais e sociais de ser um homem *gay* e preto, preocupações às quais Riggs imerge profundamente, tanto pessoalmente quanto profissionalmente. Para pegar um exemplo distinto, também notaremos tais aspectos em alguns filmes autobiográficos que derivam mais diretamente das tradições do filmar o cotidiano-familiar por longos períodos – como na Escola de Cambridge (vide Ed Pincus, Jeff Kreines, Ross McElwee) (muito embora, cabe mencionar que, nessa linha da Escola de Cambridge, a música não captada em locação não tinha geralmente espaço na narrativa, aparecendo como fruto direto da captação sonoro-visual sincrônica ou, quando de forma heterogênea, a partir do recurso da *source scoring*). Um exemplo é *Video fool for love*, de Robert Gibson, que conta com materiais gravados ao longo de mais de 10 anos (1983-1995). Nele, Gibson utiliza músicas preexistentes para se transportar subjetivamente para o espectador, revelando estados de tristeza, desilusão, euforia. A trilha musical não vive sem essa espessura que o eu-realizador ganha na narrativa, é o eu-realizador que dá sentido para sua presença.

Ao mesmo tempo, alguns outros documentários desse espectro aqui tratado se coadunam mais à estilística do cinema direto, valorizando a música captada em locação junto às imagens e/ou o já mencionado uso da música como *source scoring*. Alguns exemplos são *Joyce at 34* (1972), *Diaries* (1971-1976), *Nana, mom and me* (1974), *Demon lover diary* (1975), *My Survival as an Aboriginal* (1978), de Essie Coffey, *Sherman's march* (1985), de Ross McElwee, *Word is out: some stories of our lives* (1978), do Mariposa Film Group. Nesses casos, a música brota do transcorrer mundano no qual o *sujeito-da-câmera* se faz presente. As músicas refletem ou representam o ambiente sonoro do cotidiano e demais espaços frequentados pelo eu-realizador (ou revelam os espaços acústicos dos fenômenos e eventos relacionados aos temas, que, de forma particular, o eu-realizador leva ao espectador): como bares, residências, ruas, boates, passeatas, concertos, festivais, intervenções artísticas, rodas de amigos, encontros amorosos etc.; ou demonstram a atração que *performances* musicais exercem no filmar sonoro-visual do mundo – algo presente desde pelo menos os cinejornais (e ficções) da virada dos anos 1920 para os 1930, assim, como vimos, nos documentários modernos, a partir da virada dos anos 1950 para os 1960. No cinema direto dos anos 1960 foi comum esse tipo de atração; o que surge como nova potência nesses casos é a dimensão observativa que revela musicalmente características socioculturais do eu-realizador e/ou de seus próximos e entornos.

A voz *over* adquire novas dimensões ante o dito documentário clássico e recupera um certo vigor perdido no dito documentário moderno dos anos 1960. Se ela esteve mais atrelada na história do documentário ao falar do e pelo "outro", ela parece, de forma notável, a começar

a falar de si (de seu dono) e de seus próximos e/ou de um espaço/tempo no qual o "eu" (e seus próximos) assume uma centralidade e/ou uma certa impotência, insegurança, relativismo ou desconfiança em relação ao falar do "outro" distante, assim como começa a fazer comentários em relação à construção narrativa do filme, de forma reflexiva. Assim como é notável que novos sujeitos, relegados historicamente a um plano secundário, como mulheres, negros, homossexuais e outras categorias sub-representadas na tradição documentária (e fora dela), passam a falar de questões étnicas, de gênero e sexualidade que se ligam diretamente a seu ser/estar no mundo, assim como, de forma geral, passam a ganhar voz, demarcando novos lugares de fala na tradição fílmica e videográfica[266]. Alguns exemplos representativos e diversos são *Sad song of yellow skin* (1969), *Joyce at 34* (1972), *My Survival as an Aboriginal* (1978), *A personal history of the Australian surf: being the confessions of a straight poofter* (1981), *Far from Poland* (1981), *In this life's body* (1984), *Sherman's march* (1985), *A song of air* (1987), *Tongues untied* (1989), *Roger and me* (1989), *In search of our fathers* (1981-1991), *Seams* (1992), *Exile in Sarajevo* (1995).

A voz *over* é velha conhecida da tradição documentária. Vale frisar, contudo, como vimos nos subcapítulos 2.2 e 2.3, que sua forma de se fazer presente, ainda no dito documentário clássico, foi plural, longe do padrão estigmatizado pela ideia de voz de Deus (na sua pior conotação). Nessas novas tendências da tradição documentária, dos anos 1970 e 1980, tal como no documentário clássico, as formas de a voz *over* se fazer presente foram plurais, muito embora, em termos formais, não apresente novidades em relação à tradição que lhe precedeu. As diferenças importantes de se notar dizem respeito à espessura que a voz *over* ganha enquanto *voz* do eu-realizador – algo semelhante ao apontado acima sobre a presença da música, mas mais patente, seja pelo aspecto semântico, pela encarnação da *primeira pessoa* do singular e plural, seja por ser a voz própria do realizador que muitas vezes nós, como espectadores, escutamos.

Uma das maneiras recorrentes de a voz *over* se colocar na narrativa nos anos 1970 e 1980 passa pelo uso da *primeira pessoa* com conjugação verbal no pretérito. São vozes que se

[266] Aqui me aproprio da consideração que Gilberto Sobrinho (2016) faz sobre o vídeo documentário, não me restringindo, contudo, ao universo videográfico (embora, de fato, seja um fenômeno mais notável nas produções videográficas): "[...] vídeos documentários foram marcados pela aderência às chamadas políticas de identidade, onde se configura um distanciamento da realização documentária como porta voz da nação, bem como uma fuga em relação ao endereçamento crítico à nação, das meta-narrativas do cinema moderno, para a aderência aos grupos ou comunidades relegadas historicamente a um plano secundário ou inexistente, ou seja, com o vídeo, mulheres, negros, gays, lésbicas e indígenas e outras categorias sub-representadas pela imagem em movimento, passaram a ter voz, bem como a se representarem. Há, portanto, um processo de tornar visíveis extratos sociais que até então não ocupavam os temas dominantes no âmbito do documentário e, principalmente, o surgimento de realizadoras e realizadores que fugiam do padrão vigente – "homem branco de classe média" – por atrás das câmeras.".

lançam desde o presente para o passado e giram em torno de três principais eixos: reconstruir um ambiente, clima, acontecimento ou contexto sócio-político-cultural; elaborar uma interpretação sobre eventos, traumas, constituição psicológica, angústias e relacionamentos do passado; articular, como uma ferramenta narrativa, os planos visuais e seu conteúdo. Notaremos acentuadamente essa característica especialmente em filmes (ou trechos) que tem como epicentro o passado do eu-realizador. Nesses casos, a terceira pessoa do singular e do plural no pretérito também é usada com frequência para falar de grupos ou pessoas próximas, com identidade mais ou menos bem definidas na narrativa. No documentário clássico, a terceira pessoa do singular no pretérito se restringia com mais frequência a filmes que tinham uma carga mais histórica para se referir a importantes figuras; o "ele" qualquer era usualmente substituído por uma ideia de classe social, como operário, professor, agricultor etc., tal como o "eles". São vozes racionalizadas, que passam ao largo da improvisação ou da duração e transcorrer tipicamente mundanos, e *intencionam* o presente pelo passado em busca da imaterialidade; vozes que são gravadas em estúdios ou em lugares mais ou menos preparados de antemão, isolados da imprevisibilidade mundana. Elas podem falar de política, de alguém, de si ou qualquer outro assunto do passado a partir de um ponto de vista particular ou pessoal (mesmo que possa empostar um saber acadêmico, essa fala resvala num passado do qual, de alguma forma, atinge o eu-realizador do presente, que acaba por transferir a carga de sua vida, de sua experiência e de seus sentimentos). Elas também são, em muitas situações, intercaladas com frases no presente, que restauram as ruínas do passado, reatualizando e contextualizando o passado no presente. De certa forma, se tivermos no horizonte a "voz de Deus" do documentário clássico, poderíamos chamar essa voz de "voz herege". Em *A personal history of surf* (1981), Michael Blakemore, por exemplo, a usa com humor, ironia e autodepreciação ao falar do surgimento do surfe como paixão nacional na Austrália por via de sua infância, de si, de suas intenções, frustrações, de seu pai e de seu passado como um todo. Pela voz dele penetramos em seus traumas, desde sua relação socio-econômica-cultural-paternal com o surfe e com sua cidade, o fato de não ser o "machão" que se esperava, a frustração na relação com o pai, até seu envolvimento com o cinema. O pensar do passado é trazido para o presente, numa elaboração que busca causalidade entre o eu-realizador do passado e do presente. Em *In this life's body* – um filme que conta sonoramente apenas com voz *over* em sua extensão (nenhuma música, efeito sonoro ou *room tone* foram adicionados, o silêncio pulsa como matéria crua, como raramente se percebe na tradição cinematográfica) e centenas de fotografias de sua família e de trechos de *home movies* –, esse fluxo entre passado e presente é constante e, nesse caso, não se limita a relações de causalidade. O material de arquivo age como um gatilho da memória, que

se transforma na rememoração de experiências e sensações de si da época da foto mostrada, assim como em observações mais diretas e descritivas das imagens e em considerações de como era e como é agora. Há ainda o lugar da dúvida e do desconhecido que algumas das imagens geram, o que é expressado tanto pela voz quanto pelos longos silêncios. Nessas perspectivas se abrem muitos espaços para falar de saudade, remorso, arrependimento, luto, amor e, também, de sociedade, cultura e política, revelando o particular como coletivo, como comum. É a partir da virada dos anos 1970 para os 1980 que essa maneira de elaborar a voz *over* se torna mais presente. Algo que se tornou ainda mais presente na tradição documentária contemporânea, que ainda surfa no desenvolvimento da perspectiva autobiográfica/em primeira pessoa. Em *Seams* (1992), para pegar um exemplo mais recente, o diretor brasileiro Karim Aïnouz a agencia para falar de seu passado relacionado a sua mãe, avó e tias-avós (e delas em si), de maneira pessoal, mas também para falar das mulheres na sociedade de Fortaleza, onde ele foi criado, de maneira política, apontando as fortes marcas de um machismo lá presente. Em *Roger and me* (1989), conseguimos notar como a voz *over* em *primeira pessoa* flutua entre diferentes passados – desde o mais remoto (nascimento de Moore) até os casos mais recentes de demissões massivas da GM (1986), mesmo com seus altos lucros. Essas relações com o passado variam, obviamente, com a história que o realizador conta. Em *Exile in Sarajevo* (1995), por exemplo, o diretor bósnio-australiano Tahir Cambis usa a voz *over* para falar do "Cerco de Sarajevo", durante a Guerra da Bósnia, a partir de sua experiência, de sua identidade nacional, da reflexividade fílmica, de suas questões éticas, suas crenças sobre o mundo, da análise de seu povo, parentes e amigos. E é por aí que o passado penetra na voz *over* que Tahir Cambis constrói; mas sua fala, especialmente após os cinco primeiros minutos do filme, se finca no presente. O passado chega de forma implícita nas considerações que faz na primeira/terceira pessoa conjugada no *simple present*, *present continuous*, *present perfect* (e *past continuous*, quando, por exemplo se refere a ações do próprio realizador vistas nos planos). Essa tendência mais ligada ao presente é comumente percebida (mas não apenas) em filmes que acompanham o desenvolvimento de situações que, durante a filmagem, ainda não se resolveram ou que ocorreram num passado recente em que o realizador se envolveu profundamente física e psicologicamente – como é o caso de *Exile in Sarajevo* e, também, de *Sad song of yellow skin*; em filmes que se apoiam no cotidiano filmado ou situações ou temas que perduram na vida do eu-realizador (que não tem um início e fim no filme) – como *Sherman's march* e *Not a love story*; e em filmes que expõem percepções/reflexões pessoais (potencialmente coletivas) sobre temas envolvendo *identidade* – como *My survival as an Aboriginal* e *Tongues untied*.

A voz *over* se rarefaz (ou, mais raramente, desaparece) em diversos dos filmes que se

lançam ontologicamente no transcorrer mundano, numa perspectiva que nos aponta para a tradição do cinema direto estadunidense – cabe frisar que muitos dos filmes que se entrelaçam nessa tradição fazem uso da voz *over* como elemento fundamental, como é o caso, por exemplo de realizadores como Ross McElwee[267]. São exemplos filmes como *Diaries* (1971-1976), de Ed Pincus, *The Plaint of Steve Kreines as recorded by his younger brother Jeff* (1974), de Jeff Kreines, *Demon lover diary* (1975), de Joel DeMott, *The good woman of Bangkok* (1991), de Dennis O'Rourke, *Silverlake life: the view from here* (1993), de Peter Friedman e Tom Joslin, *Video fool for love* (1986-1996). Nesse espectro fílmico, podemos fruir uma tensão no transcorrer do presente, num tipo geral de tomada que se configura a partir da relação do eu-realizador com outros sujeitos, objetos e circunstâncias mundanas e fílmicas que deflagram para o espectador uma situação crítica, (in)tensa, perturbadora, de embate, ou, até mesmo, inefável. São situações que vêm à tona no presente da tomada que incorpora o passar do tempo mundano e que geralmente fazem explodir questionamentos éticos sobre a produção do filme, sobre o eu-realizador e/ou sobre outros sujeitos fílmicos. Esse tipo geral de tomada pode ser entendido a partir daquilo que Fernão Ramos (2012, p. 27-28) tem chamado de "encenação-direta":

> Em suas diferentes formas estilísticas, a encenação-direta pode ser composta pelo sujeito-da-câmera, mais recuado ou mais ativo (intervindo no mundo ou voltando-se sobre as próprias condições de enunciação). A *encena-ação* direta é uma encenação que não se constrói de modo prévio e decupado, diferente da interpretação do ator. A *encena-ação* é a ação, é a intervenção que transcorre no mundo, significa movimento e, mais do que isso, embate, interação ativa com seres e coisas que compõem a circunstância da tomada e, em particular, o sujeito-da-câmera. Significa também movimento livre, pelo sujeito-da-câmera, para o espectador. É para isto que *estamos* na tomada. Mas, na encenação direta, a flexão da ação pela presença da câmera é tênue. O segredo do cinema direto, no final dos anos 1950, foi ter percebido que a inflexão tênue da ação para a câmera poderia resvalar na imagem-qualquer obtida com uma câmera oculta, mas nunca coincidir. O charme foi haver descoberto que a encenação para câmera rendia arte, que as imagens resultantes (mesmo com o recuo do sujeito-da-câmera) eram intensas e cheias de poesia. Pessoas transformavam-se facilmente em personagens, flexionadas pela presença do sujeito-da-câmera, cuja carne presente dava espessura à vida ordinária numa espécie de "mundanidade" ordinária. Por outro lado, o transcorrer da tomada poderia ser explorado propriamente como um acontecer, na intensidade de sua radical indeterminação e ambiguidade.

O que a encenação-direta presente em filmes cujo eu-realizador desempenha papel notório dentro do tema fílmico traz, de maneira (mais) acentuada, é a incorporação do eu-realizador na *mise-en-scène*. O realizador é ao mesmo tempo *sujeito-da-câmera* (muitas vezes é também literalmente o sujeito que segura a câmera/gravador) e sujeito fílmico. Ele carrega, de forma

[267] Para uma análise da obra de Ross McElwee e do uso da voz *over* em seu filmes, conferir Tonelo (2017).

notável, para a situação da tomada, a carga de sua vida como elemento deflagrador de uma situação, num percurso distinto das encenações-direta que podemos notar no cinema direto e verdade dos anos 1960 (no recuo, ou mesmo na interação, do sujeito-da-câmera em relação aos elementos mundanos filmados). Situações intensas (e também banais) são comuns em filmes cujas tomadas se abrem para o transcorrer e ambiguidade mundana. O cinema direto dos anos 1960 é repleto dessas situações, como podemos notar em filmes como *Warrendale, Titicut folies* e *Gimme Shelter*. Situações que no âmbito sonoro tomam forma de gritos, choros, ruídos intensos, sons repentinos, xingamentos, conversas agressivas e acusatórias. Contudo, as situações (in)tensas que vamos notar nesses filmes emergem não do recuo do sujeito-da-câmera (e nem de uma interação do sujeito-da-câmera nos moldes de Pierre Perrault ou Jean Rouch), mas de uma situação conflituosa cujo eu-realizador, enquanto sujeito fílmico de uma *mise-em-scène*, é peça-chave.

Em *The good woman of Bangkok*, por exemplo, a relação do eu-realizador, O'Rourke, com a personagem principal do filme, Aoi, emerge sob diversos prismas ao longo do filme: a aventura de O'Rourke no cenário da prostituição tailandesa, explicitada por letreiros, começa após o término de seu casamento, numa tentativa de "entender como o amor poderia ser tão banal e também tão profundo"; O *affair* implícito entre os dois; o contato pessoal do diretor com ela e com amigas e familiares; o conflito simbólico carregado por um homem branco (O'Rourke) e uma prostituta tailandesa (Aoi); a promessa de O'Rourke em comprar uma fazenda de arroz para Aoi, para que ela largue a prostituição (a qual, o diretor, de fato, compra, embora Aoi não tenha largado a prostituição); o ódio de Aoi por homens e seu (im)possível encantamento por O'Rourke; os questionamentos de Aoi sobre o próprio filme e a postura de O'Rourke. A voz, choro e momentos de silêncio de Aoi e a voz de O'Rourke são os elementos sonoros fundamentais da deflagração desses conflitos. Numa das sequências, por exemplo – uma das quais se tem um enquadramento sonoro-visual próximo de Aoi, operado pela câmera/gravador de O'Rourke, que, por sua vez, é levado como sujeito fílmico ao espectador pelo campo sonoro no qual sua voz, assim como a de Aoi, se faz presente –, um diálogo intenso se funda. Aoi, com uma voz embargada pelo choro, fala sobre si, sobre amor, suas dores. O'Rourke comenta e insiste que lhe compraria uma fazenda de arroz para que ela não tivesse mais que continuar com seu trabalho. Aoi, ainda com voz embargada, se dirige diretamente a O'Rourke (com seu olhar e suas palavras), falando da proposta e da sua posição em relação a ela. Segue transcrição do diálogo traduzido.

> Aoi: Eu não sei o que é amor. O que é amor? Eu não sei. Eu quero amar, mas eu me conheço. Eu não sou boa. Ninguém é capaz de me amar. Eu não tenho

> nada de bom, só coisa ruim. Quem pode me amar? Não. Fala que me ama, eu não acredito. Porque eu acho que me conheço. Eu me conheço… eu não posso dar…"
> O'Rourke: "Ok. Eu vou comprar essa fazenda de arroz para você e eu quero que você pare de trabalhar. Está na hora de você começar a cuidar de si"
> Aoi: "Eu não me importo com ninguém. Eu me importo com minha mãe. Se ela está feliz, eu estou também. Eu não me importo de morrer. Eu nunca penso nisso ou tenho medo disso. Eu quero que minha mãe e meu filho tenham tudo que eles precisam."
> O'Rourke: "Mas Aoi. Essa vida que você está levando vai te matar."
> Aoi: "Não te entendi."
> O'Rourke: "Eu vou fazer isso para você somente se você ir para casa. É muito perigoso para você aqui. Não é como antes. Muitas mulheres como você estão morrendo de Aids."
> Aoi: "Se eu tiver tudo… Se eu tiver a fazenda… Se minha mãe estiver feliz… Agora, minha família é pobre. Se minha mãe tiver tudo, eu acho que paro de trabalhar. Eu não me importo comigo. Eu tenho medo, mas eu posso, eu posso. Eu me preocupo bastante… Mas eu tenho que fazer isso."
> O'Rourke: "Quero que você me prometa que vai parar."
> Aoi: "Não pense que eu não consigo sobreviver. Eu não gosto que ninguém pense que eu preciso de ajuda. Se você quer me ajudar, isso é problema seu. Mas não espere nada de mim. Existem coisas que eu não posso fazer. Desculpa. Não me ajude se você quiser algo em troca. Eu não preciso disso. Eu não quero mais falar."

Esse tipo de situação que emerge da tomada é particular de um cinema cujo eu-realizador extrapola a condição mais patente de realizador e carrega para a circunstância fílmica seu "eu" de forma espessa. A conformação desse tipo de tomada carrega os moldes e a estrutura que podemos notar no cinema direto e verdade, mas com uma diferente carga, que resvala fortemente não apenas no personagem fílmico (outro), mas também no sujeito realizador (eu). A voz que brota dessas circunstâncias é um dos elementos sonoros mais potentes que o documentário autobiográfico/ em primeira pessoa que se liga com proximidade à tradição do direto traz à tradição documentária. Dessa forma, ao passo que a tomada sonora-visual sincrônica, portátil e em locação, que marca a produção do documentário dos anos 1960, persiste, é notável, a nova dimensão que ela adquire: o sujeito realizador exerce, recorrentemente, um campo de atração no transcorrer da tomada, que se faz resvalar na montagem, seja fazendo-se escutar, seja tematizando-se e circunscrevendo-se em sons. Sons que não são necessariamente a voz, mas quaisquer sons, e que, sobretudo, demarcam relações diretas com o eu-realizador e com o "falar" de si.

O *sound design*[268] – ou as práticas sonoras que embaralham os arcabouços fronteiriços

[268] Embora haja certa polêmica em torno da nomenclatura, especialmente entre os profissionais do som no cinema, refiro-me, com o termo "sound design", a novas dimensões do tratamento sonoro que começam a se consolidar na indústria cinematográfica nos anos 1970 e 1980, mas que têm lastro em práticas sonoras, como vimos, na tradição documentária desde pelo menos os anos 1920, e se ligam muitas vezes a práticas "autorais", "experimentais" ou que redimensionam as funções clássicas das pistas da trilha sonora (diálogo, ruídos e música), e que, em grande

entre as pistas de música, ruído e voz ou que lidam com uma dimensão mais autoral de "arte sonora" – parece, mesmo que de forma modesta, emergir, ao mesmo passo em que a edição mais vigorosa da trilha sonora torna a ganhar espaço (um espaço que já havia sido liberado, por exemplo, no documentarismo britânico dos anos 1930 e 1940 e que recuou em produções do direto e verdade dos anos 1960[269]), voltando-se, de forma recorrente, à reflexividade narrativa e a uma certa intenção sensorial em lugar de uma busca pela representatividade, mas também à construção de um todo acústico que aponta para aspectos íntimos e socioculturais vinculados ao eu-realizador, seja de uma passado ou de um presente. Nesse mesmo sentido, podemos dizer que a construção do ambiente sonoro e dos ruídos, de forma geral – tanto aquela fundada na tomada sincrônica em locação quanto aquela que se funda materialmente apenas na pós-produção – revela sonoridades mais oníricas e pessoais. Se no dito documentário clássico o ambiente sonoro e demais ruídos eram ativados em perspectivas mais ou menos amplas e sociais (sons de fábricas, multidões, ferramentas de trabalho, sons de guerra etc.), é notável que os sons do corpo dos indivíduos, assim como de sua subjetividade e memória, são trazidos mais à tona.

Aqui faço uma breve digressão sobre *sound design* para mais adiante pensa-lo nessas novos tendências da tradição documentária. Embora o termo tenha ganhado espaço no âmbito da prática desde o final dos anos 1970, não se pode dizer que *sound design* é algo que apenas surja aí (ver subcapítulo 2.3). De certa forma, gravar e editar sons implicam em *designar* (*de-signar*) o som – coletar e cortar os sons do mundo. O que se pode dizer, contudo, é que a figura que centraliza os desígnios sonoros (o *sound designer*) nem sempre se materializou num sujeito específico – algo que passou a existir mais frequentemente a partir do final dos anos 1970 –, e que, historicamente, o *designar* do som se diluiu numa prática coletiva mais ou menos descentralizada (técnicos de som direto, microfonistas, editores de som, mixadores, trilheiros).

Contudo, o que é importante ponderar é que a força com que os agentes do cinema se dedicam explicitamente ao *sound design* varia ao longo da história, de filme para filme. Quando a força do *sound design* se torna patente, pode-se, com mais propriedade, afirmar sua presença como não casualística, não como apenas algo intrínseco ao ato primevo de coletar e cortar dados sonoros do mundo – e, também nesse sentido, é que podemos vislumbrar a importância de Walter Murch (não por inventar o *sound design*, dado seu fato inerente arraigado à própria existência da arte sonora, mas pela força que o *sound design* atinge em sua obra). O mesmo

parte, contam com profissionais que comandam, supervisionam, dirigem ou se responsabilizam pela parte sonora do filme.

[269] Como vimos, a edição sonoro-visual no cinema direto era vigorosa. O que aponto aqui é uma nítida distinção dos processos de edição de imagem e da edição de som, que ganham força como dois processos dependentes mas também independentes.

poderia se dizer de Alberto Cavalcanti e sua trupe no documentário britânico dos anos 1930 e 1940.

Na conotação que aqui emprego, *sound design* implica, portanto, na ideia geral que o som escutado, quando fruímos um filme, foi construído e manipulado para comunicar algo. Contudo, se o *sound design* sempre existiu de forma diluída pelas múltiplas funções da equipe de som (como disse logo acima), mesmo sem necessariamente haver tal nomeação ou profissional, para quer insistir em usar a expressão? Uma primeira resposta é simples: passou a existir na indústria cinematográfica uma figura centralizadora dos desígnios sonoros do filme, o *sound designer* (ou diretor de som, supervisor de som etc.). Mas quando não há essa figura, pode-se dizer que o filme potencialmente se dedicou imperativamente ao *sound design*? Sim; é o que aqui defendo. As funções gerais dos trabalhadores/artistas da área do som giram em torno de três polos: gravação, edição e mixagem. Gravar implica em coletar dados sonoros do mundo; editar implica em cortar, costurar e combinar os sons; mixar implica em juntar "harmoniosamente" os sons já editados. Quando se explicita a existência do *sound design* nesse processo se enfatiza que o som fílmico não foi "simplesmente" coletado, cortado, combinado e juntado. E coloco "simplesmente" entre aspas poque coletar, cortar, combinar e juntar sons, tal como quando se fala de imagem, implica em *designar*. E isso pode ocorrer em qualquer uma das fases do processo sonoro do audiovisual. Basta lembrarmos do caso de Pennebaker em *Don't look back* em que, na captação de som direto em locação, usou dois microfones (um distante da fonte e outro próximo) para trazer uma aura mais lírica, cheia de reverberação, com o peso acústico da sala em que Bob Dylan tocava e cantava; ou de Alberto Cavalcanti, em *North sea*, já na pós-produção, que ao construir uma "espécie de rangido metálico" para representar o barulho de uma onda arrebentando no convés de um navio, criou a impressão de o navio estar sendo "espremido diagonalmente e todas as suas juntas arrebentadas", conferindo intensidade e comunicando efetivamente que a onda, naquele mar, podia bater de forma avassaladora nos navios.

Ao mesmo tempo, se considerarmos tudo que for sonoro (ou toda intenção/planejamento sonoro) no filme como *sound design*, a expressão em si perde valor. O equilíbrio teórico é frágil. Nesse sentido, mesmo não resolvendo essa fragilidade, parece-me interessante a definição do Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique: "*Sound design*: tornar uma intenção audível" ("*Le design sonore: faire entendre une intention*"). O que está contido nessa definição é que o som *designado* implica no novo (*não dado*) e numa construção que intencione e represente algo para além do som em si.

Evidentemente, se levado para um nível meramente espectatorial, essa ideia desmorona

sob sua fragilidade. Contudo, tendo como ponto de partida uma perspectiva mais analítica, não é descabido partir daí para pensarmos a ideia de *sound design* para além do *sound design* implícito (mas despercebido no senso comum) no *coletar*, *cortar* e *juntar*. Ou seja, a ideia de *sound design* que aqui quero conotar é a de que implica construções sonoras que se destacam narrativamente, que audivelmente comunicam algo que não está dado, que não prescinde de mera casualidade, que implica uma intenção que desemboca num *desígnio* sonoro de forma pungente – como ocorrera na tradição documentária britânica, a partir de nomes como Ken Cameron e Alberto Cavalcanti (se formos pensar em *design* musical, podemos voltar aos EUA dos anos 1930, quando Virgil Thomson chama o trabalho do compositor de *design* [ver subcapítulo 2.3]).

Em termos estilísticos e estéticos, essa perspectiva sobre *sound design* tangencia, quando não coincide, com o esgotamento teórico (e prático) da noção tripartite da trilha sonora como caminho analítico (e produtivo) do som de muitas produções cinematográficas. De certa forma, o que por vezes se percebe é a invasão, transposição e interpolação da música, voz e ruído nos arcabouços fronteiriços que dividem as típicas funções de cada uma destas três pistas. Em outras palavras, torna-se, em muitos casos, frágil explicar e reconhecer separadamente, com clareza, na totalidade do filme, a música como música, a voz como voz e o ruído como ruído em suas funções clássicas. Eduardo Mendes (2006, p. 191-192) sintetiza bem essa ideia, partindo de Walter Murch (e do cinema ficcional) como referencial:

> Os elementos formadores da trilha sonora cinematográfica tradicionalmente seguiam funções específicas e obedeciam a uma ordem hierárquica. A voz tinha a função maior de informar o tema, o desenvolvimento da história e a caracterização dos personagens. A música refletia situações de caráter emocional dos personagens ou da história. Já os ruídos de sala e efeito eram responsáveis pela manutenção do caráter verossimilhante da imagem enquanto os sons ambientes serviam para indicar quando e onde os fatos ocorriam (ZETTL, 1973)[270]. Quanto à audibilidade, continuava a hierarquia onde a trilha de vozes era a mais intensa e a trilha de música, a segunda mais audível. Nos trechos sem falas, a trilha de música crescia para o mesmo nível de intensidade usado na pista de vozes. Em seguida, eram ouvidas as trilhas de ruídos onde internamente também havia uma hierarquia de intensidade: os ruídos de efeitos, ruídos de sala e ruídos ambientais, do mais ao menos intenso. Walter Murch rompeu, em seus trabalhos dos anos 70, com essa tradição, fazendo com que qualquer estímulo sonoro pudesse servir para acentuar tanto o caráter verossimilhante como o caráter emocional da obra, seja ele música, ruído ou voz.

Na obra de Alan Berliner, tomando como exemplo alguns de seus documentários autobiográficos, parte dessas características mencionadas no parágrafo anterior são evidentes.

[270] ZETTL, H. *Sight, Sound, Motion*: Applied Media Aesthetics. Belmont: Wandswirth, 1973

O uso de sons de máquina de escrever é marcante na obra de Berliner, especialmente em *Intimate stranger*. Em 1981, no filme *Myth in the electric age*, Berliner usou o "rat-tat-tat"[271] das teclas e os sons do retorno do carro e do sino de fim de linha da máquina "para estruturar sequências rápidas de abstração imagética". No começo dos anos 1990, Berliner reutiliza os mesmos sons em *Intimate stranger*, de forma complexa, para, como aponta Berliner, "orquestrar e organizar os trilhos dos inúmeros documentos da vida de meu avô – cartas, documentos, selos, envelopes e fotografias [...]":

> Parecia uma metáfora apropriada, já que a máquina de escrever foi a ferramenta autobiográfica de meu avô e o principal produto de seus negócios ao longo da vida. Eu queria transformá-la numa espécie de instrumento musical que funcionaria também para uma estratégia editorial de unificação, uma maneira de seguir minha mão invisível "digitando" imagens para dentro e fora do quadro, num tipo de imediatismo visceral. Os sons da máquina de escrever me permitiram "esculpir o tempo" – para tomar emprestada a frase de Tarkovsky – e revigorar o filme com *ritmo*. Os sons da máquina de escrever também me permitiram criar um conjunto de "códigos" que aparecem ao longo do filme. Por exemplo, antes de se ver qualquer imagem de *home movie*, a máquina soa [...]. Antes de documentos históricos aparecerem, a máquina soa [...]. Antes de qualquer foto de arquivo, a máquina soa [...]. Essas marcas de identificação sonoro-visual são usadas consistentemente ao longo do filme. Ao final, o espectador aprende a associar cada uma delas a um tipo particular de imagem e estilo de representação (BERLINER *apud* MACDONALD, 2006, p. 167).
>
> [...] Fez todo sentido reinventar isso [os sons da máquina de escrever] em um contexto biográfico como uma maneira de mediar a história de sua vida [do avô de Berliner] (BERLINER, 2010, p. 10).
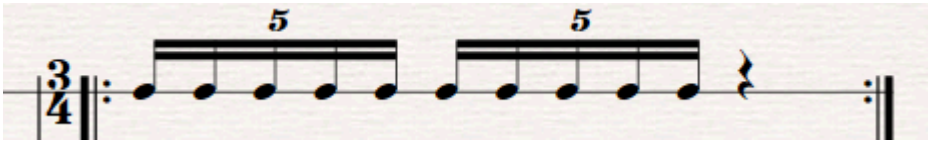
Em *Family album* e *Nobody's business*, Berliner lança mão do som de sinos e metrônomos para construir, de forma semelhante, o "ritmo" e os "códigos" – embora nesses casos os sons não se liguem tão subjetivamente quanto em *Intimate stranger* ao eu-realizador/sujeito fílmico. Em *The sweetest sound*, Berliner "substitui" os sons da máquina de escrever de *Intimate stranger* pelos sons do teclado de um computador. Além de cumprir uma função estrutural, como nos casos anteriores, os sons do teclado mostram a passagem de tempo dentro de sua carreira como documentarista autobiógrafo: se seu avô outrora havia sido representado sonoramente pelas antigas máquinas de escrever, agora, em seu filme em que mais diretamente se reporta a si, são as teclas do computador que o representam. A obra de Berliner é rica desse trabalho sonoro, que aqui podemos dar a alcunha de *sound design*. Tanto a ideia de "tornar uma intenção audível" quanto o rompimento das funções clássicas das três pistas podem ser fruídas com clareza.

O tratamento das vozes na obra de Berliner também é notável; e não seria exagero

[271] "Rat-tat-tat" é a forma pela qual Berliner se refere ao som das teclas sendo pressionadas em entrevista a Scott MacDonald (2006, p. 167).

chamar esse tratamento de *sound design*. Frases são recortadas e repetidas cuidadosamente, ganhando lugar de destaque na narrativa – como no caso de *Nobody's business*, cujo nome do filme é uma frase que o pai de Berliner repete ao longo das entrevistas e que acaba por organizar o todo da narrativa. O próprio Berliner deixa claro seu interesse pelo tratamento das falas: "eu sempre abordei o fluxo das palavras como melodias em meus filmes – pequenos micro ritmos que eu posso usar como contraponto ou como uma camada sobre a música ou outros sons" (BERLINER, 2010, p. 10). Cabe lembrar que a expressão *sound design* é geralmente usada para se referir a sons não-vocais/semânticos; raramente (com exceção de quando discutimos ficções científicas, animações e filmes de terror) a voz é debatida em relação a seus aspectos acústicos (timbre, volume, altura, velocidade, ritmo). O aspecto semântico das falas, em sua função comunicativa patente, costuma ofuscar suas demais características.

Um representativo exemplo de *sound design* da voz, pode ser observado em *Tongues untied*. A voz é trabalhada sobre inúmeros aspectos. Um deles, logo no início do filme, diz respeito ao jogo com *pan* na *mix* 2.0 ao longo da frase "brother to brother" repetida várias vezes, sobreposta musicalmente – algo que poderia ser interpretado, em termos rítmicos, da seguinte forma:



Essa mesma frase ocupa, tendo no horizonte a mencionada noção tripartite da trilha, um lugar que transitaria, nas divisões clássicas, tanto pela pista da música – pela forma rítmica que é usada – quanto pela pista da voz – pelo caráter semântico inerente. Ao mesmo passo, a frase aponta culturalmente para o contexto específico tematizado no filme (*Black gay men*) por ser o nome de um poema (*Brother to brother: words from the heart*) de Joseph Beam, ativista dos direitos do afro-americano *gay*, escritor e poeta, que morrera antes do lançamento do filme de Riggs. A frase ritmada reaparece no final do filme, junto com o poema recitado na íntegra, fechando a trilha sonora. *Brother to brother* viria a ser o nome de um livro (uma antologia de textos) que Beam vinha preparando e não finalizou. Essex Hemphill (que participa da realização de *Tongues untied*) e Dorothy Beam (mãe de Joseph) o finalizaram e lançaram em 1991. O filme é repleto desse tipo de *sound design*: notavelmente os timbres, os ritmos das poesias recitadas, as sobreposições de frases, o trabalho com *pan*, a relação que estabelece com sons corporais *desenhados* (estralo dos dedos [*snap*], por exemplo) e com as músicas originais.

Como vimos extensivamente no capítulo 2, procedimentos estilísticos semelhantes aos desses exemplos de Alan Berliner e Marlon Riggs estiveram presentes na tradição documentária

desde pelo menos o final dos anos 1920, fosse nas sinfonias metropolitanas fosse no documentarismo britânico. Trata-se mais de uma mudança de conteúdo, de lugar de fala, do que propriamente uma novidade no âmbito dos recursos narrativos. É nítido, contudo, a complexificação das noções de alteridade e mesmidade que se transmite pelos filmes – os sons, na totalidade da trilha sonora, surgem marcadamente como referências materiais e imateriais ligadas à vida do realizador, mas ao mesmo tempo não se restringem a seu microcosmo. Como já apontado, esses novos horizontes sonoros do documentário agenciam e são agenciados por narrativas marcadas por questões éticas que envolvem a desconfiança em falar do "outro" distante de forma pragmática ou positivista; o ganho na espessura do eu-realizador na narrativa assegura um mar ético de asserção menos turbulento nessa era *post verité*[272], ao mesmo passo que permite que sujeitos sub-representados socialmente emerjam como realizadores e personagens na tradição documentária. Essas narrativas mais personificadas trazem sonoramente, mesmo que sem grandes novidades em termos de recurso narrativo, sons que se estabelecem fortemente por um recorte subjetivo. Ou seja, os sons são jogados ao espectador sob a relação inerente que a materialidade sonora fílmica estabelece com o mundo histórico a partir do lugar de asserção do eu-realizador. Fruir e analisar os ruídos, as músicas, as falas e o silêncio desse espectro de realização documentária implica, dessa forma, aguçar as noções de outridade/mesmidade. É esse potencial sonoro que essa filmografia demarca de forma pungente. É por essa via que, como espectadores, fruímos os novos ares documentários nascidos do afloramento do eu-realizador. É a partir dessa filmografia que complexificações éticas no fazer sonoro se embrenham nesse novo momento da tradição documentária: a construção/representação/luta identitária, a reflexividade e os entraves éticos de fazer asserções, os desafios de lidar com um "outro" socialmente distante de um ponto de vista humano e pessoal, os desafios de lidar com assuntos de grande dimensão de forma individual/pessoal, as narrativas em que o poder assertivo se encontra tão diminuído ao ponto de flertar com uma diluição de ideia de representação etc. São esses os principais desafios que o fazer sonoro na tradição documentária começa progressivamente a encarar, especialmente a partir de meados dos anos 1970.

[272] Utilizo aqui a expressão de Michael Renov (2004).

Considerações finais sobre um começo

Quando comecei a pesquisar o som do filme documentário, encontrei uma dificuldade que acabou guiando os trilhos dos meus estudos até o momento. Como um primeiro passo na área, fui em busca de textos canônicos que me introduzissem a uma visão geral do campo. Eu estava em busca de algo análogo ao que já tínhamos na área dos estudos do som/música no cinema ficcional: um ferramental teórico e uma perspectiva historiográfica. Contudo, não encontrei tais materiais gerais que me guiassem. Na época, eu estava interessado em me aprofundar nas concepções sonoras do documentário britânico e estado-unidense dos anos 1930 e 1940 e da obra dos irmãos Maysles e D.A. Pennebaker dos anos 1960 e 1970. Devido a minha tendência a pensar eixos diacrônicos, não demorei muito a perceber que eu não conseguiria me aprofundar como gostaria sem conhecer o que vinha antes e depois de tais obras. Quando comecei a entrar em contato com diários, textos, partituras, entrevistas, palestras etc. dos realizadores envolvidos nesses grupos aos quais estava interessado, ficou patente a conexão que suas obras estabeleciam tanto com o cinema mudo quanto com um cinema mais contemporâneo, dos anos 1980. Dessa forma, analisar suas obras sem conhecer seus entornos me pareceu incipiente. Nesse momento, fiz a escolha de abrir mão de uma pesquisa com perspectiva verticalizada para encarar uma perspectiva horizontalizada da tradição documentária. Acreditei que a contribuição da minha pesquisa na área do som do documentário poderia ser maior se eu me debruçasse à sua história a partir de um recorte temporal grande, cumprindo com a demanda que eu houvera tido: a necessidade de um texto introdutório que apresentasse uma perspectiva geral da teoria e história do assunto. Busquei assim traçar as conexões entre os diferentes fazeres sonoros do documentário, especialmente entre os anos 1910 e 1980 (embora eu mencione obras dos anos 1990 e 2000 também). O resultado deixa escancarado os defeitos da empreitada – como menciono na introdução. Mas o encaro como um primeiro passo nesse campo de estudo ainda em formação: um texto que pode se conectar, mesmo que tangencialmente, com os demais textos verticalizados da área. O texto da tese, dessa forma, não caminha sozinho, trate-se de um pequeno passe de bola no campo de defesa. Essas considerações finais se conjugam como um começo.

Por esse motivo indico a seguir, como uma espécie de estudo da arte e como complemento da tese, as principais pesquisas acadêmicas com as quais me deparei, dialoguei e me inspirei ao longo desses últimos anos. Seu caráter complementar se justifica também pelo fato de que tentei me debruçar a assuntos não cobertos por textos da área – mas ao fazer essa escolha, me parece fundamental, para o bem do campo, indicar onde potencialmente se

encontram os tópicos que não abordei. A partir desse conjunto de obras, esparsadas em diferentes países e contextos, acredito que podemos vislumbrar o amadurecimento de um campo de estudos voltado ao som da tradição documentária.

Os escritos acadêmicos dedicados ao som no documentário encontraram como sua primeva morada os departamentos de música, a partir do final dos anos 1980. E esse fenômeno não é estranho por pelo menos dois motivos: compositores dos mais proeminentes do século XX, como Benjamin Britten, Aaron Copland, Hanns Eisler e Virgil Thomson, dedicaram parte de suas carreiras ao documentário; existiu historicamente pouco espaço nos departamentos de literatura e cinema para estudos que depositassem notório esforço na materialidade sonora.

Contudo, existem importantes trabalhos acadêmicos anteriores aos anos 1980, localizados dentro e fora dos departamentos de música. O caso mais relevante seja talvez o do artigo "The function of music in sound film", da historiadora Marian Winter, de 1941. O texto não se restringe ao documentário, muito embora se trate, junto aos cinejornais e filmes experimentais, do principal foco. Além de construir um panorama que abrange as décadas de 1920 e 1930 (com referências tecnológicas e à recepção crítica), ela introduz algumas expressões interessantes. Uma delas é "audio-spectator" (WINTER, 1941, p. 150; 155). A expressão começaria a ser utilizada no campo teórico do som fílmico apenas a partir dos anos 1990, após o lançamento do *L'Audio-vision*, de Michel Chion. A expressão (*audio-spectateur*, no original) refere-se à fruição cinematográfica que se estabelece a partir daquilo que Chion (1994[1991], p. 222) chama de "contrato audiovisual": "A relação audiovisual não é natural, mas uma espécie de pacto simbólico ao qual o áudio-espectador concorda quando considera os elementos do som e da imagem como participantes de uma única e mesma entidade ou mundo". Outras três expressões interessantes usadas por Winter (1941, p. 151; 153; 164) são "*effect music*", "*noise music*", derivadas do termo alemão *Geräuschmusik* e do termo do futurismo italiano *Bruitismus*, e "*nonmusical sounds*", que teria sido usada por Copland ao mencionar a música de Honegger, para se referir à incorporação à composição musical de elementos não entendidos tradicionalmente como musicais e do silêncio (ela cita nesses trechos o trabalho de Grémillon, Meisel e Ruttmann). A partir da expressão alemã *Hörspiel*, ela usa o termo "*áudio-acoustic play*" para falar de uma "nova 'música'" que emergiria especificamente da "sound-film media", referindo-se mais especificamente ao trabalho de Ruttmann como exemplo. Winter traz também da música do realismo soviético (citando a música de Julius Meitus e Alexander Mossolov) a expressão "*machine music*", que se referiria à incorporação dos ritmos e ruídos industriais à composição musical. Winter (1941, p. 152) ainda empresta de W. F. Elliott a expressão "*post-asynchronisation*", para se referir ao processo de sonorização "não-realista".

Theodor Adorno e Hanns Eisler (1947, p. 25-26; 100-101), no "Composing for the Films", fazem breves considerações sobre a música do próprio Eisler para *A chuva* (1929 [1941]) e *A Nova Terra* (1933), ambos de Joris Ivens. Verificar subcapítulo 2.3, no qual me dedico mais extensivamente ao texto.

Em 1968, em capítulo para o livro "Twentieh Century Music", editado por Rollo H. Myers, Frederick Sternfeld – professor de música da Dartmouth – escreve sobre a música para cinema, num panorama que abrange tanto o ficcional quanto o não ficcional. Ele identifica como "*machine music*" (em definição semelhante à de Winter), a música de Thomson para *The River* (1937), de Pare Lorentz, e *Louisiana Story* (1948), de Robert Flaherty (a respeito de *Louisiana Story*, Sternfeld [1968, p. 131] escreve que, "com seu uso poético de *folk songs* francesas dos Bayous[273] e com seu uso de corais dodecafônicos, promete se tornar um clássico nos repertórios das sociedades fílmicas"). Segundo Sternfeld (1968, p. 125), "a civilização mecanizada do novo mundo estava sujeita, cedo ou tarde, a ser refletida no trabalho deles [os compositores americanos]". Fenômeno percebido mais cedo na Europa, em compositores fílmicos como o suíço Arthur Honneger e o francês Erik Satie. Em relação ao documentário britânico, Sternfeld afirma que desde a chegada de Alberto Cavalcanti, especialmente com a realização de *Coal Face*, os britânicos não ficariam mais para trás do que vinha sendo produzido na França (apontada por Sternfeld e outros autores supracitados como berço de compositores influentes no campo cinematográfico), muito embora considere que a França tenha continuado "a produzir documentários esplêndidos, entre os quais estavam a música de Sauguet para *Farrébique* e de Baudrier para *Bataille du Rail*". Como grande maioria daqueles que escrevem sobre som no documentário, especialmente antes dos anos 1980, Sternfeld cita as composições de Britten em realizações de Cavalcanti que contaram com os versos de W. H. Auden (C*oal Face* e *Night Mail*). Pensando no pré-guerra, nos Estados Unidos, Sternfeld considera o surgimento de Thomson e Copland, com seu trabalho em *The City*, como significantes marcos do desenvolvimento do campo da música fílmica. No período pós-guerra, na Inglaterra, Sternfeld, finalizando seus comentários a respeito do campo do documentário, destaca o trabalho de Vaughan Williams no docudrama *Scott of the Antarctic* (1948), de Michael Balcon, e no documentário *The vision of William Blake* (1958), de Guy Brenton. Sobre o documentário

[273] Bayous são frequentemente associados com o que se chama de cultura Cajun, de onde teriam se originado. Sobre a influência Cajun na música de Thomson para *Louisiana Story*, conferir: "Para compor a música de *Louisiana Story*, Virgil Thomson foi também um 'repórter musical'. Ele foi buscar fontes materiais que o ajudassem a compor a música do filme no Archive of American Folk Song. Nele, Thomson debruçou-se sobre as gravações feitas pelos etnomusicólogos Alan e John Lomax nos anos 1930 (BRASSEAUX, 2009, p. 111). As gravações eram de canções populares dos Cajuns, descendentes de povoado francófono (Acadiano) do nordeste da América do Norte que se fixou no sul de Luisiana" (CHAVES, 2015, p. 117).

dedicado a Blake, destaca a forma, até então rara, que Williams arranjou as canções de Blake, usando apenas voz e oboé, num trabalho bastante pautado na condução melódica.

Existe também a monografia de final de curso, apresentada originalmente em 1972 no Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, em Bruxelas[274], do cinegrafista brasileiro Edgar Moura – que entre tantos outros trabalhos, foi *cameraman* do *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O texto complexifica a ideia de "filmar para o som", que esteve presente nos discursos de figuras emblemáticas, como Mario Ruspoli (1963) e Louis Marcorelles (1964), sobre um cinema que começou a se solidificar a partir dos anos 1960. Embora reconheça o papel determinante que o som direto passou a ter na *circunstância de tomada* paras as produções do cinema direto e verdade, ele argumenta centralmente a respeito de como a noção de *cameraman* se *aproxima* da de diretor em certas situações. No texto, Moura usa a palavra "contradizer" em vez de "aproximar". Porém, o sentido que se apreende é de que ao passo que o diretor não participa mais concretamente da escolha das imagens, cabe ao *cameraman* o fazer, estando este último mais em conexão com o "objetivo do filme". Em suas palavras:

> Mesmo que o cinema de som direto não faça uma utilização nova do som nem da imagem, a imagem é nova, diferente das imagens da reportagem clássica que usava comentários ou voz em *off*. Esta imagem é nova porque em relação ao som ela se refere à projeção já na filmagem. Se retomamos a ideia de que a escolha da imagem depende do *cameraman*, daquilo que seu olho vê e do que ele escuta; se o que ele ouve é o som deste plano, o mesmo que nós, como público, ouvimos, ele, *cameraman*, torna-se dependente deste som. Ele vira público para este som. E como só ele vê a imagem, ele é o primeiro a ver esse filme. Posição ideal que deveria ser ocupada pelo diretor: saber exatamente o que está no filme, como o fotógrafo que só guarda na memória "o momento mágico" em que apertou o disparador. A espera e a procura do ângulo não estão mais, nem na foto, nem na memória (MOURA, 1985[1972], p. 44-45).

Seu argumento, de certa forma, é que embora a questão do som seja a mais debatida como inovadora frente à consolidação do formato sonoro-visual sincronizado portátil, é a imagem que ganha outro estatuto e os seus rumos não estavam sendo debatidos suficientemente. O som direto em si não era uma grande novidade para Moura, sua existência vem de longa data, como afirma. Sua atribuição nos cinemas de som direto sincronizado coloca em destaque o som do mundo na similaridade com o projetado (o que já existia desde pelo menos os anos 1930, embora em uma escola muito menor); o que ganha novos atributos é a imagem e o *cameraman*, que passam a funcionar segundo a tomada sonora. E ele via essa "subordinação" ao som de forma negativa (mais em relação ao que via acontecer no cinema direto que no cinema verdade):

[274] A monografia foi revisada e publicada em português, na forma de livro, pelo Instituto Nacional de Fotografia, na coleção "Luz & Reflexão", em 1985.

> Se filmamos para o som, para o verbo (vividos, já que estamos filmando em som direto), a imagem tem um papel secundário. A imagem serve para provar que é aquela pessoa que está falando e não uma outra qualquer que estaria dublando seu discurso. A imagem, em vez de ser usada na sua função específica, só está ali para avaliar o som. Esta necessidade de ser objetivo, isto é, de liberar a realização de uma tomada de posição, é uma herança do jornalismo liberal (MOURA, 1985[1972], p. 49).

Fora esses exemplos mais emblemáticos, como dito anteriormente, são os departamentos de música, a partir dos anos 1980, que encabeçam as mais relevantes produções acadêmicas sobre som no documentário[275].

A tese de doutorado *The incidental music of Benjamin Britten: a study and catalogue of his music for film, theatre and radio* de Philip Reed, defendida em 1987 na escola de música da University of East Anglia é, até onde minha pesquisa chegou, a primeira tese de doutorado que dedica parte significante ao som no documentário. Trate-se de um extenso texto dividido em quatro volumes. Dos quais, o primeiro volta-se ao trabalho de Britten no documentário britânico (com uma pequena parte dedicada a seu trabalho no cinema ficcional). O quarto volume conta com um detalhado catálogo de toda produção de Britten no documentário. Reed faz uma apreciação do *background*, da recepção crítica e do envolvimento de Britten em cada trabalho (a partir de seus diários e cartas não publicadas), junto a uma análise detalhada de cada música fílmica, acompanhada dos manuscritos originais das composições[276]. Recebem atenção especial na tese os documentários *King's Stamp* (1935), *Coal Face* (1936), *Negroes* (1935)[277], *Around the Village Green* (1936), *Calendar of the Year* (1936), *The Saving of Bill Blewitt* (1936). Derivada de sua tese, existe, de forma mais acessível, o capítulo de livro "Britten in the cinema: Coal face", presente no livro "The Cambridge companion to Benjamin Britten", organizado por Mervyn Cooke em 1999.

Em 1990, Claudia J. Widgery defendeu sua tese de três volumes em música na University of Maryland, intitulada *The kinetic and temporal interaction of music and film: three documentaries of 1930's America*. Ela se detém à análise dos filmes *The river* (1937), de Pare Lorentz, *The City* (1939), de Ralph Steiner e Willard Van Dyke, e *Valley Town* (1940), de Willard Van Dyke, trazendo para a discussão do filme documentário as interações entre música

---

[275] Alguns textos que aqui nçao menciono mas que também tem relevância são: "Feature Film Music and the Documentary", de Muir Mathieson (1947), o artigo "Film music", de Muir Mathieson (1940), "Sound on documentaries could be improved", de Ken Cameron (1943), obtuário de Walter Leigh, de 1942, de autor anônimo, do *Documentary News Letter*, o artigo "Recording Angel? A close-up of Ken Cameron", de Alex Shaw (1948), texto do músico, musicólogo e crítico austro-britânico Hanns Keller sobre Edinburg Festival (Music in documentary film, 1947), sobre Benjamin Britten (1950) e Virgil Thomson (1949).

[276] Benjamin Britten foi *music adviser* na University of East Anglia, de onde Reed pode ter tido acesso a grande parte dos documentos da tese.

[277] O filme ficaria conhecido em 1938 sob o nome de *God's Chillun*, após modificações feitas por John Grierson.

fílmica, narrativa, tempo e movimento. Seu foco recai sobre movimentos que engajam ou são engajados pelo ritmo cinematográfico, colocando também em pauta a tomada em si, o movimento de câmera e a temporalidade narrativa sob uma abordagem assentada em teorias de retórica musical – incluindo a noção de gesto musical e movimento empático.

Já no meio dos anos 1990, surge a tese *The classical documentary score in American films of persuasion: contexts and case studies, 1936-1945* de Neil Lerner (1997), defendida no departamento de música da Duke University, que se debruça sobre documentários norte-americanos realizados entre 1936 e 1945 e que se enquadram na categoria "persuasivo", dentro de uma noção de produção política governamental norte-americana. Ele se detém mais especificamente aos filmes *The plow that broke the plains* (1936), *The River* (1937) e *The Cumming story* (1945), apontando para a existência de uma "*classical documentary score*". Ele introduz a tese trazendo aspectos relativos ao uso da música num cinema realista do período mudo, apontando como certas práticas musicais do documentarismo norte-americano podiam ser notadas no período mudo, remetendo, contudo, a um certo desaprisionamento a práticas pregressas que o compositor de filme documentário do período tinha em relação aos compositores *hollywoodianos*. Ele argumenta que Virgil Thomson em *The plow that broke the plains* trabalha com um elemento retórico que utiliza gestos musicais modernistas junto a melodias emprestadas da música popular e da *folkmusic*. Tanto em relação a *The plow that broke the plains* quanto a *The River*, Lerner defende que Thomson faz uso irônico dos *hymn tunes*. Em *The River*, por exemplo, Thomson emprega melodias sacras e populares para atingir audiências específicas. Sobre a música de Aaron Copland para *The Cummington story*, Lerner aponta para uma semelhança com o que se fazia em Hollywood, reconhecendo, contudo, o uso de estratégias narrativas consolidadas por Thomson. Um dos importantes legados de Copland, por meio da influência de Thomson, teria sido a criação de um "idioma" de música pastoral para cinema, de forte influência no cinema ficcional. Chama a atenção também do autor o uso de fugas, que não são geralmente empregadas no cinema ficcional devido a seu aspecto polifônico[278]. Derivados de sua tese, em forma mais acessível, existem os artigos "Damming Virgil Thomson's music for The river" (1999), "Musical texture as cinematic signifier: the politics of polyphony in selected documentary film scores by Virgil Thomson and Aaron Copland" (2004) e Aaron Copland, Normal Rockwell, and the 'Four Freedoms': The Office of War Information's Vision and Sound in The Cummington Story (1945)" (2005).

Alfred Cochran, professor de história da música e teoria musical da Kansas State

[278] Para mais informação sobre polifonia e narrativa documentária ver Chaves (2015, p. 113-114).

University, publicou em 1998 o artigo "The Functional Music of Gail Kubik: Catalyst for the Concert Hall". O texto aponta como Gail Kubik aproveitava suas músicas fílmicas para construir músicas de concerto. Ele descreve como composições feitas para documentários (e também para outros tipos de filmes) se tornaram peças musicais de grande reconhecimento. Alguns exemplos referentes à composição para documentários são: *Men and Ships* (1941), que seria base para a peça *Bachata: Cuban Dance Piece* (1947); *The Memphis Belle* (1944), que seria base para *The Memphis Belle: A War Time Episode for Narrator and Orchestra* (1950) e para *Four Planes, Forty Men: An Elegy* (1950); *Thunderbolt* (1945), que seria base para peça homônima lançada em 1952; *Paratroops* (1942), que seria lançada sob o mesmo nome; *Dover (Twenty-One Miles)* (1942) e *The World at War* (1942), que forneceriam trechos para sua Terceira Sinfonia (1957); *The Silent Sentinel* (1959), que reapareceria em *Five Theatrical Sketches (Divertimento III)* (1971) e *Pastorale and Spring Valley Overture* (1972). Derivado deste texto, Cochran publica, em 2004, o artigo "Works of Distinction: the functional music of Gail Kubik". O texto se dedica à trajetória de Gail Kubik no filme ficcional e não ficcional, tanto na TV como no cinema. Embora não aprofunde em questões teóricas ou analíticas, o texto de Cochran se estabelece como um guia completo e contextualizado das composições de Kubik, entrando em histórias que ocorriam nos bastidores e apontando relações diretas com outros compositores, como David Raskin[279].

Além desses relevantes trabalhos, fora dos departamentos de música, surgiram, ao longo dos anos 1990, outros importantes textos. É o caso do artigo "Music and soundtrack in Joris Iven's films" de 1999, de Claude Brunel, professor de filme e música no Departamento de Médiation Culturelle da Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III). O texto se dedica à análise do som nos filmes de Joris Ivens, em especial *Song of heroes* (1932), *La seine a rencontré Paris* (1957) e *Valparaíso* (1962). Para além dessas análises específicas, que levam em conta os ambientes políticos, geográficos e artísticos nos quais Joris Ivens estava envolvido, Brunel organiza, de forma suscinta e cronológica, levando em conta dados biográficos, a produção documentária de Joris Ivens em três fases pautadas em diferenças sonoras: período mudo, período dos filmes sonoros em 35mm e o período do som sincrônico.

Em 1997, Charles Wolfe, professor do Departamento de Film and Media Studies da University of California, Santa Barabara, publicou o artigo "Historicising the 'Voice of God': The Place of Vocal Narration in Classical Documentary". Trata-se do artigo mais relevante sobre voz *over* no documentário dos anos 1930 e 1940. Por meio de uma extensa quantidade de

[279] Cochran, em sua tese de doutorado "Style, Structure, and Tonal Organization in the Early Film Scores of Aaron Copland", defendida em 1986, aborda tangencialmente a questão da música no documentário.

fontes primárias textuais e da análise da voz em *The Spanish Earth* (1937) e em *The Battle of Midway* (1942), Wolfe complexifica a noção de "voz de Deus", reconhecendo seu entendimento convencional como fundamental para a maneira que a história do documentário tem sido escrita ao mesmo tempo em que aponta que a simplificação da noção ou aceitação da "voz de Deus" como padrão do documentário clássico esconde toda uma complexidade sonora carregada no período.

O artigo "Conventions of sound in documentary" de Jeffrey Ruoff – professor do Departamento de Film and Media Studies da Dartmouth College, mas à época doutorando em *film studies* na University of Iowa –, lançado ainda em 1992, é o primeiro relevante trabalho acadêmico sobre som no documentário que emerge fora de departamentos de música e que tem como foco os elementos não apenas musicais. O artigo compôs o conhecido livro da área de estudos de som fílmico "Sound theory, sound practice", organizado por Rick Altman. Ruoff sustenta que a utilização do som no filme *hollywoodiano* e no documentário diferem significativamente. Não necessariamente pelos elementos sonoros em si, mas pela maneira que ele se hierarquiza e se distribui. Seguindo o raciocínio de Rick Altman, Ruoff defende que no cinema *hollywoodiano* a fidelidade sonora é sacrificada em favor de uma inteligibilidade narrativa. Mencionando Noël Carroll, Ruoff diz que o filme *hollywoodiano* preza pela clareza e compreensibilidade; que filmes populares oferecem experiências de lugares, eventos, personagens e drama mais claramente delineadas que na nossa vida. O cinema observativo, que é o foco do artigo de Ruoff, se localizaria de um outro lado, mais preocupado com uma fidelidade ou com experiências que remetem mais sensorialmente ao que vivemos na vida. De forma panorâmica, Ruoff mostra como o som direto, a fala e a música vão estar presentes numa gama de documentários que ele chama de *observational films*, dando destaque para considerações sobre a série *An American Family*, de 1973.

Em 1995, Bill Nichols publicou o texto "Documentary and the coming of sound". O texto foi recentemente revisado e publicado no seu livro "Speaking Truths with Film", de 2016 (livro que contém também uma atualização de seu clássico texto "A voz no documentário"). Nichols se debruça sobre os anos 1930, defendendo que o uso do som, no começo do documentário sonoro, contribuiu com a criação de uma "perspectiva distinta", que recai sobre o realizador, como uma "voz". Ele também argumenta que o som – especialmente a música e a voz *over* – enfatiza, nesse período, a representação de um mundo histórico familiar (reconhecível); diferente do que ocorria nos filmes experimentais, nos quais havia uma exploração mais aberta do som e da voz, que não contribuíam com a representação reconhecível do mundo histórico. Embora Nichols não reconheça a conexão entre as práticas de sonorização

do período mudo (incluindo a dos filmes experimentais) e do começo do documentário sonoro e que supervalorize o poder da voz *over* (que ele chama de "a estrela" do documentário), existe no texto uma interessante reflexão sobre como o som iria contribuir com a criação de um mundo fílmico que era ao mesmo tempo familiar, cativante e persuasivo em seu modo ao passo que iria contribuir com o surgimento da perspectiva documentária (especialmente pela voz *over*). Nichols também aponta que essas relações (som, imagem, realizador, recepção) mudariam significativamente nos anos 1960 – da, por exemplo, "voz" do "ele quem já sabe" para a "voz" do "ele quem ainda não sabe" – e como nos anos 1980 as configurações sonoras mudariam novamente, embora não se aprofunde no assunto.

Na primeira década dos anos 2000, o número de textos acadêmicos cresceu substancialmente. Nesse momento, publicações preocupadas com a voz, ruído ou outros elementos da trilha sonora (e não apenas com a música) ganharam relevância. Nos escritos sobre música, a abordagem a compositores ou filmes específicos e abordagens mais amplas a filmes canônicos representaram as duas principais tendências, embora trabalhos que lidassem com abordagens mais teóricas pudessem também ser notados.

Ganha destaque nesse período o artigo "Sounds real: music and documentary", de 2002, de John Corner, que junto com o supracitado artigo de Ruoff, é possivelmente o texto sobre som no documentário mais citado até hoje. Corner busca traçar como a relação entre o sonoro (especialmente musical) e o visual se estabelece nas narrativas documentárias, apontando para diferenças que giram em torno de noções de "investigação e argumento, observação e ilustração, distração e diversão". Seu texto, contudo, dá ênfase ao documentário clássico britânico (com especial atenção a *Listen to Britain* [1942]) e aos documentários televisivos, também britânicos, de caráter observativo e jornalístico.

Julie Hubbert, no artigo "'Whatever Happened to Great Movie Music?': Cinéma Vérité and Hollywood Film Music of the Early 1970s", de 2003, faz uma relevante apreciação sobre a presença da música no cinema direto e verdade, embora seu foco não seja o documentário em si. Ela começa o artigo apontando para uma mudança, sentida tanto por compositores quanto pela crítica, que a música do cinema ficcional estava passando por uma grande mudança nos anos 1970. Mudança que, de forma geral, pode ser apontada como o crescimento do uso do *rock* e da música *pop* e a diminuição do uso da tradicional música orquestral original – como apontam dois dos mais profícuos compositores do cinema, David Raskin e Elmer Bernstein. Usualmente, essa mudança é atribuída a um interesse comercial. A música popular teria passado a ganhar espaço e a apagar o tradicional compositor das produções porque apresentava extrema potencialidade lucrativa. O filme *hollywoodiano* passou a ser visto como importante nicho da

indústria musical. Sem discordar dessa tese, Hubbert aponta como o cinema direto e verdade influenciaram o pensamento sonoro-musical não apenas nas gerações seguintes da tradição documentária, mas também como tiveram impacto na produção ficcional. Hubbert aprofunda o debate sobre a presença da música no cinema direto mostrando que uma nova estética sonoro-musical surge nesse nicho – fugindo da noção do senso-comum, que geralmente aponta que a música deixa de ter a importância que tivera na tradição documentária. Essa estética teria penetrado profundamente no fazer fílmico, como um todo. Embora a mudança apontada por Hubbert tenha sido determinada por fatores comerciais, foi também influenciada por aquilo que ela chama de "*vérité musical aesthetic*", como ela demonstra com representativos exemplos – *The Last Picture Show* (1971), *Mean Streets* (1973), *American Graffiti* (1973) e *Dog Day Afternoon* (1975).

Outro relevante artigo foi o "The audio-visual rhythms of modernity: Song of Ceylon, sound and documentary filmmaking", de Jamie Sexton, de 2004, que, apesar de esboçar uma perspectiva sobre as primeiras décadas do som no documentário, foca a análise em *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright.

Também sobre o documentário britânico clássico, tem o artigo "The sounds of music and war: Humphrey Jennings's and Stewart McAllister's Listen to Britain (1942)", de 2009, de David Rosen, que faz uma análise esmiuçada da música de *Listen to Britain* (1942) de Humphrey Jennings e Stewart McAllister;

Em 2005, Ian Johnson publicou um livro dedicado à música fílmica de William Alwyn, que foi um dos compositores mais profícuos do documentarismo britânico, especialmente durante os anos 1940, quando compôs a música de filmes como *Desert Victory* (1943), *Land of Promise* (1944) e *Tunisian Victory* (1944). O livro analisa de forma detalhada a trajetória de William Alwyn (para além de seu trabalho no campo documentário), ganhando destaque a apreciação que faz dele como compositor frente aos filmes de propaganda no entorno da Segunda Guerra.

Também em 2005, Michelle Magalhães defendeu, no Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas, a dissertação *Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov*, na qual apresenta um estudo sobre a trilha sonora de *Entusiasmo* (1930), calcado numa perspectiva de que Vertov, e *Entusiasmo*, fazem corpo a uma tradição sonoro-musical futurista (italiana e russa).

Em 2007, José Alberto Pinto defendeu sua dissertação de mestrado "Polifonias do documentário: linguagens sonoras e plasticidades documentais", na Universidade do Porto. Primeiramente, ele desenvolve um estudo sobre a fase muda do cinema para, então,

contextualizar os movimentos e os documentaristas dos anos 1930 e 1940, em especial no que tange à França, Estados Unidos, União Soivética e Reino Unido. Por fim, ele busca evidenciar as modalidades de representação postas em jogo pela voz, música e ruídos.

No capítulo "Soundscapes" do livro "The politics of documentary", de 2007, Michael Chanan, preocupado com autoria, com a "voz do documentário" e com questões políticas, discute em detalhes aspectos centrais da história do som no documentário. Colocando em debate filmes canônicos de Robert Flaherty, Joris Ivens, Dziga Vertov, Pare Lorentz, Chris Marker, John Smith, Fernando Pérez, Luis Buñuel e realizadores da GPO Film Unit e citando nomes como Leni Riefenstahl, Michael Moore, Nick Broomfield, Marcel Ophus, Adam Curtis, Lucy Blakstad e John Pilger, Chanan apresenta uma das visões mais interessantes sobre a prática sonora dos anos 1930, 1940 e 1950.

Mervyn Cooke, no seu livro "A History of Film Music", publicado em 2008, dedica o subcapítulo "The documentary film" à música do documentário. Numa perspectiva panorâmica, percorre alguns dos importantes contextos e produção do campo documentário. Por se tratar de um livro que cobre toda uma história da música fílmica, incluindo filme experimental, ficcional e não-ficcional, muitos pontos ficam omissos e a discussão pouco aprofundada. Contudo, ainda no período mudo, Cooke menciona filmes de Robert Flaherty, Dziga Vertov, Boris Pumpyanski, Jean Grémillon, Joris Ivens e Walther Ruttman. O compositor sobre o qual Cooke mais se debruça é Hanns Eisler, mencionando os principais trabalhos do compositor durante as décadas de 1930, 1940 e 1950. Um item dedicado ao documentário norte-americano dos anos 1930 e 1940 menciona composições de Virgil Thomsom, Aaron Copland e Marc Blitzstein. A apreciação sobre o documentário britânico clássico é a melhor contextualizada. Contudo, embora mencione os principais compositores do período, foca a maior parte das linhas à Benjamin Britten (e a dupla que fez com W. H. Auden). Cooke também dedica um item aos documentários norte-americanos e britânicos relacionados à Segunda Guerra, dando destaque para os trabalhos de Gail Kubik e William Alwyn e mencionando as composições de Herbet Windt para os filmes de Leni Riefenstahl. Fechando o subcapítulo, Cooke menciona algumas das tendências do pós-guerra, relegando a música do cinema direto e verdade.

Na Austrália, também a partir dos anos 2000, interessantes artigos começaram a surgir. Muitos deles trouxeram para debate, de forma mais explícita, a questão ética da prática sonoro-musical no campo documentário. Leo Murray, professor da área de prática e teoria do som da Murdoch University, tem dedicado alguns artigos ao tópico. Um deles é o "Authenticity and Realism in Documentary Sound", de 2010, no qual Murray utiliza o documentário *Gallipoli Submarine* (2008) como caso de estudo para abordar questões envolvendo ética, realismo,

realidade, representação, autenticidade e expectativa espectatorial (tópicos que geralmente são debatidos quando a discussão envolve a parte visual). Murray começa a discussão considerando uma interessante questão envolvendo episódios da série documentária *The trials of life* (2002) e *Life of birds* (2001). Nesses documentários, "existem dois trechos que evidenciam a habilidade do som em, por um lado, dar a impressão de verdade por meio de uma representação artificial e, por outro lado, em apresentar a verdade de uma maneira que parece implausível para a audiência". No primeiro caso "o som que acompanha as imagens é o que se espera [...,] mas as gravações não foram feitas no momento da filmagem. [...] Os sons para a sequência foram adicionados às imagens porque eles pareciam se encaixar à imagem e à expectativa da audiência" (MURRAY, 2010, p. 132). No segundo caso, o

> "[pássaro] *Australian lyrebird* [...] imita o canto de outros pássaros de seu meio ambiente assim como imita outros sons, como o do obturador da câmera, motores e, mais impressionantemente, o da motosserra. A típica reação ao ver isso é a de que se trata de uma farsa [*hoax*], já que parece incongruente que um pássaro possa reproduzir tão convincentemente esses sons mecânicos. A gravação dos sons para essa sequência é uma gravação autêntica do pássaro em questão" (MURRAY, 2010, p. 133).

Murray considera que a noção de realismo no documentário não se aplica igualmente às imagens e aos elementos sonoros. Para ele, realizadores e audiência são mais sensíveis à sinceridade ou veracidade das imagens apresentadas como "factuais" do que com a trilha sonora. Nessa situação, o problema ético encontra sua fissura no fato de que "seria um erro imaginar que a audiência seria capaz de determinar a origem e autenticidade do material na trilha sonora" e no fato de que "muitas pessoas apenas aceitam o som e não o ouvem. Até o escutam, mas não existe uma análise dele" (MURRAY, 2010, p. 135). No texto "With my own ears: the ethics of sound in non-fiction film and TV", de 2013, Murray aprofunda a discussão sobre a ética envolvendo o fazer sonoro e a audiência e expande a discussão para outras produções não ficcionais televisivas. Murray se preocupa mais especificamente com o potencial da trilha sonora de enganar [*mislead*] a audiência, distorcer [*misrepresent*] o objeto/sujeito filmado e simplificar [*over-simplify*] o conteúdo, já que o "som na não ficção é rotineiramente manipulado para acentuar, suprimir ou substituir alguns aspectos do som com o intuito de apresentar à audiência uma representação mais clara, mais inteligível, mais excitante, mais envolvente ou mais dramática" (MURRAY, 2013, p. 8). É relevante, contudo, reparar que Murray não questiona se o filme é ficcional ou não ficcional quando existe manipulação sonora – como frequentemente se nota em textos acadêmicos da área do cinema. De alguma forma, a "manipulação sonora" sempre esteve presente na história do documentário e sempre desempenhou um papel determinante nas construções narrativas. Para Murray, a questão

principal é se "o resultado engana os filmados ou a audiência, ou se compromete a acuidade dos materiais ou sua legitimidade como material de arquivo". Um dos desafios principais seria como estabelecer parâmetros estéticos para resolver essa questão ética. Murray (2013, p. 11) aponta que

> Na não ficção existe uma dificuldade em chamar a atenção para os elementos sonoros que não são reais ou autênticos de alguma maneira. Mesmo quando existe a intenção de deixar claro para audiência que tais manipulações existem, é geralmente não viável na prática, especialmente onde o real e o não real (*faked*/*recreated*/*augmented*) coexistem. As diretrizes para produtores da BBC de 2005 [The BBC Producers Guidelines], por exemplo, diz que reconstruções 'devem ser rotuladas como reconstruções. Se não forem rotuladas, elas devem ser diferenciadas, de alguma forma, do estilo visual do resto do programa, tal como usar *slow motion* ou usar preto e branco'. Mesmo assim, não existem diretrizes para reconstruções sonoras, sobre se ou como elas deveriam ser sinalizadas. Grande preocupação, contudo, é requerida em declarar manipulações visuais.

Rebecca Coyle, professora que pesquisou e ensinou em diversas universidades australianas, no artigo "Sounding Rural Australia: analysing documentary sound tracks", de 2003, aborda uma questão similar em relação à ética envolvendo o som: "na pós-produção, é discutível não *se* mas *em que extensão* a 'locação' deve ser tratada, aumentada e manipulada". O compositor australiano Jamie Saxe também faz consideração semelhante:

> Independentemente de nossas opiniões sobre a "realidade" no filme documentário, eu sinto que se trabalha com pessoas reais, diferentemente do que ocorre nos filmes ficcionais, e eu sinto responsabilidade em considerar como a música está representando cada personagem, [por exemplo] eu estou fazendo Enid e Ken soarem exóticos ou ingênuos?... Essa cena está muito heroica ou sentimental? Estou fazendo esses personagens parecerem muito cômicos ou românticos?

No mesmo artigo, Coyle busca estabelecer alguns parâmetros para a análise da trilha sonora do documentário. Para ela, esse campo de estudos é ainda negligenciado em termos de "análise em profundidade e crítica" e a razão poderia ser que "não existem modelos óbvios [...], e os modelos aplicados para a música e som fílmicos da ficção não são transponíveis automaticamente para a não ficção". Coyle sugere que é importante diferenciar os elementos sonoros do filme. Primeiramente, Coyle aponta para alguns problemas de dois modelos, embora os considere úteis. O primeiro modelo é aquele em que se segue "o sistema de produção que categoriza a trilha sonora em três formas básicas: música, voz e sons". Esse

> modelo [de produção/análise] deriva de descrições de trabalho específicos do pessoal do [departamento de] som, dado que o compositor tende a lidar com a música, o técnico de som direto (e possivelmente o editor de diálogo) tende a lidar com vozes e alguns outros sons, e mixador ou *sound designer* com "os sons" e a mixagem como um todo (COYLE, 2003, p. 72).

Tomando como exemplo o documentário australiano *Surviving Shepherd's Pie* (2001), Coyle aponta para o problema desse modelo: "com frequência o som é usado musicalmente, vozes são escutadas como *background* [...], a atmosfera é criada usando uma mistura de sons e música. Assim, tal modelo parece desprezar a maneira pela qual todos os sons operam na mixagem do texto audiovisual". O segundo modelo considerado por Coyle busca resolver o problema do modelo anterior diferenciando sons em *forefront sound* e *background sound*. Coyle afirma que, no referido filme, pode-se considerar que "geralmente, mas não sempre, os *forefront sounds* – ou aqueles mais conscientemente percebidos – formam os trechos mais longos, enquanto os *background sounds* são mais curtos e servem como *links*". Os *forefront sounds* presentes em tal filme seriam, por exemplo, "entrevistas; música para abertura e encerramento de sequências e os temas para as quatro mulheres-personagem; efeitos sonoros dos artefatos da fazenda; performance musical; [...]". Os *background sounds* seriam, por exemplo, mixagens de sons diegéticos que acompanham as ações nas propriedades [...]; efeitos sonoros adicionados para destacar ações [...]; adição de sons de multidão; atmosfera atrás de falas e ruídos de vento" (COYLE, 2003, p. 72). Para Coyle, o problema desse modelo é que "cada espectador pode interpretar *forefront* e *background sounds* de forma diferente [...]. Além disso, sons priorizados mais ou menos na mixagem nem sempre estão relacionados a sua função e importância na narrativa". Embora não apresente uma crítica consistente a este modelo, Coyle segue para um terceiro, o qual considera ser melhor. O modelo consiste em aplicar ao som o modelo oferecido por Dai Vaughan para examinar a relação entre documentário e o mundo real. São três linhas básicas: "o som pode ser simbólico quando a escolha de sons e música [...] simboliza conceitos amplos ou emoções ou ideias (como o ruído do vento sugerindo solidão)"; "o som pode ser referencial na medida em que ele se refere diretamente ao sons dos eventos que estão ocorrendo [...]"; " som pode ser 'generalizador', por exemplo, quando relaciona-se ao tipo de som e música que nós esperamos escutar no contexto das locações" (COYLE, 2003, p. 72). Coyle considera que nesse modelo, "os vários elementos da música, do som e da fala movem-se para além das interpretações previsíveis que se formam a partir das fontes sonoras e possibilitam leituras culturais mais amplas".

Além desses artigos, apareceram também na Austrália três interessantes entrevistas, conduzidas e comentadas por Henry Johnson: "Documenting sound: an interview with screen composer Trevor Coleman" (2010); "From rock to reel: an interview with screen composer Neville Copland" (2012); Picturing sound: an interview with screen composer Graeme Perkins (2015). Nos três, Johnson entrevista três proeminentes compositores do filme documentário de Nova Zelândia que foram empregados pela Natural History New Zealand (que produz filmes

para audiências internacionais e colabora com, por exemplo, Animal Planet, BSkyB, Discovery Channel, France 5, HGTV, National Geographic, NHK e TLC). As entrevistas abordam o *background* profissional dos compositores e o processo e estilo composicional deles – que apontam que, mesmo que existam diferenças entre compositores, diretores e produtores, as funções e a forma que se encaixam ao processo de produção tendem a se assemelhar e a obedecer a certos padrões inerentes a grandes produções comerciais.

Uma outra entrevista, conduzida e comentada por Alfredo Cruzado (2011), foi publicada no "Screen Sound": "Directing music-based documentaries: Curtis Levy on *The Matilda Candidate* and *Hephzibah*". Trata-se de uma entrevista com o diretor australiano Curtis Levy a respeito de dois de seus documentários, *The Matilda Candidate* e *Hephzibah*. Cruzado os considera "music-based documentaries". O primeiro segue uma jornada cômica do diretor durante sua candidatura ao senado australiano que tem como plataforma a defesa de que a música "Waltzing Matilda" deveria se tornar o hino nacional. No segundo, Levy investiga a vida de Hephzibah Menuhin, pianista e ativista dos direitors humanos.

Nos anos 2010, as publicações sobre som no documentário continuaram aumentando, tanto no que tange à música quanto aos demais elementos sonoros da trilha sonora. Contudo, para além desse aumento, o fato mais interessante desses últimos anos é que duas conferências internacionais, quatro livros e duas edições de periódicos sobre som e música no documentário foram organizados.

A primeira conferência – "Ouvir o documentário: música, vozes e ruídos" – foi realizada na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e na Universidade Federal da Bahia, em 2012. A segunda – "Sound and Music in Documentary Film" – foi realizada na University of Huddersfield, na Inglaterra, em 2017. A partir delas, dois livros foram organizados. Lançado em 2015, com organização de Guilherme Maia e José Francisco Serafim, o livro *Ouvir o documentário: vozes, música, ruídos*, fruto da conferência homônima, é uma primeira coletânea de textos que trata da temática do som no documentário em português – com textos de Bill Nichols[280], Marcius Freire, Joceny de Deus Pinheiro, Sandra Straccialano Coelho, Amaranta Cesar, Guilherme Maia de Jesus, Márcia Carvalho, Sérgio Puccini, Ana Rosa Marques, José Francisco Serafim, Tatiana Levin Lopes da Silva e Rodrigo Carreiro. Da segunda conferência, foi lançado, em 2018, o livro "Soundings: documentary film and the listening experience", organizado Geoffrey Cox e John Corner e conta com textos de Will Finch, Geoffrey Cox, Radoslaw Rudnicki e Jude Brereton, Simon Connor, Rosa Nogués, James Bulley, Lars Koens

[280] O texto presente no livro trate-se de uma tradução do artigo "Documentary and the coming of sound" (NICHOLS, 1995).

e Demelza Kooij, Ana Berkenhoff, Andrew Kötting, Tsung-Han Tsai, Anita Jorge, Kaarina Kilpiö e Laura Jordán e Nicolas Lema Habash, com posfácio de John Corner.

Fruto da "27th annual conference of the Nordic Anthropological Film Association", outro livro sobre som no documentário foi lançado, "Beyond the visual: sound and image in ethnographic and documentary film". Os escritos do livro foram previamente apresentados no painel intitulado "Sound and Image" e foram publicados em 2010, com organização de Gunnar Iversen e Jan Ketil Simonsen. Escrevem nele Peter Crawford, Asbjørn Tiller, Gunnar Iversen, David Toop, Marit Kathryn Corneil, Paul Henley, Juoko Aaltonen, Mats Jönson, Bill Nichols, Carrie Daniel[281], Hans Hadders, Jan Ketil Simonsen e Mapopa Mtonga.

O outro livro mencionado foi publicado na série Music and Screen Media da Routledge, organizada por Neil Lerner. O livro – "Music and sound in documentary film" – foi editado por Holly Rogers e lançado de 2015 e é possivelmente a publicação mais relevante da área. Escrevem no livro Holly Rogers, Carolyn Birdsall, James Deaville, Julie Hubbert, Thomas Cohen, Orlene McMahon, Mervyn Cooke, John Corner, Kevin Donnelly, Jamie Sexton, Marion Leonard e Robert Strachan e Selmin Kara e Alanna Thain, com pósfácio de Anahid Kassabian.

Importante são também as duas edições temáticas do periódico luso-brasileiro "Doc On-line: revista digital de cinema documentário" sobre som no documentário: *"Documentário e música"*, de 2012, e "Sonoridades do documentário", de 2017. Escrevem na edição de 2012 Mariana Duccini, Claudiney Carrasco e Renan Paiva Chaves, Pedro Henrique Auad, Marcia Carvalho, Guilherme Maia e Cynthia Schneider. Na de 2017, escrevem Renan Paiva Chaves, Carlos Pernisa Júnior e Helena Carvalho, Guilherme Leal, Miguel Bouhaben, Sandra Coelho e Guilherme Maia, Alexandre Sbabo, Sérgio Puccini, Mariano Veliz, Fernando Andacht e Débora Opolski, Gustavo Aprea, Luíza Alvim, Santiago Pastor e Gustavo Guimarães.

O dossiê temático de 2016 do periódico "Imagofagia", "Estudos do Som no Cinema na América Latina", embora não dedicado ao som do documentário, conta com três artigos dedicados ao tema: "Diseño sonoro en el documental – representação e poética", de Alejandro Seba; "A voz de Deus e do Diabo em *Viva Cariri*", de Sérgio Puccini; e "A história da MPB em documentários musicais: canção, biografia e Bossa Nova", de Márcia Carvalho.

Outros textos relevantes foram também publicados nos últimos anos. Um deles é o artigo "O som no documentário clássico: as tecnologias da intimidade na escola britânica" de Fernando Weller (2013), que articula a ideia de intimidade nos filmes *Night mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, e *Housing problems* (1935), de Arthur Elton e Edgar Anstey, a partir

[281] Os textos de Mats Jönson, Bill Nichols, Carrie Daniel não abordam diretamente o som, apesar de o considerarem.

da discussão dedicada ao som e a seu modo de ser captado e sincronizado.

É digno de nota também o artigo "Silence in Frederick Wiseman's documentaries", de 2013, de Michael Smith. O autor oferece uma análise sofisticada do cinema direto usando a filosofia de John Cage e as ideias por de trás da peça *4'33*. Embora Smith não fale especificamente sobre som fílmico, ele oferece interessantes maneiras de abordar a ausência de narração vocal e de música pós-produzida, tal como a presença extensiva de som direto.

No artigo "'Half of it is just the fun of finding the right music': music and the films of Adam Curtis", de 2013, Sarah Keith oferece uma análise detalhada sobre o uso da música em dois films de Adam Curtis, *The power of nightmares* (2005) e *All watched over by Machines of Loving Grace* (2011). Keith faz relevantes avanços em assuntos como o do uso de música preexistente em filmes documentários e oferece um interessante arsenal teórico para lidar com "piadas musicais", uso irônico da música, "associações surpreendentes" entre imagem e som, uso "provocativo" da música e uso da música como alegoria. Mais recentemente, em 2018, Luíza Alvim publicou o artigo "Voz *over* e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da *Nouvelle Vague*", que também contribui com o tema da música preexistente, além de contribuir com análises sobre a voz *over* nos filmes de Chris Marker e Agnès Vardas.

No Brasil cabe também destacar alguns textos de Sérgio Puccini, Leonardo Vidgal, Fernando Morais da Costa e Tide Borges. Puccini (2017), no artigo "Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados", dedica-se ao técnico de som direto Antoine Bonfanti, que teve participação relevante no documentário moderno francês. Vidigal (2009) se dedica às músicas da filmografia de Jean Rouch, com foco especial em *Batalha no grande rio* (1951). Fernando Morais da Costa (2008), em seu livro "O som no cinema brasileiro", embora não se dedique exclusivamente ao documentário, escreve importante parágrafos sobre o "cinema direto brasileiro", com especial destaque para obras da década de 1960. Borges (2008), em sua dissertação de mestrado, aborda a chegada do som direto no Brasil nos 1960, contextualizando a ideia de Cinema Novo e o curso de Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro, em 1962. Borges percorre, assim como Morais, uma filmografia que podemos chamar de canônica do documentário brasileiro – *Maioria Absoluta, Integração racial, O Circo, Bethânia bem de perto, Opinião pública, Memória do cangaço, Subterrâneos do futebol, Viramundo, Nossa escola de samba*.

Em 2012, Thomas Cohen lançou o também valioso livro "Playing to the camera", que se dedica àquilo que tem se convencionado chamar de documentário musical. Em seu artigo "Other than Vérité: Sound and Moving Image in the Rock Music Documentaries of Peter

Whitehead", de 2011, Cohen faz uma rica análise de quatro *rock music documentaries* de Peter Whitehead: *Charlie is my Darling* (1966), *The Beach Boys in London* (1967), *Pink Floyd in London, 1966-1967* (1967) and *Led Zeppelin 1970* (1970). Cohen detalha o contexto de produção, os bastidores, os aspectos centrais da trilha sonora e do processo de edição, mostrando "uma grande quantidade de práticas que não podem, confortavelmente, ser juntadas sob a rubrica do *vérité-style documentary*". Cohen aponta que os documentários musicais de Whitehead fogem daquilo que se entende como canônico no cinema direto e revela uma prática documentária heterogênea em suas produções: "*Charlie is my Darling* evita a sincronização precisa de música e imagem; *The Beach Boys in London* introduz o narrador desencorpado, enquanto negligencia completamente a música ao vivo gravada; *Pink Floyd in London, 1966-1967* abandona a fala, ao passo que também trata a sincronização entre música e imagem de maneira solta; e, finalmente, *Led Zeppelin 1970*, que lida com uma sincronização completa entre som e imagem".

Com recorte de tipo de filmografia semelhante (documentário musical), Cristiane Lima defendeu, na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2015, a tese de doutorado "Música em cena: à escuta do documentário brasileiro". Trata-se de uma das mais interessantes abordagens sobre os "documentários brasileiros que inscrevem a música em sua escritura".

Benjamin Nagari, no capítulo "Nuit et Brouillard", do livro *Music as Image*, de 2015, analisa o comentário, que foi escrito por Jean Cayrol (um sobrevivente de um campo de concentração), e a música composta por Hanns Eisler. Nagari mostra uma interessante maneira de pensar a trilha sonora: de um ponto de vista psicológico, ele busca apresentar o que espectadores identificariam em cada situação. Abordando processos psíquicos, Nagari tenta entender como espectadores recebem os horrores e desumanidade que se fez presente nos campos de concentração.

Geoffrey Cox fez significantes contribuições ao campo do som no documentário com três recentes artigos. No artigo "Connecting hearing to viewing and knowing to feeling: Sound as evocation in non-fiction film with particular reference to No Escape", de 2009, Cox discute seu filme *No Escape* (2009), que foi inspirado numa exibição de *Easy Street* (1917) acompanhada por uma *performance* de Donald MacKenzie. Cox fala sobre a relação entre som fílmico e imagem no período mudo assim como discute as intenções de suas escolhas musicais/sonoras em *No Escape*. Ele investiga sobretudo as respostas emocionais (intencionadas) que (poderiam) emergir da combinação destas escolhas com as imagens. No artigo "Listen to Nice", de 2013, Cox analisa o som de seu próprio filme *A film about Nice* (2010), uma versão re-imaginada de *À propos de Nice* (1930). Ele fala sobre seu processo

criativo e influências apresentando um relevante panorama sobre o som de importantes "movimentos" da tradição documentária, como as Sinfonias Metropolitanas, Documentário Clássico Britânico e Free Cinema. No artigo "'There Must Be a Poetry of Sound That None of Us Knows…': Early British documentary film and the prefiguring of musique concrete", de 2017, Cox detalha aspectos do fazer sonoro nos primeiros anos do contexto documentário britânico[282].

Das mais recentes publicações cabe mencionar "Sonic Elongation and Sonic Aporia: Two Modes of Disrupted Listening in Film", de Holly Rogers (2021), e "More-than-human sonic engagements in documentary film and phonography", de Adam Diller (2020). O artigo de Rogers, publicado no livro "The Oxford Handbook of Cinematic Listening", lança dois conceitos para se pensar o som no documentário a partir do ponto de escuta da espectadorialidade: *sonic elongation* e *sonic aporia*. O primeiro conceito lida com o som captado em locação que se expande, no desenho sonoro, até o ponto de se tornar estranho ao espectador como som direto de locação. O que está envolvido nesse processo é a possibilidade de se aumentar e intensificar modos familiares de engajamento audiovisual sem quebrar o vínculo como a circunstância de tomada visual. O segundo conceito, *sound aporia*, se liga a sons do "mundo real (ou efeitos sonoros)" não captados no mundo fílmico, mas que são usados de forma poética e alegórica. Seu processo envolve uma desancoragem em relação às imagens e até mesmo uma "ativa oposição", guiando o espectador ativamente para um mundo além do visto. Rogers aponta esses dois processos como dois dos mais disriputivos e, ao mesmo, tempo comuns em filmografias recentes. O artigo de Diller, também preocupado com filmografias mais recentes, discorre sobre a ideia de sons que se caracterizam como "*more-than-human*". Sons que caracterizam a abordagem de documentários que se inserem na ou flertam com a ideia de Antropoceno. O artigo aponta para a complexidade de gravar (e usar) sons que engendram a ideia de uma era geológica caracterizada pelo protagonismo humano na intervenção e no equilíbrio do planeta e em ambientes não mais habitados (embora diretamente modificados) pela presença ecologicamente desiquilibrada do humano, apontando para uma sofisticada relação entre o conceito culturalista de paisagem sonora, de Murray Schafer, e a abordagem mais fenomenológica de objeto sonoro, de Pierre Schaffer.

Fora do âmbito propriamente acadêmico, cabe mencionar aqui também alguns materiais brasileiros que entendo ser complementares ao que apresentei neste texto. O dossiê "som e cinema" contido na revista *Filme Cultura* nº 37, de 1981, constitui como uma fontes brasileira

[282] Numa abordagem semelhante a que empreendo no artigo "Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, experimentação e sound design" (CHAVES, 2016).

representativa quando se tem em vista os aspectos epistemológicos que envolvem o fazer sonoro no documentário.

Alguns periódicos brasileiros sobreviventes – como *Fon-Fon* (1907-1958), *Palcos e Telas* (1918-1921), *A Scena Muda* (1921-1955), *Cinearte* (1926-1942), *Cine-Modearte* (192-1929), *O Fan* (1928-30), *Cine-Luz* (1932-1933), *Cine Repórter* (1946-1966), *Cinelândia* (1953-1970), *Revista de Cinema* (1954-1964) e a própria *Filme Cultura* (1966-1988)[283] – trazem esparsas informações sobre o som em filmes não ficcionais, mas é apenas com o lançamento do referido dossiê, em 1981, que se consegue adentrar com mais propriedade em alguns meandros do pensamento sonoro documentário brasileiro. O que se pode aferir com clareza desses periódicos é que temos no Brasil uma complexa história do som no cinema mudo e sonoro não ficcionais, que, contudo, se tornou, em grande medida, inacessível pela não preservação das fontes primárias (tanto filmes, quanto partituras, quanto manuscritos, quanto revistas, quanto jornais)[284].

Na contramão da riqueza sonora que esses periódicos sugestionam haver existido no cinema brasileiro, assim como na contramão do que se espera de um texto introdutório de um dossiê sobre som fílmico no Brasil, Jean-Claude Bernardet (1981, p. 6) conclui em sua última linha: "Mas só excepcionalmente encontram-se trabalhos de expressão sonora que possam se comparar com o que foi feito no Brasil em matéria de fotografia, de câmera e de montagem". Bernardet, em seu pessimismo, considera que os diretores e produtores brasileiros vinham dando "pouca importância" à trilha sonora, com raras exceções, como a de Glauber Rocha. Essa pouca importância, curiosamente, se reflete no próprio dossiê de Bernadet: nessa edição da *Filme Cultura*, em que conta com um dossiê dedicado ao som no audiovisual, não há nenhum texto, entrevista ou depoimento de um técnico de som direto[285]. Podemos encontrar razão na fala do Bernardet, assim, apenas se vislumbramos seu próprio descaso com o campo.

Sua perspectiva (a de Bernardet) vê o cinema brasileiro dentro de um processo de americanização: embora, no princípio, filmes como *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luiz de Barros, e *Coisas Nossas* (1931), de Wallace Downey, tenham trazido a impressão de que a "vez do cinema brasileiro" havia chegado – provendo ao brasileiro o prazer de escutar sua

[283] A revista *Filme Cultura*, anteriormente publicada pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) e pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), passou a ser relançada em 2010 pelo Centro Técnico Audiovisual (CTAv).
[284] O livro *O som no cinema brasileiro* de Fernando Morais da Costa (2008), mesmo frente à escassez de fontes, conseguiu, transitando fluidamente entre os domínios ficcional e não ficcional, construir uma rica história sobre o som fílmico no Brasil do começo do século XX.
[285] E como bem nota Márcio Câmara (2016, p. 16) em seu livro "Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história", a expressão "técnico de som direto" aparece na publicação apenas uma vez e, curiosamente, para criticar o profissional da área: "muitos técnicos de som direto acham que o som que está na tela é resultado do microfone que eles botaram na cabeça do ator".

própria língua em detrimento de uma língua que não entendia –, logo vieram as legendas como solução para a perpetuação da presença dominante do cinema norte-americano no Brasil. É a partir dessa perspectiva negativa que Bernardet (1981, p. 5) enxerga alguns pontos positivos do som no cinema brasileiro. Embora ele veja a chegada do "Cinema Verdade" de maneira negativa[286], é nele, por exemplo, que ele consegue enxergar a afirmação da língua portuguesa falada, "com suas modalidades e sotaques regionais", citando *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, como exemplo. Contudo, a negativa ao som do cinema brasileiro é a dominante de seu texto, tanto no âmbito ficcional como no não ficcional. As críticas vão desde à estrutura de exibição (com uma parca capacidade reprodutiva) à formação do espectador cinematográfico brasileiro (devido à existência dominante da legenda, a apreensão do espectador às letras, que aparecem e desaparecem, imprime uma relação não propícia com o filme, arrítmica).

O que vemos nos textos que seguem, embora fique latente a existência de uma precariedade técnica/tecnológica/financeira e de um recorrente descaso, é uma preocupação perene com o som no cinema documentário brasileiro, que nem sempre se desabrochava.

Humberto Mauro (1981[1943], p. 6) se faz presente no dossiê através de uma palestra radiofônica de 1943, parcialmente. Conferir item 2.3, no qual discuto seu posicionamento frente a sua obra.

Num contraponto à perspectiva de Humberto Mauro (a perspectiva de que cinema é mais a soma da arte visual e da arte musical que um produto único que flexiona modalidades artísticas numa arte nova, encerrada numa entidade una), Jaceguay Lins (1981, p. 10-11), em entrevista para a revista, afirma que

> Não existe o cinema e a música no cinema. O que existe é uma arte complexa que engloba imagem e som, tendo, portanto, a música como um dos seus elementos. Para falar a verdade, não gosto muito desse papo música X imagem. A verdade é que o cinema ainda está no primeiro estágio no que diz respeito à utilização do elemento sonoro, ainda na sua fase naturalista. Dizer que a informação sonora raramente ocorre sem estar associada a uma imagem é uma pobreza. Desde quando os ouvidos precisam pedir permissão aos olhos? Dentro em breve se fará um cinema que usará recursos semelhantes aos da narrativa visual, que pode reportar um elemento desvinculado da ação.

Muito embora sua visão se contraponha a essa perspectiva mais geral de Humberto Mauro, na mesma entrevista, J. Lins considera *O descobrimento do Brasil* como "uma contrapartida

[286] "Na virada dos anos 50-60, o desenvolvimento de um equipamento de filmagem leve, de gravadores portáteis precisos como o Nagra, de microfones direcionais, do acoplamento gravador/câmara permitindo a captação de som síncrono na filmagem, abriu novas possibilidades ao cinema sonoro. Um novo estilo aparece, conhecido como Cinema Verdade. Eram documentários baseados em entrevistas. Pessoas falavam interminavelmente na tela, em primeiro plano. Qualquer gaguejo ganhava extraordinária força dramática. [...] É na época do florescimento do Cinema Verdade, quando a fala domina o cinema, que foi escrita a frase: 'Uma fala dramática envolta em imagens'." (BERNARDET, 1981, p. 4)

brasileira" a *Alexander Nevsky* (1938), de Eiseinstein, que teria estabelecido "as normas do cinema sonoro". Em relação ao som (para além da música), J. Lins traz uma perspectiva que se coaduna com a do texto introdutório de Bernardet, embora num tom otimista. Ele considera que o cinema brasileiro se desenvolveu pouco em relação ao som, mas cita diversos exemplos positivos na ficção brasileira. John Neschling (1981, p. 9), compositor e maestro brasileiro, em entrevista presente na mesma revista, em sentido semelhante, aponta que, por exemplo, "Na época de Glauber [Rocha] e do Cinema Novo, a música era deixada sempre em segundo plano, ou então chamava compositores populares para escrever um tema específico para o filme. Só sete ou oito anos atrás [1974, 1973] os diretores começaram a tomar consciência". Em relação ao documentário, J. Lins menciona *Aruanda* (1959), de Linduarte Noranha, como uma obra que admira. Seu argumento é semelhante àquele que Bernardet faz citando *Opinião pública*. J. Lins diz: "*Aruanda* [...] fecha minha lista de melhores [trabalhos de trilha sonora], pois pela primeira vez os elementos do povo exercem a própria crítica". Bernardet ressalta a voz falada pelo filmado em *Opnião Pública* como afirmação da nossa língua nas telas; J. Lins demarca *Aruanda* como inaugurador, no cinema documentário brasileiro, de uma perspectiva que coloca o som como emanador dos aspectos daquele que é filmado, do povo, em uma posição narrativa determinante.

Para Vladimir Carvalho (1981, p. 18) – que afirma que a primeira vanguarda e os trabalhos de Alberto Cavalcanti no documentarismo britânico se configuram como o esforço mais profundo e mais legítimo nas pesquisas de som –,

> No Brasil, o que sentimos é uma pobreza total de novas experiências, justamente pela situação de subdesenvolvimento da nossa produção. Se a coisa não acontece fora, nas grandes cinematografias com panos para as mangas na pesquisa, em virtude de lucros fabulosos, não será aqui, onde por milagre se realiza um cinema periférico, que vai surgir a última palavra da pesquisa no cinema.

Contudo, segundo Vladimir Carvalho, é na "parte mais pobre do nosso cinema" (o documentário) que se vislumbra a possibilidade de experimentar com o som. Numa perspectiva semelhante à de Gail Kubik nos anos 1940 – quando este fala da liberdade presente na prática composicional no campo documentário –, Carvalho entende que na produção documentária existe "um campo menos escravizado, por princípio, ao lucro e à ganância, deixando-se aos espíritos mais abertos a possibilidade de arriscar um esforço renovador – que caminhasse para além do simples "casamento" entre imagem e som, com este último servindo "como muleta e não de maneira cinematográfica". Continua Carvalho:

> Isso ocorre muito menos por uma postura teórica rígida ou super elaborada do que propriamente através de uma prática interessada, curiosa e desprendida de

> quem acredita ter no cinema um instrumento de investigação cultural, de sintonia com um meio de expressão capaz de captar os meandros da realidade humana.

Semelhante ao que aponta Lou Lichtveld – quando este fala sobre a produção sonora de *Philips radio* (*Symphonie Industrielle*) (1931, Joris Ivens) –, Carvalho, ao mencionar seu filme *A Pedra da Riqueza* (1975), afirma "que todo assunto ou situação possui a sua própria sonoridade". Segundo ele – de forma semelhante a Vertov quando elabora a ideia da "organização do mundo audível" (rádio-ouvido) em pé de igualdade com a do mundo visível (cine-olho) – "essa sonoridade pode ser captada e sintetizada da mesma forma como sintetizamos a realidade filmada". Numa perspectiva próxima à da "*sound-score*" – que junta a música e os outros elementos sonoros num mesmo todo da trilha sonora – e da dramatização pelos sons, presente na escola documentária britânica, Carvalho (1981, p. 18-19) descreve o trabalho sonoro de *A Pedra da Riqueza* ao lado de Fernando Cerqueira:

> elegemos uma abordagem que tinha como fio condutor a forma que impregna as imagens do filme, algo assim como "água mole em pedra dura, tanto bate...", Fernando escreveu uma longa "partitura" para bigornas, tanque com água escorrendo da torneira, chapas de ferro com pilões que rilham pedrinhas, marretas e escopos batendo no fundo. Tudo organizado para se integras dramaticamente no corpo da imagem, realmente como uma síntese do corpo sonoro. Para facilitar a integração disso, todo um tipo de composição mais "convencional", uma estilização com instrumentos de um "aboio" (condizente com a paisagem agreste) que funciona como um eco da tragédia da mina, como se o silêncio fosse entrecortado por um desgarrado grito inumano, dilacerante.

Carvalho comenta em nota, ainda em relação ao mesmo filme:

> Quando da mixagem, os técnicos custaram a aceitar os ruídos que eu apresentava como sendo a banda musical do filme e queriam colocar tudo aquilo em sincronismo com a imagem. Aparecia um sujeito batendo o ferro com a marreta e eles logo insistiam para fôssemos de novo à moviola acertar o sincronismo. Com jeito, o mal-estar foi superado abrindo espaço à nossa transgressão.

Contudo, numa certa sintonia com aquilo que Michel Chion (1994, p. 5-6) descreveu como "vococentrismo", Carvalho (1981, p. 19) reconhece que, no final, quando da versão definitiva dos sons de um documentário, se acovardava: "sacrifico tudo, o mais suado planejamento e esforço de produção, em favor da audição do depoimento, da entrevista. Como todo mundo, quero principalmente que se escute o que o homem diz. Isso tem sido a espinha dorsal do nosso trabalho". Continua Carvalho, considerando o trabalho sonoro como "sinfonia" – de forma semelhante à Vertov quando o chama de "sinfonia dos fatos": "achatamos uma 'sinfonia' inteira, de que não se ouvirá a não ser uma pálida terceira via, um ruído distante nos escassos intervalos da voz e dos ruídos mais realistas". A culpa disso, segundo Carvalho, era técnica,

tanto no que concerne aos limites da mixagem quanto das condições de reprodução sonora nas salas de exibição.

Se Vladimir Carvalho apresenta ideias que se coadunam ao pensamento vertoviano e à escola britânica, Arthur Omar (1981, p. 19) apresenta um pensamento mais próximo ao de Walther Ruttmann – quando este vê na música a base estruturante para o que chama de arte da modernidade (cinema), aquela que emprestaria de sua essência o passar do tempo e os fluxos da vida, sobre os quais as imagens se estabeleceriam –, muito embora Omar veja a música mais como *arché* do processo criativo do que como base da *kinesis* da narrativa, como é o caso de Ruttmann:

> O ideal seria que o filme fosse gerado de um pensamento musical, uma vivência musical primitiva, indistinta, indefinida, e só aos poucos tomasse forma fílmica concreta, tanto visual como sonora. Uma vivência musical, uma sensação nas vísceras e no aparato muscular, onde a direção, o rumo, o estilo do filme futuro estivesse todo contido, embora ainda não sob forma especificada. [...] Atingir um domínio mental onde o filme nasce como música (mesmo que não sonora), e, em seguida, a partir de uma análise dessa intuição, descobrir o que ela contém de potencial imagético e de potencial auditivo. [... O filme] se realiza concretamente e materialmente num gesto posterior de repartição e distribuição dessa generosidade musical primária em campos de detalhamento cinematográfico, em técnica e linguagem.

Numa espécie de inversão daquilo que se consolidou na própria teoria do som fílmico, Omar vê no som, e não na imagem, o verdadeiro espaço fílmico:

> [...] o som é o verdadeiro *espaço* do filme. O verdadeiro espaço no sentido físico da palavra, onde se dá a imagem cinematográfica. O som é o suporte real de toda percepção no cinema. O som é o suporte da visão, funda suas bases, constitui-se no seu espetáculo. Os pilares da visão são feitos de matéria auditiva (OMAR, 1981, p. 19).

Existe um limite conceitual, no qual conceitos-chave da teoria do som fílmico estão imersos, que está circunscrito na noção da relatividade do tipo de presença do som ante um mundo determinado pela espacialidade visual ou no pensar do som a partir daquilo que é visto no campo ou a partir do que se imagina existir no extracampo. Conceitos como "não diegético", "música incidental" e "música de fosso", por exemplo, tendem a impelir a música/som a um não lugar, a um não tempo ou a uma dimensão distante daquela das imagens; já "diegético" coloca a música/som dentro do plano das ações da narrativa determinado, sobremaneira, pelo espaço flagrado pela câmera e pelo seu extracampo (seja ele real ou imaginado). Desses referenciais dominantes que Omar se afasta em seu pensamento.

Omar considera que o som é mais responsável pelo progresso da "linguagem cinematográfica" que a imagem, como se seu futuro vislumbrasse mais possibilidades no audível que no visível:

> O som em cinema evolui, assim como o próprio âmbito das significações. Atualmente, aliás, muito mais que a imagem, cujos parâmetros se encontram devidamente cristalizados e sedimentados, é o som o responsável pelo progresso da linguagem cinematográfica, e um lugar onde talvez esteja se jogando o futuro das suas possibilidades teóricas, ao menos o futuro imediato.

Dando o exemplo de sua experiência, ele indica que em seus primeiros filmes, ele montava, "como todo mundo", as trilhas a partir de discos. Ele usava pequenos trechos, microestruturas, trechos quase irreconhecíveis, combinando-os numa espécie de recomposição musical. Segundo ele, isso

> levou a uma leitura transversal das peças utilizadas, elas nunca serviam ao ritmo do filme se fossem mantidas como se encontravam no momento da coleta. Às vezes, num filme de 10 minutos, eu me via cercado de 50 ou 60 trechos para recombinação, alguns deles chegando mesmo a conter apenas um ou dois compassos, etc. (OMAR, 1981, p. 20).

A partir de *Tesouro da juventude* (1977), Omar relata que passou a compor a música de seus próprios filmes. Em seu depoimento fica também registrado o uso que fez de instrumentos eletrônicos (sintetizadores) na composição de trilha sonora, que se tornaria menos raro no Brasil apenas ao longo dos anos 1980, no cinema ficcional (RAMOS, 2000, p. 549-550)

> Aos poucos resolvi fazer eu mesmo a música dos meus filmes, e uma música que já nascesse cinema, simultânea ao processo de pensar o próprio filme, coisa que não teria sido possível mesmo se eu trabalhasse com um compositor ao meu lado. Assim nasceu, por exemplo, *Tesouro da Juventude*, onde som e imagem são rigorosamente inseparáveis [...]. Esse tipo de música me permitia trabalhar aquilo que mais me interessava no momento: a emoção do espectador, fazê-lo tremular na poltrona como uma bandeira. Para tal me vali de diversos sintetizadores. Com esses instrumentos eletrônicos, desde que corretamente manipulados, tem-se na ponta dos dedos qualquer som possível, de qualquer instrumento, real ou fictício, qualquer som da natureza ou do mundo das ideias, o que permite uma realização bastante complexa ao nível da trilha sonora, além de tornar mais divertida a própria realização do filme. Os sintetizadores são uma questão de temperamento. Eu me adaptei bem a eles, outras pessoas não. Para mim, o piano me parecia humano, demasiado humano, e às vezes, para criar em cinema, é preciso ter algo de biônico incorporado na personalidade, como é o meu caso (OMAR, 1981, p. 20).

A valorização do som como elemento estruturante, narrativo, motívico e como matéria em si do mundo se intensificariam na obra de Omar, tal como se pode notar em filmes que seguiram *Tesouro da juventude*, como *Vocês* (1979), *Música barroca mineira* (1981), *O som ou Tratado de harmonia* (1984)[287].

[287] Para uma análise d'*O som ou Tratado de harmonia*, conferir o texto "Um ensaio visual sobre som e identidade: o som ou tratado da harmonia (Arthur Omar, 1984)" de Rosane Kaminski (2016). Para uma análise mais detida dos quatro filmes, sob uma perspectiva sonora, conferir a dissertação "Espaço fílmico sonoro em Arthur Omar", de Guiomar Ramos (1995).

Quando Omar colaborava com a parte sonora de filmes de outros diretores, o processo era distinto, já que a palavra final não era dele e que a ideais sonoras eram geradas a partir de um projeto fílmico anterior:

> [...] quando se trata de um curta-metragem, gravo geralmente duas ou três horas de som, com vários climas, vários espaços, e várias possibilidades de controle duracional, sempre a partir de sugestões que o projeto do filme me desperta. E entrego o material bruto pro diretor, que vai dispor da opção de selecionar, de montar, a partir desse material, a sua própria versão definitiva da obra.

Quando a colaboração funciona nesses termos, Omar revela que tanto ele quanto os autores dos filmes se surpreendem com o resultado final. Mas que, contudo, considera importante esclarecer ao autor que não há uma junção som-imagem única para cada cena, e sim uma escolha que não preexistia antes do produto final. Esse pensamento vai ao encontro daquilo que Michel Chion (1994, p. 147) chama de "casamento forçado" em sua "Introdução a uma análise audiovisual"[288]. Nas palavras de Arthur Omar (1981, p. 20):

> Para mim é importante mostrar ao autor do filme que não há uma *única* música para determinada cena, mas a relação som/imagem que ela apresentar na versão definitiva resultará necessariamente de uma formação de compromisso, que não preexistia à relação propriamente dita, e aquela relação é apenas *uma*, escolhida entre vários sentidos e significados que o filme poderia apresentar. Alguns autores se chocam com essa proposta de liberdade, e acabam escolhendo um trecho errado para ilustrar a sequência, na ânsia de tentarem preservar o projeto original.

Arthur Omar encerra o depoimento comentando seu trabalho no, então em andamento, documentário *Música barroca mineira*. Fica evidente que sua perspectiva é de que som e música podem cumprir demandas que são próprias de cada proposta narrativa, seja tratando-se de estrutura e articulação narrativa como de referencialidade, materialidade e indicialidade dos objetos sonoros:

---

[288] "Uma experiência de observação surpreendente, absolutamente recomendável para se apreender uma sequência audiovisual, é aquela a que se pode chamar o *casamento forçado* entre som e imagem. Toma-se uma sequência de um filme e reúne-se uma seleção de músicas de acompanhamento muito contrastadas, pertencentes a gêneros diferentes. Tendo o cuidado de cortar o som original (que deve permanecer desconhecido pelos participantes), mostra-se a estes a sequência acompanhada, sucessivamente, por aqueles diferentes excertos musicais, sobrepostos à imagem de maneira aleatória. Sucesso garantido: numa dezena de versões, haverá sempre, para provocar, pontos de sincronização espantosos, descobertas patéticas ou engraçadas, sempre inesperadas. A mudança de música na mesma imagem ilustra então os fenômenos de valor acrescentado, de síncrise, de associação som/imagem, etc. Começamos a ver a imagem em todas as suas potencialidades – observando a que músicas resiste e a que músicas (geralmente muito diferentes umas das ourras) pode ceder. Só depois é que pode ser revelado aos participantes o som "original" do filme, os seus ruídos, as suas falas e, eventualmente, a sua música. O efeito será então extraordinário. Seja como for, será imprevisível; foi sempre imaginado de outra maneira e há sempre um elemento sonoro que se descobre e cuja presença nada deixava adivinhar. Em poucos segundos, tomamos então consciência da estranheza fundamental da relação audiovisual, ou seja, do caráter, ousaríamos dizer, intrinsecamente incompatível desses elementos a que chamamos som e imagem" (CHION, 1994, p. 147).

> Atualmente estou realizando um documentário sobre Música Barroca Mineira, que exige novas soluções sonoras. Existem poucas gravações dessas peças do século XVIII no mercado, e são sempre as mesmas, já usadas *ad nauseam* em dezenas de filmes sobre Ouro Preto e adjacências, e em comerciais de TV, mas não posso deixar de utilizá-las, pois são as únicas disponíveis. Como fugir desses estereótipos de imagem e som que o cinema tem perpetuado? Me vejo diante de um desafio, um problema. Como recapturar a experiência vigorosa da música barroca, como falar de um êxtase religioso que vai além da pequena piedade cristã? A solução que adotei foi criar um meio, um habitat eletrônico que perpassa todo o filme, e dentro do qual as músicas barrocas da época irão emergir, brilhar em mínimos *flashes* e depois submergir, pontualmente. Uma espécie de moldura, que desliga a música barroca de uma função meramente ilustrativa ou de fundo musical convencional para oferecê-la ao espectador devidamente distanciada, comentada, pinçada. A montagem sonora se transforma num jogo de regular as marés montantes e vazantes de diversos tipos de música, barroca e eletrônica, que se superpõem, se influenciam e se iluminam reciprocamente [...].

Em palestra intitulada "Cinema e Música", proferida no MIS de São Paulo em 1994, Omar[289] desenvolve mais detidamente seu pensamento sobre a "música do cinema", para além do escopo do documentário. O que está no centro do seu pensamento é a ideia que o cinema é um "bloco de experiência". E essa experiência não seria nem visual nem auditiva, seria um "estar ali". Em suas palavras: "Cada filme, no seu tempo, cria na sua eclosão, um estar ali. Essa é a grande especificidade da experiência cinematográfica [...]. É a experiência de um estar". A partir daí ele considera que

> sonorizar um filme não é criar um acompanhamento agradável (mesmo se adequado), ou algo equivalente, mas talvez seja algo envolvido nessa busca, uma busca difusa, uma busca que não se fecha, a busca que visa encontrar qual é a musicalidade interna daquilo com o qual você está se defrontando, o motor daquela presença, aquilo que em última instância não é nem mesmo uma imagem, no sentido "imagético" propriamente dito.

Seu entendimento sobre música vai para além da coisa em si, atingiria algo como "música como pensamento". A audição, segundo a argumentação exotérica de Omar, tem papel fundamental na construção da autopercepção e da autoconsciência – processo que começaria ainda durante a gestação. Para ele o pensar é como uma forma de música, ou, ao menos, a música seria um nível do pensamento, já que a experiência sonora (que se confundiria com a própria experiência de vida) nos está impressa desde o início (forma fetal). Nessa linha que ele vai afirmar o seguinte:

> No filme, a música está no ato mesmo de ouvir. Cria-se o que poderíamos chamar aqui de *corpo sonoro*. Você está aqui, com seu corpo normal, a música penetra no ouvido, mas ela não foi feita para uma excitação puramente sensorial. Ela atua na sua presença global, e ela atua de que maneira? Criando

[289] Primeira parte da palestra: http://acervo.mis-sp.org.br/audio/palestra-de-arthur-omar-parte-12 .Segunda parte da palestra: http://acervo.mis-sp.org.br/audio/palestra-de-arthur-omar-parte-22

> virtualmente o que estou chamando de *corpo sonoro*. É um corpo que se forma dentro de você e que pode durar uma fração de segundos, ele pode durar na fugacidade de um simples acorde, ele pode esvanecer e se diluir antes mesmo do desaparecimento do próprio som que o originou.

Na mesma linha de raciocínio, na mesma palestra, critica o materialismo dialético que fundamentou algumas das primeiras teorizações sobre som no cinema:

> Muitos cineastas, mesmo Eisenstein e outras teorias que pensam a questão materialista cinematográfica, algumas teorias imaginam o filme como o produto de uma combinatória. Som, imagem. Então você teoriza: o som está em concordância com a imagem, o som está em conflito com a imagem, etc., e dessa combinatória nascerá o conceito na mente do espectador. Eu não acredito nisso. O cinema não é combinatória, porque o cinema é a arte da experiência, e essa experiência é dada em bloco a cada momento, então não existe som em contradição com imagem. Por isso, todas as tentativas de cinema conceitual operando com relações de conflito, de descontinuidade, com relações dialéticas, nenhuma dessas propostas saíram de um empuxo inicial.

No fim da palestra, Omar apresenta ainda uma interessante perspectiva. Em vez de pensar a fruição da música/som do cinema como fruto das experiências mundanas ou do próprio desenvolvimento do campo musical/sonoro, ele coloca o cinema como catártico de novas formas de experiência (que separariam "A Música" da "Música do Cinema"):

> Se antes você tinha uma experiência musical, por exemplo numa sala de concerto, num sarau musical, ou numa serenata, sempre a música dada naqueles lugares era *A Música*. No concerto, você estaria ouvindo *aquela música*. Você pode estar longe, você pode estar perto, mas são coisas que não interferem esteticamente. O que o cinema criou através da mixagem, através das bandas sonoras, e até mesmo através de pensar a música dentro do espaço narrativo foi permitir uma audição e um trabalho sobre a música em que a música surge situada. Você passa a poder apresentar a música na distância, a música não totalmente presente, a música lateral, a música que vem de longe, a música que vive no fundo, a música orquestrada pela memória, a música através das cascatas de lágrimas da infância perdida, a música distorcida, a música retorcida, a música hiper-real, a música alusiva, a música erodida, a música misturada aos mais variados tipos de espaço, a música em eco, a música como pura camada. Em tudo isso alterações na matéria mesma como a música é trabalhada, de longe, de perto, de longe, a música que vem do futuro, a música que toma a forma de uma consciência particular, a música como que ouvida por alguém e não por nós, a música que soa como parte de um sonho. Tudo isso vem do cinema. Basicamente uma dramatização do próprio ato de ouvir.

Arthur Omar, no contexto brasileiro, apresenta, no âmbito do não ficcional, um dos pensamentos sonoros mais bem desenvolvidos com o qual essa pesquisa teve contato, e que vão para além do documentário, tendo pés tanto no filme ficcional e experimental quanto em instalações audiovisuais.

Geraldo Sarno, com considerações de ordem mais prática, diferencia o som no documentário em quatro principais tipos: som direto, som de estúdio, canção e música para filme. Essas modalidades sonoras estariam, de modo geral, sob uma estrutura dramática naturalista ou antinaturalista ("[que] rompe a estrutura naturalista"). *Viramundo* (1965), seu primeiro filme, é marcado pelo uso extensivo do som direto e pelas inserções da canção composta por Capinam e Caetano Veloso e interpretada por Gilberto Gil para o filme. As canções se fariam presentes, de forma marcante, em toda obra de Sarno, especialmente como uma espécie de síntese da narrativa (como no caso de *Viramundo*) ou como registro da cultura (como em *A Cantoria*, de 1970, num exemplo extremo). Para Geraldo Sarno (1981, p. 21), o som de *Viramundo* se estabelece numa "certa estrutura dramática naturalista" intrínseca ao filme, não havia ainda um "tratamento dramático". Embora se note no filme um trabalho para além da sincronização mais direta entre sons e imagens (há justaposição de sons e imagens de origens temporais e/ou espaciais heterogêneas, por exemplo), é a partir de *Viva Cariri* (1969) que Sarno começa a romper com tal estrutura naturalista (aquilo que J. Lins, anteriormente citado, se referiu como um próximo estágio do uso do som no cinema brasileiro, aquele que, em vez de ser naturalista, pudesse ocorrer sem a necessária vinculação imediata com as imagens):

> [...] em *Viva Cariri*, o som direto gravado ao mesmo tempo que a imagem rompe com a estrutura naturalista. A proposta do filme, inclusive, é esta: romper com essa estrutura que havia, na época, nos filmes documentários em som direto. Neste filme, o som direto já não corresponde à imagem. A própria imagem é trabalhada rompendo a postura naturalista. Exemplo: há um momento em que o coronel está falando e o som direto que corresponde à imagem da sua fala é superposto por outro som, que entra em choque com a informação que ele está dando no momento. Na montagem da estátua do Padre Cícero em Juazeiro, há uma determinada parte em que os operários estão levantando uma placa. A montagem é de tal forma que o gesto dos operários, suspendendo uma placa desta imagem do Padre Cícero, faz com que esta placa suba e desça de forma antinatural, não realista, rompendo a estrutura da imagem sem interferência de elementos exteriores. São os próprios elementos da imagem ou do som direto que se chocam e interferem ali (SARNO, 1981, p. 21).

A "música composta para filme" começaria a se fazer presente em sua obra a partir da parceria com J. Lins nos filmes *Casa Grande e Senzala* (1974), *Segunda-feira* (1975) e *Delmiro Gouveia* (1977). Sarno acreditava que tal tipo de música não deveria ser ilustrativa, mas sim uma ferramenta dramática do filme. Sarno relata um exemplo de *Segunda-feira*:

> *Segunda-feira* abre e fecha com dois planos da feira de Caruaru, de noite e de dia. Ao juntar esses planos, eu não tinha certeza de que som deveria ser posto ali. Imaginava um certo efeito sonoro que criasse uma tensão, que depois fosse desfeita. Então, na discussão com o Lins, ele colocou para essas imagens um

> conjunto de violas e baixos com notas trêmulas, que cria esse efeito de acumulação necessário quando a imagem é do amanhecer, e que se desfaz quando a noite vem chegando.

O trabalho de *Delmiro Gouveia* teria sido o melhor formulado. Diferente do caso de *Casa Grande e Senzala* e *Segunda-feira*, Sarno e J. Lins começaram, em *Delmiro Gouveia*, a trabalhar juntos antes das filmagens, logo após a finalização do roteiro:

> Ele [Lins] não foi às locações, mas tinha conhecimento da estrutura do filme. Quando voltei e iniciei a montagem, o Lins começou a compor os temas. Toda a música do filme foi feita apenas com cinco músicos: tem duas violas, um baixo, um violino e um piano e parece que é uma orquestra sinfônica. A música não é ilustrativa, tem uma presença dramática paritária com a imagem, com a estrutura bastante forte de um épico popular.

Embora os escritos brasileiros sobre som no documentário sejam escassos, percebe-se uma confluência com escritos de outras regiões das décadas anteriores, da época muda ao documentário do pós-guerra. Seja Humberto Mauro com um pensamento que remetia ao da época dos acompanhamentos musicais; seja Vladmir Carvalho com pensamentos que remetiam a Vertov e Cavalcanti; Arthur Omar, numa via mais experimental, com ideais que remetem a Walther Ruttmann. Nesses e nos outros relatos da edição da revista, nota-se também o impacto da voz tomada em som direto e em sincronia, a partir dos anos 1960, mas em moldes, pode-se inferir, bastante distintos daqueles que podemos notar no cinema direto americano e no verdade francês. A tomada direta e sincrônica não estava na base da metodologia do cinema "moderno" brasileiro. Tal como argumentou Anstey nos anos 1960 em sua perspectiva britânica (como apontado anteriormente), o som direto sincronizado era uma ferramenta para flagrar o real, para mostrar o povo falando, para mostrar que ele vive e existe, e não um método em si. O pensamento brasileiro parece ter seguido mais esse caminho.

Embora os estudos sobre som no documentário ainda não ocupem formalmente um espaço significante dentro das universidades, o aumento de trabalhos e o recente esforço de colocar acadêmicos (e seus escritos) juntos tem sido notável. O esforço de reunir escritos esparsos, antigos e recentes, acadêmicos ou não, como tentei também fazer aqui, soma-se à tarefa. Os departamentos de música, que desde os anos 1980 têm exercido papel determinante no avanço da área, agora contam com as forças vindas dos departamentos de cinema, literatura, sociologia e história. Nos últimos anos, esse cenário tem criado as bases daquilo que nós podemos entender como o surgimento do campo de estudos em som e música no documentário. O aporte teórico e historiográfico, mesmo que ainda de maneira difusa, tem mostrado seu valor para o entendimento e revisão da tradição sonora do filme documentário.

Esse material junto às fontes primárias da pesquisa – os filmes em si, diários, cartas, anotações, textos de realizadores, *cue sheets*, partituras, entrevistas, depoimentos, manuais cinematográficos, manuais de equipamentos, fotografias, conversas empreendidas por mim com realizadores de obras citadas na tese, trabalho em acervo resgatando filmes esquecidos etc. – foi a base do trilho que segui. Busquei demonstrar que o som na tradição documentária possui uma história própria (embora não isolada, evidentemente), apontando sempre para o passado, num exercício de demonstrar que a ideia de ruptura não se sustenta a não ser pelo codinome de transformação e reapropriação: de forma geral, o dito documentário clássico se alimenta do cinema mudo, assim como o documentário moderno dos anos 1960 se forma sonoramente e epistemologicamente no cinema "pré som direto sincronizado", assim como os documentários em primeira pessoa recorrem aos recursos sonoros narrativos de toda a tradição que lhe precedeu. Demonstrar esses caminhos, a formação epistemológica e prática, esteve no epicentro da tese.

Espero que a tese possa contribuir com a formação do campo dos estudos do som no documentário, algo que, tal como minha pesquisa, ainda se encontra em seu começo.

Filmografia

Anos 1920

Fox Movietone News (anos 1920)

Secrets of Nature (British Instructional Films, 1922-1933)

Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922)

Ballet Mécanique (Fernand Léger, 1924)

Entr'acte (René Clair, 1924)

Lichtspeil Opus I – IV (Walther Rzzuttmann, 1921-1925)

Moana (Robert Flaherty, 1925)

Grass: a nation's battle of life (Ernest Schoedscak e Merian Cooper, 1925)

O encouraçado Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)

A sexta parte do mundo (Dziga Vertov, 1926)

Rien que les heures (Alberto Cavalcanti, 1926)

Un tour au large (Jean Grémillon, 1926)

Chang: a drama of the wilderness (Ernest Schoedscak e Merian Cooper, 1927)

Dort wo der Rhein (Walther Ruttmann, 1927)

Berlim: sinfonia de uma metrópole (Walther Ruttmann, 1927)

Outubro (Sergei Eisenstein, 1928)

À l'exposition de la presse (Universum Film Aktien Gesellschaft, 1928)

Aviateurs reçus officiellement (Universum Film Aktien Gesellschaft, 1928)

Kangourou boxeur (Universum Film Aktien Gesellschaft, 1928)

Application industrielle de l'eau (Universum Film Aktien Gesellschaft, 1928)

Un attentat sur la voie ferrée (Universum Film Aktien Gesellschaft, 1928)

Le Derby (Universum Film Aktien Gesellschaft, 1928)

O décimo primeiro ano (Dziga Vertov, 1928)

A chuva (Joris Ivens, 1929): p. 213; 222-227

Melodia do mundo (Walther Ruttmann, 1929)

O homem com a câmera (Dziga Vertov, 1929)

Anos 1930

No man's land (Victor Trivas, 1930)

The plan of the great Works (Abram Room, 1930)

À propos de Nice (Jean Vigo, 1930)

Entusiasmo (Dziga Vertov, 1930)

Weekend (Walther Ruttmann, 1930)

A idade do ouro (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1930)

Plants of the underworld (British Instructional Flms, 1930)

Portrait of a young man (Henwar Rodakiewicz, 1931)

Kuhle Wampe (Bertolt Bercht e Slatan Dudow, 1931)

Philips radio (Joris Ivens, 1931)

Tabu (Friedrich Murnau e Robert Flaherty, 1931)

Upstream (Arthur Elton, 1932)

O'er Hill and Dale (Basil Wright, 1932)

Song of heroes (Joris Ivens, 1932)

Komsomol Shef Elektrifikatsii (*K.Sh.E.*) (Esfir Shub, 1932):

Industrial Britain (John Grierson e Robert Flaherty, 1933)

The oil symphony (Boris Pumpiansky, 1933)

Rising Tide (Paul Rotha, 1933)

Contact (Paul Rotha, 1933)

King Kong (Ernest B. Schoedscak e Merian C. Cooper, 1933)

Cable Ship (Stuart Legg, 1933)

Windmill in Barbados (Basil Wright, 1933)

Terra sem pão (Luis Buñuel, 1933-1937)

New Earth (Joris Ivens, 1934)

6.30 Collection (Edgar Anstey, 1934)

Under the city (Alexander Shaw, 1934)

Os pescadores de Aran (Robert Flaherty, 1934)

Pett and Pott (Alberto Cavalcanti, 1934)

Song of Ceylon (Basil Wright, 1934)

Weather forecast (Evelyn Spice, 1934)

The march of time (Time Inc.; RKO Pictures; 20th Century Fox, 1935-1951)

Big-Money (Alberto Cavalcanti, 1935)

Droitwich (Harry Watt, 1935)

Face of Britain (Paul Rotha, 1935)

Workers and Jobs (Arthur Elton, 1935)

Housing problems (Arthur Elton e E.H. Anstey, 1935)

The voice of Britain (Stuart Legg, 1935)

The King's stamp (William Coldstream, 1935)

Triunfo da vontade (Leni Riefenstahl, 1935)

Shipyard (Paul Rotha, 1935)

Coal face (Alberto Cavalcanti, 1935)

Enough to eat? (Edgar Anstey, 1936)

The plow that broke the plains (Pare Lorentz, 1936)

People of Britain (Paul Rotha, 1936)

Night mail (Harry Watt e Basil Wright 1936)

The way to the sea (Paul Rotha, 1936)

Wake up and feed (J. B. Holmes, 1936)

Os inconfidentes (Humberto Mauro, 1936)

Músculos superficiaes do corpo humano (Humberto Mauro, 1936)

Calendar of the Year (Evelyn Cherry, 1936)

The Saving of Bill Blewitt (Harry Watt, 1936)

Victória régia (Humberto Mauro, 1937): p. 202

People of the Cumberland (Sidney Meyers e Jay Leyda, 1937)

Spanish Earth (Joris Ivens, 1937)

Children at school (Basil Wright, 1937)

The River (Pare Lorentz, 1937)

Pedra fundamental do edifício do Ministério de Educação e Saúde (Humberto Mauro, 1937)

Worlds for Old (Paul Rotha, 1937)

Heart Spain (Herbert Kline, 1937)

China strikes back (Jay Leyda, Peter Ellis, David Wolf e Sidney Meyers, 1937)

Descobrimento do Brasil (Humberto Mauro, 1937)

We live in two worlds (Alberto Cavalcanti, 1937)

Around the Village Green (Evelyn Spice e Marion Grierson, 1937)

Negroes (1935)/ God's Chilun (1938) (Basil Wright, 1935-1938)

North Sea (Harry Watt, 1938)

400 Million (Joris Ivens, 1938)

Olympia (Leni Riefenstahl, 1938)

Febre amarela: preparação da vacina pela Fundação Rockefeller (Humberto Mauro, 1938)

Men in Danger (Pat Jackson e Alberto Cavalcanti, 1938)

Um apólogo – Machado de Assis (Humberto Mauro, 1939)

The City (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939)

Anos 1940

Lagoa Santa (Humberto Mauro, 1940)

Bandeirantes (Humberto Mauro, 1940)

Men and ships (George Gercke, 1940)

The fight for life (Pare Lorentz, 1940)

White flood (Ben Maddow, Lionel Berman e Sidney Meyers, 1940)

London can take it (Humphrey Jennings, 1940)

Men of the Lightship (David MacDonald e Alberto Cavalcanti, 1940)

Power and the Land (Joris Ivens, 1940)

Valley Town (Willard Van Dyke, 1940)

Adventure in the Bronx (Joseph Krumgold, 1941)

Ponteio (Humberto Mauro, 1941)

A place to live (Irving Lerner, 1941)

The land (Robert Flaherty, 1941)

The Forgotten Village (Hebert Kline, 1941)

Target for tonight (Harry Watt e Basil Wright, 1941)

It's up to you (Henwar Rodakiewicz, 1942)

Carlos Gomes – O Guarani (Humberto Mauro, 1942)

The world at war (Sam Spewak, 1942)

Film and Reality (Alberto Cavalcanti, 1942)

The Battle of Midway (John Ford, 1942)

Native land (Leo Hurwitz e Paul Strand, 1942)

Listen to Britain (Humphrey Jennings e Stewart McAllister, 1942)

Kazakhstan for the Front (Dziga Vertov, 1942)

Night Shift (Garson Kanin, 1942)

Coastal Command (J. B. Holmes, 1943)

The Memphis Belle (William Wyler, 1943)

Earthquakers (Jerry Chodorov, 1943)

Hangmen also die (Fritz Lang, 1943):

Close Quarters (Jack Lee, 1943)

Fires were Started (Humphrey Jennings, 1943)

World of Plenty (Paul Rotha, 1943)

Desert Victory (William Alwyn, 1943)

Thunderbolt (William Wyler, 1944)

Barão do Rio Branco (Humberto Mauro, 1944)
V. 1 (Humphrey Jennings, 1944)
In the Mountains of Ala-Tau (Dziga Vertov, 1944)
Tunisian victory (Frank Capra e Hugh Stewart, 1944)
The Battle of San Pietro (John Huston, 1944)
Euclydes da Cunha (Humberto Mauro, 1944)
O segredo das asas (Humberto Mauro, 1944)
Chuá, Chuá (Humberto Mauro, 1945)
Casinha Pequenina (Humberto Mauro, 1945)
The Cummington story (Helen Grayson, 1945)
Why we fight (Frank Capra, 1942-1945)
A diary for Timothy (Humphrey Jennings, 1945)
True glory (Garson Kanin e Carol Reed, 1945)
La Bataille du rail (René Clement, 1946)
Leopoldo Miguez (Humberto Mauro, 1946)
Theirs is the Glory (Brian Desmond Hurst e Terence Young, 1946)
Woman on the beach (Jean Renoir, 1946)
Land of promise (Paul Rotha, 1946)
Farrebique (Georges Rouquier, 1946)
Combate à lepra no Brasil (Humberto Mauro, 1946)
Au pays des mages noirs (Jean Rouch, 1947)
The world is rich (Paul Rotha, 1947)
Azulão (Humberto Mauro, 1948)
Pinhal (Humberto Mauro, 1948)
Louisiana story (Robert Flaherty, 1948)
A plan to work on (Kay Mander, 1948)
Mining review 2nd year Nº 11 (Peter Pickering, 1949)
Les magiciens de Wanzerbé (Jean Rouch, 1949)
Initiation à la danse des possédés (Jean Rouch, 1949)
La circoncision (Jean Rouch, 1949)

Anos 1950

Alberto Nepomuceno (Humberto Mauro, 1950)
From the ground up (Crown Film Unit, 1950)

The undefeated (Paul Dickson, 1950)

Transport (Peter Bradford, 1950)

Cimetières dans la falaise (Jean Rouch, 1950)

Bataille sur le grand fleuve (Jean Rouch, 1951)

Yenendi, les hommes qui font la pluie (Jean Rouch, 1951)

Les Gens du mil (Jean Rouch, 1951)

Family Portrait (Humphrey Jennings, 1951)

Hôtel des invalides (Georges Franju, 1952)

Wakefield express (Lindsay Anderson, 1952)

The singing street (Nigel McIsaac, 1952)

Thursday's children (Guy Breton e Lindsay Anderson, 1953)

O Dreamland (Lindsay Anderson, 1953)

Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman (Roman Kroitor, 1953)

Dick Hickey, Blacksmith (Dave Bennett e Lorne Batchelor, 1953)

The Village notary (Pierre Arbour, 1953)

Professeur de musique (Gil LaRoche, 1953)

Lentes oftálmicas (Humberto Mauro, 1953)

Magazine X (*Key Picutre*) (Robert Drew, 1953)

Toby and the Tall Corn (Richard Leacock, 1954)

Corral (Colin Low e Wolf Koenig, 1954)

The Charwoman (Leonard Forest, 1954)

Aboios e cantigas (Humberto Mauro, 1954)

William Booth (W. Hugh Baddeley, 1954)

Higiene rural – fossa sêca (Humberto Mauro, 1954)

Captação da água (Humberto Mauro, 1954)

Noite e neblina (Alain Resnais, 1955)

Silo trincheira (Humberto Mauro, 1955)

O preparo e conservação dos alimentos (Humberto Mauro, 1955)

Engenhos e usinas (Humberto Mauro, 1955)

Cantos de trabalho (Humberto Mauro, 1955)

Les maîtres fous (Jean Rouch, 1955)

How the F-100 got its tail (Richard Leacock, 1956)

Leonard Bernstein's musical travelogue (Richard Leacock, 1956)

Skid Row (Allan King, 1956)

Construções rurais (Humberto Mauro, 1956)

Meus oito anos (Humberto Mauro, 1956)

O joão de barro (Humberto Mauro, 1956)

Manhã na roça (Humberto Mauro, 1956)

Momma don't allow (Karel Reisz e Tony Richardson, 1956)

Together (Lorenza Mazzetti, 1956)

Les hommes de la baleine (Mario Ruspoli, 1956)

City of gold (Colin Low e Wolf Koenig, 1957)

Nice time (Claude Goretta e Alain Tanner, 1957)

Every day except Christmas (Lindsay Anderson, 1957)

Pedra sabão (Humberto Mauro, 1957)

Lettre de Sibérie (Chris Marker, 1957)

Baby Ghana (Jean Rouch, 1957)

The vision of William Blake (Guy Brenton, 1958)

Weightlessness (Robert Drew, 1958)

Balloon Ascension (Robert Drew, 1958)

Jour de juin (Louis Portugais, 1958)

Les raquetteurs (Gilles Groulx e Michel Brault, 1958)

Fabricação de rapadura – engenho e moinho (Humberto Mauro, 1958)

São João del Rei (Humberto Mauro, 1958)

The days before Christmas (Macartney-Filgate, Stanley Jackson e Wolf Koenig, 1958)

Memory of summer (Stanley Jackson, 1958)

A foreign language (Stanley Jackson, 1958)

Blood and fire (Macartney-Filgate, 1958)

Pilgrimage (Macartney-Filgate, 1958)

Police (Macartney-Filgate, 1958)

Country threshing (Wolf Koenig, 1958)

Eu, um negro (Jean Rouch, 1958)

Bullfight at Malaga (Robert Drew, 1959)

La pyramide humaine (Jean Rouch, 1959)

Les petites soeurs (Pierre Patry, 1959)

Télesphore Légaré, garde-pêche (Claude Frontier, 1959)

Glenn Gould – on the record (Wolf Koenig e Roman Kroitor, 1959)

Glenn Gould – off the record (Wolf Koenig e Roman Kroitor, 1959)

End of the line (Macartney-Filgate, 1959)

The Back-breaking leaf (Macartney-Filgate, 1959)

Emergency Ward (William Greaves, 1959)

Poços rurais (Humberto Mauro, 1959)

We are the Lambeth boys (Karel Reisz, 1959)

Refuge England (Robert Vas, 1959)

Enginemen (Michael Grigsby, 1959)

Food for a blush (Elizabeth Russell, 1959)

Skyscraper (Shirley Clarke, 1959)

March to Aldermaston (Karel Reisz e Lindsay Anderson, 1959)

Jazz on a summer's day (Bert Stern e Aram Avakian, 1959)

Anos 1960

The cars in your life (Macartney-Filgate, 1960)

Chronique d'un été (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960)

L'Amérique insolite (François Reichenbach, 1960)

Primárias (Drew Associates, 1960)

The children were watching (Drew Associates, 1960)

On the pole (Drew Associates, 1960)

Yanki, No! (Drew Associates, 1960)

X-pilot (Drew Associates, 1960)

Kenya (Drew Associates, 1960)

Mooney vs. Fowle (Drew Associates, 1961)

Adventures on the new Frontier (Drew Associates, 1961)

Um coeur comme ça (François Reichenbach, 1961)

Festival in Puerto Rico (Wolf Koenig e Roman Kroitor, 1961)

Lonely boy (Roman Kroitor e Wolf Koenig, 1961)

The Exiles (Kent Mackenzie, 1961)

La lutte (Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier e Claude Jutra, 1961)

Golden Gloves (Gilles Groulx, 1961)

Fêtes du Niger (Jean Rouch, 1961)

Les inconnus de la terre (Mario Ruspoli, 1961)

Regard sur la folie (Mario Ruspoli, 1961)

Eddie (Drew Associates, 1961)

David (Drew Associates, 1961)

Petey and Johnny (Drew Associates, 1961)

Sunday (Dan Drasin, 1961)

Blackie (Drew Associates, 1962)

Susan Starr (Drew Associates, 1962)

Nehru (Drew Associates, 1962)

Aga Khan (Drew Associates, 1962)

Jane (Drew Associates, 1962)

The chair (Drew Associates, 1962)

On the road to Button Bay (Drew Associates, 1962)

La Douceur du village (François Reichenbach, 1962)

Le joli mai (Chris Marker, 1962)

Méthode I (Mario Ruspoli, 1962)

La punition (Jean Rouch, 1962)

Abidjan, port de pêche (Jean Rouch, 1962)

Le cocotier (Jean Rouch, 1962)

Pour la suite du monde (Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, 1962)

Un air de famille (Gilles Carle, 1962)

Pour quelques arpents de neige (Georges Dufaux e Jacques Godbout, 1962)

Québec U.S.A. ou L'Invasion pacifique (Michel Brault e Claude Jutra, 1962)

À Saint-Henri - le 5 septembre (Hubert Aquin, 1962)

Bûcherons de la Manouane (Arthur Lamothe, 1962)

Boulevard Saint-Laurent (Jack Zolov e Marc Beaudet, 1962)

Les enfants du silence (Michel Brault, 1962)

Cuba sí (Chris Marker, 1962)

Crisis (Drew Associates, 1963)

Happy mother's day (Richard Leacock e Joyce Chopra, 1963)

Le palmier à huile (Jean Rouch, 1963)

Le mil (Jean Rouch, 1963)

Warrendale (Allan King, 1963)

Listening to Music (W. Hugh Baddeley, 1956-1963)

Letters from Vietnam (Drew Associates, 1964)

Le dernier verre (Mario Ruspoli, 1964)

Le temps perdu (Michel Brault, 1964)

The Beatles USA (Albert Mayles e David Mayles, 1964)

Le chat dans le sac (Gilles Groulx, 1964)

Velha a fiar (Humberto Mauro, 1964)

Viramundo (Geraldo Sarno, 1965)

La Goumbé des jeunes noceurs (Jean Rouch, 1965)

Don't look back (D. A. Pennebaker, 1965)

Stravinsky (Roman Kroitor e Wolf Koenig, 1965)

Stravinsky: a portrait (Richard Leacock, 1965)

Outer and Inner Space (Andy Warhol, 1965)

A entrevista (Helena Solberg, 1966)

Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes (Jean Rouch, 1966)

Charlie is my Darling (Peter Whitehead, 1966)

Guanabocoa: cronica de mi familia (Sara Gómez, 1966)

The endless summer (Bruce Brown, 1966)

The Beach Boys in London (Peter Whitehead, 1967)

Pink Floyd in London, 1966-1967 (Peter Whitehead, 1967)

Far from Vientam (Chris Marker, 1967)

Monterey Pop (D. A. Pennebaker, 1967)

La sixieme face du Pentagone (François Reichenbach e Chris Marker, 1967)

Titicut folies (Frederick Wiseman, 1967)

Jaguar (Jean Rouch, 1955-1967)

Ride a white horse (Bob Evans, 1968)

Les enfants de Néant (Michel Brault, 1968)

Saint-Jérôme (Michel Brault, 1968)

Mexico, Mexico (François Reichenbach, 1968)

L'amour de la avie (François Reichenbach, 1968)

Salesman (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, 1968)

Éloge du Chiac (Michel Brault, 1969)

Sweet Toronto (D. A. Pennebaker, 1969)

A married couple (Allan King, 1969)

Woodstock (Michael Wadleigh, 1969)

Gimme Shelter (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, 1969)

Sad song of yellow skin (Michael Rubbo, 1969)

Anos 1970

Led Zeppelin 1970 (Peter Whitehead, 1970)

L'Acadie, l'Acadie?!? (Michel Brault, 1971)

Jardim Nova Bahia (Aloysio Raulino, 1971)

Lesbian Mother (Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, 1972)

Joyce at 34 (Joyce Chopra, 1972)

Film for discussion (Sydney Women's Film Group, 1973)

Crystal Voyager (David Elfick, 1973)

Sigui (Jean Rouch, 1966-1973)

Don't Be Like Brenda (W. Hugh Baddeley, 1973)

Whatever happened to Green Valley (Peter Weir, 1973)

The man who can't stop (Michael Rubbo, 1973)

Triste trópico (Arthur Omar, 1974)

Grey gardens (Albert Mayles e David Mayles1974)

The Inner City Tape (Tom Zubrycki, 1974)

We have to live with it (Tom Zubrycki, 1974)

Nana, mom and me (Amalie Rothschild, 1974)

She has a beard (Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, 1975)

Rolling home (David Lourie e Paul Witzig, 1975)

Homosexuality: a film for discussion (Barbara Creed, 1975)

Demon lover diary (Joel DeMott, 1975)

The apartment (Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, 1976)

The emerging woman (Helena Solberg, 1976)

Diaries (Ed Pincus, 1971-1976)

Addison Road drop-in (Tom Zubrycki, 1977)

Walking around (Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, 1977)

Di (Glauber Rocha, 1977)

The selling of the female image (Carole Kostanich, 1977)

Size 10 (Sarah Gibson, 1978)

My survival as an aboriginal (Essie Coffey, 1978)

Maidens (Jeni Thornley, 1978)

Word is out: some stories of our lives (Mariposa Film Group, 1978)

Anos 1980

Witches, faggots, dykes and poofters (One in Seven Collective, 1980)

Waiting for Harry (Kim McKenzie, 1980)

A personal history of the Australian surf: being the confessions of a straight poofter (Michael Blakemore, 1981)

Myth in the electric age (Alan Berliner, 1981)

Not a Love Story: A Film About Pornography (Bonnie Sherr Klein, 1981)

The Atomic cafe (Jayne Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty 1982)

For love or money (Jeni Thornley, 1983)

Ned Wethered (Lee Whitmore, 1983)

Far from Poland (Jill Godmilow, 1984)

In this life's body (Corinne Cantril, 1984)

Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984)

Sherman's march (Ross McElwee, 1985)

Family album (Alan Berliner, 1986)

Someone looks at something (Philip Tyndall, 1986)

Snakes and ladders (Trish FitzSimons, 1987)

A song of air (Merilee Bennett, 1987)

Roger and me (Michael Moore, 1989)

Green tea and cherry pie (Solrun Hoaas, 1989)

Tongues untied (Marlon Riggs, 1989)

Anos 1990

As the mirros burns (Cristina Pozzan, 1990)

Intimate stranger (Alan Berliner, 1991)

The good woman of Bangkok (Dennis O'Rourke, 1991)

In search of our fathers (Marco Williams, 1981-1991)

All the world to see (Pat Fiske, 1992)

Seams (Karim Aïnouz, 1992)

The Darra dogs (Dennis Tupicoff, 1993)

My life as I live it (Essie Coffey, 1993)

Silverlake life: the view from here (Peter Friedman e Tom Joslin, 1993)

Hatred (Mitzi Goldman, 1995)

Nobody's business (Alan Berliner, 1996)

Video fool for love (Robert Gibson, 1996)
Exile in Sarajevo (Tahir Cambis, 1996)
Silk and steel (Sally Ingleton, 1996)
To the other shore (Jeni Thornley, 1996)
On a full moon (Lee Whitmore, 1997)
Hephzibah (Curtis Levy, 1998)
Hephzibah (Curtis Levy, 1998)
A Memory (Donna Ives, 1999)
Least said, soonest mended (Steve Thomas, 1999)
Ports of destiny (Mitzi Goldman, 1999)

Anos 2000

The sweetest sound (Alan Berliner, 2001)
Surviving Shepherd's Pie (Tomas Leach, 2001)
Um passaporte húngaro (Sandra Kogut, 2002)
Ada (Lee Whitmore, 2002)
33 (Kiko Goifman, 2003)
Papá Ivan (Maria Inés Roqué, 2004)
Do luto à luta (Evaldo Mocarzel, 2005)
The safe house (Lee Whitmore, 2006)
Person (Marina Person, 2006)
Segredos de Lucha (Maiana Bidegain, 2007)
Santiago (João Moreira Salles, 2007)
Calle Santa Fe (Carmen Castillo, 2007)
M (Nicolás Prividera, 2007)
Fotografías (Andrés Di Tella, 2007)
Decile a Mario que no vuelva (Mario Handler, 2007)
Un Pogrom en Buenos Aires (Herman Szwarcbart, 2007)
Gallipoli Submarine (Steve Westh, 2008)
Perdida (Viviana García-Besné, 2009)
Familia Tipo (Cecilia Priego, 2009)
The Matilda Candidate (Curtis Levy, 2009)

Anos 2010

Diário de uma busca (Flávio Castro, 2010)

Cuchillo de palo (Renate Costa, 2010)

El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

El edificio de los chilenos (Macarena Aguiló, 2010)

Otto (Cao Guimarães, 2012)

La Chica del Sur (José Luis García, 2012)

Elena (Petra Costa, 2012)

Mataram meu irmão (Cristiano Burlan, 2013)

Los Rubios (Albertina Carri, 2013)

Os dias com ele (Maria Clara Escobar, 2013)

Em Busca de Iara (Flavio Frederico, 2013)

Já visto jamais visto (Andrea Tonacci, 2014)

Referências

AHERN, Eugene. **What and how to Play for Pictures**. 1913.

ALARCÓN, Miguel. **Baku: Symphony of Sirens**: Sound Experiments in The Russian Avant-Garde. Original Documents and Reconstructions of 72 Key Works of Music, Poetry and Agitprop from the Russian Avantgardes (1908-1942). London: ReR Megacorp, 2008.

ALEXANDER, William. Frontier Films, 1936-1941: The Aesthetics of Impact. **Cinema Journal**, v. 15, n. 1, p. 16-28, 1975.

_____. **Film on the Left**: American Documentary Film from 1931 to 1942. Princeton: Princeton University Press, 1981.

ALLEN, Robert; GOMERY, Douglas. Case study: The beginnings of American cinéma verité. In: _____. **Film History**: Theory and Practice. New York: Knopf, p. 213-41, 1985.

ALTER, Nora. **The essay film after fact and fiction**. New York: Columbia University Press, 2018.

ARTHUR, Paul. Jargons of authenticity. In: RENOV, Michael (Ed.). **Theorizing Documentary**. Nova York: Routledge, 1993.

ALTMAN, Rick. The Technology of the Voice (Part I). **Iris**, v. 3, n.1, p. 3-20, 1985.

_____. The Technology of the Voice (Part II). **Iris**, v. 4, n.1, p. 3-20, 1986a.

_____. Television/sound. In: MODLESKI, Tania (Ed.). **Studies in entertainment**: critical approaches to mass culture. Indiana: Indiana University Press, 1986b.

_____ (Ed.). **Sound theory, sound practice**. New York: Routledge, 1992.

ALVIM, Luíza. Voz *over* e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da *Nouvelle Vague*. **Doc On-line**, n. 24, p. 60-79, 2018.

AND NOW Rawtenstall. **Sight and Sound**, v. 5, n. 20, p. 155, winter 1936-7.

ANDERSON, C.; BENSON, T. **Documentary dilemmas**: Frederick Wiseman's Titicut follies. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

ANSTEY, Edgar. **Some origins of Cinéma vérité and The sound-track in British**

documentary. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1966.

ANTHEIL, George. Music takes a screen test. **American Scholar**, v. 6, n. 3, p. 354-364, 1937.

APPLEBAUM, Louis. Documentary film music. **Film Music**, p. 6-13, November-December 1946.

ARANDA, J. Francisco. **Luis Buñuel: a critical biography**. London: Secker and Warburg, 1975.

ARNHEIM, Rudolf. A new Laocoön: artistic composites and the talking film. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Eds.) **Film sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985 [1938]. p. 112-115.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. **L'écran français**, n. 144, 1948.

BADDELEY, Walter Hugh. **How to Edit Amateur Films**. New York: Focal Press, 1951.

_____. **The technique of documentary film production**. London: Focal Press, 1963.

BARREIRO, Iraíde. **Política de educação no campo: para além da alfabetização (1952-1963)**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

BARSAM, R. **Film guide to Triumph of the will**. Bloomington: Indiana University Press, 1975.

BAZIN, André. Bazin on Marker (1958), trans. Dave Kehr. **Film Commenti**, n. 4, 2003

B.B.C. The voice of Britain. **Sight and Sound**, v. 4, n. 13, p. 125-126, spring 1935.

BEACHELL, Chester. Notes on the Sprocketape Magnetic Sound Recording System. Journal of the SMPTE, v. 66, n. 12, p. 742-745, December 1957.

BEATTIE, Keith. **Albert and David Maysles**: interviews. Mississippi: University Press of Mississippi, 2010.

BEATTIE, Keith; GRIFFITHS, Trent. **D. A. Pennebaker**: interviews. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.

BEAVER, Frank. The direct cinema of D.A. Pennebaker. **Michigan Today**, September 26, 2019.

BERLINER, Alan. The art of process. 2010. http://alanberliner.com/pdf/theartofprocess.pdf

BERNARDET, Jean-Claude. O som no cinema brasileiro. **Filme Cultura**, n. 37, p. 2-6, 1981.

BETZ, Albrecht. Hanns Eiser: political musician. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

_____, A Source is revealed: a conversation with Joris Ivens about Hanns Eisler. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 18, n. 4, p. 503-507, 1998.

BEYNON, George. **Musical presentation of motion pictures**. New York: Schirmer, 1921.

BIRD, Thomas; FARR, William. The world we live in. **Sight and Sound**, v. 6, n. 23, p. 145-146, autumn 1937.

BIRDSALL, Carolyn. Resounding city films: Vertov, Ruttmann and early experiments with documentary sound aesthetic. In: ROGERS, Holly. (Ed.). **Music and sound in documentary film**. New York: Routledge, 2015. p. 20-40.

BIRTWISTLE, Andy. Photographic Sound Art and the Silent Modernity of Walter Ruttmann's Weekend (1930). **The New Soundtrack**, v. 6, n. 2, p. 109-127, 2016.

BLUEM, William. Documentary in American television: form, function, method. New York: Hastings House, 1965

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art**: an introduction. 8. ed. New York: McGraw-Hill, 2008.

BOUCHARD, Vincent, SCHEPPLER, Gwenn, CARRIÈRE, Marcel. Marcel Carrière: preneur de son, patenteur, cineaste – entretien. **Nouvelles**, n. 6, p. 1- 21, automne 2006.

BOUCHARD, Vincent. Les traces des dispositifs cinématographiques légers et synchrones dans les archives techniques de l'ONF. **Mille huit cent quatre-vingt-quinze**, v. 51, 2007.

_____. **Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal**. Lille: PU Septentrion, 2012.

_____. Cinéma direct : influences, échanges et collaborations. **Études canadiennes**, n. 79, ´. 115-128, 2015.

BRASSEAUX, Ryan. **Cajun breakdown**: The emergence of an American-made music. New York: Oxford University Press, 2009.

BREITROSE, Henry. The structures and functions of documentary film. The **International Journal for Film and Television Schools**, v. 2, n. 1, p. 43-56, 1986.

BRETON, Émile. Jean Rouch, mâitre du désordre. **L'Humanité**, 14 avril, 1999.

BRETT, Thomas. From Environmental Sound to Virtual Environment Enhancing: Consuming Ambiance as Listening Practice. In WHITELEY, Sheila; RAMBARRAN, Shara (Ed.). **The Oxford Handbook of Music and Virtuality**. Oxford University Press, 2016

BREYER, Knud; DAHIN, Oliver. **Hanns Eisler Gesamtausgabe** – Serie VI (Filmmusik) Band 23: Filmmusik zu "Nuit et brouillard". Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2013.

BRUCE, Wolfe. Producing an educational film. **Sight and Sound**, v. 1, n. 4, p. 106-109, winter 1933.

BRUNEL, Claude. Music and soundtrack in Joris Iven's films. In: BAKKER, Kees. (Ed.). **Joris Ivens and the documentary film**. Amsterdam: Amsterdan University Press, 1999. p. 195-209.

BRUZZI, Stella. **New documentary**: a critical introduction. London: Routledge, 2000.

BULGAKOWA, Osana. The ear against the eye: Vertov's symphony. **Monatshefte**, v. 98, n. 2, p. 219-234, summer 2006.

BURCH, Noël. **Theory of film practice**. Princeton: Princeton University Press, 1981.

BUTTING, Max. **Walther Ruttmann**. Manuscrito, Svenska Filminstitutet, 1952.

CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings. Cambridge: The MIT Press, 1966.

CAMERA on nature. **World Film News and Television Progress**, v. 3, n. 3, p. 124-125, July 1938.

CÂMARA, Márcio. **Som direto no cinema brasileiro**: fragmentos de uma história. Fortaleza: RDS, 2016.

CAMERON, Ian; SHIVAS, Mark. Interview with Richard Leacock. **Movie**: cinéma-vérité, abril de 1963.

CAMERON, Ken. **Sound and the documentary film**. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1947.

CAMPBELL, Russell. **Cinema Strikes Back**: Radical Filmmaking in The United States 1930-1942. Ann Arbor: UMI Research Press, 1978.

CARRASCO, Claudiney. **Trilha musical**: música e articulação fílmica. 1993. 190 p. Dissertação (Mestrado em Cinema)–Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARRIÈRE, Marcel; LAFOND, Jean-Daniel. L'oreille ordinaire. **La Revue de la Cinémathèque**, n. 12, août-septembre, 1991.

CARROL, Noël. **Theorizing the moving image**. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The decisive moment**. Göttingen: Steidl, 2018[1952].

CARVALHO, Flávio. O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais cariocas. **Rotunda**, n. 2, p. 57-89, 2003.

CARVALHO, Vladimir. **Filme Cultura**, n. 37, p. 18-19, 1981.

CAUWENBERGE, Geneviève Van. Cinéma Vérité: Vertov revisited. In: WINSTON, Brian. **The documentary film book**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

CAVALCANTI, Alberto. Sound in Films. **Films**, v. 1, n. 1, p. 25-39, November 1939.

_____. **Filme e realidade**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: CEB, 1957.

CHALCRAFT, Jasper; HIKIJI, Rose. **Collaborative post-production**. New York: Routledge, 2020.

CHANAN, Michael. **The politics of documentary**. London: British Film Institute, 2007.

_____. Music, Documentary, Music Documentary. In: WINSTON, Brian. **The documentary film book**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

CHAVES, Renan Paiva; CARRASCO, Claudiney. O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttmann e a música de "Berlim: sinfonia de uma metrópole". **Doc On-line**, n. 12, p. 22-58, 2012.

CHAVES, Renan Paiva. O som no documentário: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960.

Dissertação (Mestrado em Multimeios). Unicamp, Campinas, 2015.

_____. Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, experimentação e sound design. **Rebeca**, v. 5, p. 1-35, 2016.

_____. Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário. **Doc On-line**, n. 22, p. 5-27, 2017.

_____. Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de "voz de Deus" e "voz over". **Doc On-line**, n. 26, p. 83-105, 2019.

CHION, Michel. **La voix au cinéma**. Paris: Editions de l'Etoile, 1982.

_____. **Le son au cinéma**. Paris: Editions de l'Etoile, 1985.

_____. **Audio-vision**: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

CINEMA Quarterly. Edinburgh, 1932-1935.

CINÉMA Vérité: Defining the Moment. Direção de Peter Wintonick. Canadá: National Film Board, 1999. 1 DVD (102 min.)

CLAIR, René. The art of sound. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Ed.). **Film sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985 [1929]. p. 92-95.

COCHRAN, Alfred Williams. **Style, structure, and tonal organization in the early film scores of Aaron Copland**. 1986. 512 p. Tese (Doutorado em Música)–Catholic University of America, 1987.

_____. The Functional Music of Gail Kubik: Catalyst for the Concert Hall. **Indiana Theory Review**, v. 19, p. 1-11, 1998.

_____. Works of distinction: the functional music of Gail Kubik. In: GORBMAN, Claudia; SHERK, Warren. (Ed.) **Film music**: history, theory, practice. Volume 2. California: The Film Music Society, 2004. p. 89-111.

COHEN, Thomas. Other than Vérité: Sound and Moving Image in the Rock Music Documentaries of Peter Whitehead. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, v. 52, n. 1, p. 299-314, 2011.

_____. **Playing to the camera**: musicians and musical performance in documentary cinema.

New York: Wallflower, 2012.

COOKE, Mervyn. **A history of film music**. New York: Cambridge University Press, 2008.

CORNER, John. Sounds real: music and documentary. **Popular music**, v. 21, n. 3, p. 357-366, Oct. 2002.

_____. Music and the aesthetics of the recorded world: time, event and meaning in feature documentary. In: ROGERS, Holly. (Ed.). **Music and sound in documentary film**. New York: Routledge, 2015. p. 123-136.

COSTA, Fernando Morais da. O som no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA, Fernando Morais da; SÁ, Simone Pereira de. Som + Imagem. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012

COYLE, Rebecca. Sounding rural Australia: analysing documentary sound tracks. **Metro Magazine: Media & Education Magazine**, n. 138, p. 70-75, 2003.

COWAN, Michael. **Walter Ruttmann and the cinema of multiplicity**: avant-garde, advertising, modernity. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

COX, Geoffrey. "Connecting hearing to viewing and knowing to feeling": Sound as evocation in non-fiction film with particular reference to *No Escape*. **The Soundtrack**, v. 4, n. 1, p. 43-62, 2011.

_____. Listen to Nice. **The New Soundtrack**, v. 3, n. 2, p. 89-105, 2013.

_____. "There Must Be a Poetry of Sound That None of Us Knows...": Early British Documentary Film and the Prefiguring of Musique Concrète. **Organised Sound**, v. 22, n. 2, p. 172-186, 2017.

COX, Geoffrey; CORNER, John (eds.). **Soundings**: Documentary Film and the Listening Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2018.

CRUZADO, Alfredo. Directing music-based documentaries: Curtis Levy sobre *The Matilda Candidate* e *Hephzibah*. **Screen Sound**, n. 2, p. 147-158, 2011.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DAVY, Charles. The Song of Ceylon. **Cinema Quarterly**, v. 3, n. 2, p. 109-110, winter 1935.

DEAVILLE, James. Sounding the World: the role of music and sound in early ‘talking’ newsreels. In: ROGERS, Holly. (Ed.). **Music and sound in documentary film**. New York: Routledge, 2015. p. 41-55.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERIABIN, Alexander (ed.). **Dziga Vertov**: Iz Naslediia, vol. 1, Dramaturgicheskie Opyty. Moscow: Eisenstein-Center, 2004.

DEWE, Mike. The Skiffle Craze. Eastbourne: Gardners Books, 1998.

DIBBETS, Karel. High-tech avant-garde: Philips radio. In: BAKKER, Kees. (Ed.). **Joris Ivens and the documentary film**. Amsterdan: Amsterdan University Press, 1999. p. 195-209 [notas]. p. 72-86. p. 72–86.

DILLER, Adam. More-than-human sonic engagements in documentary film and phonography. Studies in Documentary Film, v. 15, n. 3, p. 238-255, 2021.

DOC On-line: Revista digital de cinema documentário: Documentário e música. Covilhã/ Campinas: Universidade da Beira Interior/ Universidade Estadual de Campinas, n. 12, 2012.

DOC On-line: Revista digital de cinema documentário: Sonoridades do documentário. Covilhã/ Campinas: Universidade da Beira Interior/ Universidade Estadual de Campinas, n. 22, 2017.

DOCUMENTARY News Letter. London: Film Centre, 1940-1947.

DOCUMENTARY Film News. London: Film Centre, 1948-1949.

DONALD, James. Jazz Modernism and Film Art: Dudley Murphy and Ballet mécanique. **Modernism/modernity**, v. 16, n. 1, p. 25-49, 2009.

DONNELLY, Kevin. Irish Sea Power: a new version of *Man of Aran*. In: ROGERS, Holly. (Ed.). **Music and sound in documentary film**. New York: Routledge, 2015. p. 137-150

DOHERTY, Mary Jane. Focal lengths and gravity waves. 1985. Tese (Doutorado em Cinema). Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1985.

DREW, Robert e LEACOCK, Richard. Entretien avec André Labarthe et Louis Marcorelles. **Cahiers du Cinéma**, n. 140, 1963, pp 18-27.

DÜMLING, Albrecht. Eisler's Music for Resnais' 'Night and Fog' (1955): a musical counterpoint to the cinematic portrayal of terror. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 18, n. 4, p. 575-584, 1998

DYKE, Willard Van. The interpretive camera in documentary film. **Hollywood quarterly**, v. 1, n. 4 p. 405-409, 1946.

EISENSTEIN, Sergei.; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. Apêndice: Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 [1928]. p. 217-219.

EISLER, Hanns. Film Music-work in progress. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 18, n. 4, p. 591-594, 1998[1941].

_____. Final Report on the Film Music Project on a Grant by the Rockefeller Foundation. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 18, n. 4, p. 595-598, 1998[1942].

_____. **Contemporary music and the film, lecture text (2nd version, undated)**. In: MEYER, Günter (Ed.). Musik und Politik: Schriften 1924-1948. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973. p. 479-87

_____. **Materialien zu einer Dialektik der Musik**. Leipzig: Reclam, 1976.

EISLER, Hanns; ADORNO, Theodore. **Composing for the films**. New York: Oxford University Press, 1947.

_____. **El cine y la música**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976[1947].

ELLIOTT, W. F. **Sound-recording for films: a review of modern methods**. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1937.

ELLIS, Jack. **The documentary idea**: a critical history of English-language documentary film and video. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1989.

FAUSSHAUER, Tobias. Hanns Eisler's 'Chamber Symphony op. 69' as Film Music for 'White Flood' (1940). **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 18, n. 4, p. 509-521, 1998.

FELD, Steven (ed.). **Ciné-Ethnography - Jean Rouch**. Minneapolis: University of Minnesora

Press, 2003.

FIELDING, Raymond. **A Technological History of Motion Pictures and Television**: An Anthology from the Pages of the "Journal of the Society of Motion Pictures and Television Engineers". Los Angeles: University of California Press, 1967.

FIESCHI, Jean-André. Dérives de la fiction: notes sur le cinéma de Jean Rouch. **Revue d'Esthétique** - Cinéma: théories, lectures, p. 255-264, 1973.

FIGES, Orlando. **Natasha's dance**: a cultural history of Russia. New York: Metropolitan Books, 2002.

FILMS for school. **Sight and Sound**, v. 5, n. 19, p. 98-99, autumn 1936.

FINOCCHIARO, Francesco. **Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933**. Viena: Springer Nature, 2017.

FORD, C.; FAIRGRIEVE, J. Sound or silent/Film is teaching. **Sight and Sound**, v. 4, n. 13, p. 26-30, spring 1935.

FORD, Fiona. **The film music of Edmund Meisel (1894–1930)**. 2011. 346 p. Tese (Doutorado em Filosofia)–University of Nottingham, Nottingham, 2011.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

FREEMAN, Judi. Bridging Purism and Surrealism: The Origins and Production of Fernand Léger's Ballet Mécanique. **Dada/Surrealism**, v. 15, n. 1, p. 28-45, 1986.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do outro no documentário. **Doc On-line**, n. 3, p. 55-65, 2007.

_____. Jean Rouch e a ética do encontro. **Devires**, v. 6, p. 80-97, 2009.

_____. Perrault, Rouch: derivas entre o cinema direto/verdade e o cinema vivido. **Significação**, v. 39, p. 28-39, 2012.

GALL, Johannes. A rediscovered way to describe Rain: new paths to an elusive sound version. In: SCHWEINHARDT, Peter. Kompositionen für den Film: zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2008. p. 87-122.

GALLEZ, Douglas. Satie's Entr'acte: A Model of Film Music. **Cinema Journal**, v. 16, n. 1, p. 36-50, Autumn 1976.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GEORGE, W. Tyacke. **Playing to Pictures**: A guide for Pianists and Conductors of Motion Picture Theatres, 1914.

GORBMAN, Claudia. Music as Salvation: Notes on Fellini and Rota. **Film Quarterly**, p. 17-25, Winter 1975.

_____. Clair's sound hierarchy and the creation of auditory space. **Purdue Film Studies Annual 1976**, p. 113-123, 1976.

_____. Film Music. **Quarterly Review of Film Studies**, v. 3, n. 1, p. 105-114, winter 1978.

_____. **Unheard melodies**: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

_____. Artless singing. Music, Sound, and the Moving Image, v. 5, n. 2, p. 157-171, 2011.

GRAHAM, Cooper. **Leni Riefenstahl and Olympia**. London: Scarecrow, 1986.

GRANT, B. **Five films by Frederick Wiseman**. Berkeley: University of California, 2006.

GREGOR, Ulrich. Gesprarch mit dem Richard Leacock. **Film**, n. 4, 1966.

GRIERSON, John. The documentary producer. **Cinema Quarterly**, v. 3, n. 1, p. 8-10, autumn 1933.

_____. Propaganda: a problem for educational theory and cinema. **Sight and Sound**, v. 2, n. 8, p. 119-121, winter 1933/1934.

_____. The G.P.O gets sound. **Cinema Quarterly**, v. 2, n. 4, p. 215-221, summer 1934a.

_____. Introduction to a new art. **Sight and Sound**, v. 3, n. 10, p. 101-104, autumn 1934b.

_____. Two paths to poetry. **Cinema Quarterly**, v. 3, n. 4, p. 194-196, summer 1935.

_____. First principles of documentary [1932]. In: BARSAM, Richard. **Nonfiction film**: theory and criticism. New York: E.P. Dutton, 1976.

GUÉRIOS, Paulo. **Heitor Villa-Lobos**: o caminha sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo,

São Paulo, 2008

GUYNN, William. The art of national projection: Basil Wright's Song of Ceylon. In: GRANT, B.; SLONIOWSKI, J. (Ed.). **Documenting the documentary**: close readings of documentary film and video. Detroit: Wayne State University Press, 1998. p. 83-98.

HAGEN, Earle. **Scoring for films**: a complete text. New York: Criterion Music Corp., 1971.

HALL, Jeanne. Realism as a Style in Cinema Verite: A Critical Analysis of" Primary". **Cinema Journal**, v. 30, n. 4, p. 24-50, 1991.

HANCOX, Richard. Geography and myth in Paul Tomkowicz: coordinates of national identity. In: LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Jeannette. **Candid eyes**: essays on Canadian documentaries. Toronto: University of Toronto, 2003.

HASSANNIA, Tina. Colin Low, Don Owen and how the NFB's Unit B changed Canadian cinema. **CBC Arts**, March 1, 2016.

HELLER, Berndt. The Reconstruction of Eisler's Film Music:'Opus III','Regen'and 'The Circus'. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 18, n. 4, p. 541-559, 1998.

HENLEY, Paul. **The Adventure of the Real**: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário**: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

HESS, Carol A. **Representing the good neighbor**: music, difference, and the Pan American dream. New York: Oxford University Press, 2013.

HICKS, Jeremy. **Dziga Vertov: defining documentary film**. New York: IB Tauris, 2007.

HILL, Derek. Refuge England and Enginemen. **Sight and Sound**, v. 28, n. 3-4, p. 174, summer-autumn 1959.

HOGARTH, David. The Other Documentary Tradition: Early radio documentaries in Canada. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, v. 21, n. 2, 123–135, 2001.

HOLMES, J. B. G.P.O. films. **Sight and Sound**, v. 6, n. 23, p. 159-160, autumn 1937.

HOLMES, Winifred. The new renaissance. **Sight and Sound**, v. 5, n. 18, p. 7-9, summer 1936.

HOWE, Blake. Helen van Dongen and the noise-music of oil in Louisiana Story. In: Society for American Music Annual Meeting, 16, 2012, Charlotte. **Anais…** Charlotte: Davidson College, 2012. p. 1-5.

HUBBERT, Julie. "Whatever Happened to Great Movie Music?": cinéma vérité and Hollywood film music of the early 1970s. **American Music**, v. 21, n. 2, p. 180-213, 2003.

INDUSTRIAL Britain. **Sight and Sound**, v. 2, n. 8, p. 145, winter 1934.

IMAGOFAGIA. Buenos Aires: Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual, n. 13, 2016.

IVENS, Joris. The camera and I. New York: International Publishers, 1969.

IVERSEN, Gunnar; SIMONSEN, Jan Ketil (eds.). **Beyond the visual**: sound and image in ethnographic and documentary film, Højbjerg: Intervention Press, 2010.

JACOBS, Lewis. (Ed.). **The Documentary Tradition**. New York: W.W. Norton & Company, 1979.

JACQUES, Tatyana. **As Suítes do Descobrimento do Brasil de Villa-Lobos e a trilha musical do filme de Humberto Mauro**: bricolagem e sequencialidade na construção da narrativa audiovisual. Opus, v. 24, n. 1, p. 78-100, jan./abr. 2018.

JOHNSON, Henry. Documenting sound: An Interview with Screen Composer Trevor Coleman. **Screen Sound,** n.1, p. 67-77, 2010.

_____. From rock to reel: An Interview with Screen Composer Neville Copland. **Screen Sound**, n. 2, p. 107-120, 2012.

_____. Picturing sound: An Interview with Screen Composer Graeme Perkins. **Screen Sound**, n. 5, p. 64-75, 2015.

JOHNSON, Ian. **William Alwyn**: the art of film music. Woodbridge: Boydell Press, 2005.

JONES, D. B. **The Best Butler in the Business: Tom Daly of the National Film Board of Canada**. Toronto: University of Toronto, 1996.

_____. Unit B. In: AITKEN, Ian (ed.). **Encyclopedia of the Documentary Film** – Volume 2. New York: Routledge, 2006.

_____. **The documentary art of filmmaker Michael Rubbo**. Calgary: University of Calgary

Press, 2017.

JOURNAL of the Society of Motion Picture and Television Engineers. New York: SMPTE, 1950-1969.

KAGANOVSKY, Lilya. **The Voice of Technology**: Soviet Cinema's Transition to Sound, 1928-1935. Bloomington: Indiana University Press, 2018.

KAHN, J. H. Warrendale. **Mental Health**, v. 26, n. 4, p. 39-41, 1967.

KAMINSKI, Rosane. Um ensaio visual sobre som e identidade: O som ou tratado da harmonia (Arthur Omar, 1984). In: BERADO, Rosa. (Org.). **Cultura, Identidade Cultural e Representação da Alteridade**. Goiânia: Gráfica da UFG, 2016, v. 9, p. 7-39.

KASSABIAN, Anahid **Hearing Film Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music**. NewYork: Routledge, 2000.

KEITH, Sarah. "Half of it is just the fun of finding the right music": music and the films of Adam Curtis. **Studies in Documentary Film**, v. 7, n. 2, p. 161-178, 2013.

KNOWLES, Mark. **The wicked waltz and other scandalous dances**: Outrage at Couple Dancing in the 19th and 20th Century. Jefferson: McFarland & Company, 2009.

KNOX, Robert. 1681. **An historical relation of the island Ceylon, in the East Indies**. London: Royal Society, 1958.

KOHN, Olivier; NIOGRET, Hubert. Témoignages (Dossier Chris Marker). **Positif, *n.*** 433, 1997.

KOSTELANETZ, Richard. **John Cage**. New York: Praeger, 1970.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film**: the redemption of physical reality. London: Oxford University Press, 1960.

_____. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KRUGER, Robert; PETRIE, Duncan J. (Ed.). **A Paul Rotha Reader**. Devon: University of Exeter Press, 1999.

KUBIK, Gail. Music in Documentary Films. **Music Publishers Journal**, v. 3, n. 5, p. 13, 54-56, 1945.

LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

LANE, Jim. **The Autobiographical Documentary in America**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2002.

LAMBERT, Gavin. Free Cinema. **Monthly Film Bulletin**, v. 25, n. 4, p. 173-177, 1956.

LANG, Edith; WEST, George. **Musical Accompaniment of Moving Pictures**: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures. Boston Music Company, 1920.

LANGDON, Graeme. **The Info-Immersive Modalities of Film Documentarian and Inventor Roman Kroitor**. 2012. 98 p. Dissertação (Master of Information). University of Toronto, Toronto, 2012.

LANZA, Joseph. **Elevator Music**: a surreal history of muzak, easy-listening, and other moodsong. New York: Picador USA, 1994.

LEACOCK, Richard. For an uncontrolled cinema. **Film Culture**, v. 22, n. 23, p. 23-25, 1961.

LEIGH, Walter. The musician and the film. **Cinema Quarterly**, v. 3, n. 2, p. 70-74, winter 1935.

LERNER, Neil. **The classical documentary score in American films of persuasion**: contexts and case studies, 1936-1945. 1997. 307 p. Tese (Doutorado em Musicologia)–Duke University, Durhan, 1997.

_____. Damming Virgil Thomson's music for The river. In: GAINES, Jane; RENOV, Michael. **Collecting visible evidence**. Minneapolis: University of Minnesota, 1999. p. 103-115.

_____. Musical texture as cinematic signifier: the politics of polyphony in selected documentary film scores by Virgil Thomson and Aaron Copland. In: GORBMAN, Claudia; SHERK, Warren. (Ed.) **Film music**: history, theory, practice. Volume 2. California: The Film Music Society, 2004. p. 1-25.

_____. Aaron Copland, Normal Rockwell, and the 'Four Freedoms': The Office of War Information's Vision and Sound in *The Cummington Story* (1945). In: OJA, Carol; TICK, Judith. **Aaron Copland and his World**. Princeton: Princeton University Press, 2005. p. 351-377.

LIMA, Cristiane. Música em cena: à escuta do documentário brasileiro. 2015. 280 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social)–Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas, Belo Horizonte, 2015.

LINS, Consuelo. A voz, o ensaio, o outro. In: BORGES, Cristian. (Org.). **Agnès Varda**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006. p. 34-39.

LINS, Jaceguay. (Entrevista). **Filme Cultura**, n. 37, p. 10-11, 1981.

LIOULT, Jean-Luc. Mario Ruspoli. In: AITKEN, Ian (ed.). **Encyclopedia of the Documentary Film** – Volume 2. New York: Routledge, 2006.

LOISELLE, André. Les Racquetteurs and the Birth of Modern Quebec Cinema. **Point of View**, v. 67, p. 15-18, Fall 2007.

LONDON, Kurt. **Film Music**. 1936. Reimpressão: New York: Arno Press & The New York Times, 1970.

LORENTZ, Pare. **FDR's movie maker**: memoirs and scripts. Reno: University of Nevada Press, 1992.

LORIO, Sam Di. Chronicle of a Summer: Truth and Consequences. **Essays**, February 25 2013.

LUZ, Ernst. **Motion Picture Synchrony**. New York: Music Buyers Corporation, 1925.

MACDONALD, Scott. **A Critical Cinema 5**: Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley: University of California Press, 2006.

MACKAY, John. Disorganized noise: Enthusiasm and the ear of the collective. **Kinokultura**, n. 7, Jan. 2005a.

_____. The 'Spinning Top' Takes Another Turn: Vertov Today. **KinoKultura**, n. 8, 2005b.

_____. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928). **October**, n. 121, 2007.

MARSOLAIS, Gilles. **L'Aventure du cinéma direct**. Paris: Éditions Seghers, 1974.

MADDOW, Ben. The writer's function in documentary film. **Writer's Congress**, University of California Press, p. 98-103, 1944.

MAIA, Guilherme; SERAFIM, José Francisco. **Ouvir o documentário**: vozes, música, ruídos. Salvador: EDUFBA, 2015.

MAGALHÃES, Michelle. A. **Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov**. 2005. 143 p. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MARKS, Martin. Film music: the material, literature, and present state of research." **Notes**, v. 36, n. 2, p. 282–325, 1979.

MACAULEY, Cameron. The Technique of Film Editing by Karel Reisz. **Film Quarterly**, v. 22, n. 3, p. 50–55, 1969.

MAMBER, Stephen. **Cinema Verite in America**: studies in uncontrolled documentary. Cambridge: The MIT Press, 1974.

MARCORELLES, Louis. **Direct cinema, aesthetic of reality**. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1964.

_____. **Living Cinema**: New Directions in Contemporary Film-Making. New York: Praeger, 1973.

MAURO, Humberto. Vinícius de Moraes transcreve hoje, a propósito do debate sobre cinema silencioso e sonoro, um interessante pronunciamento do diretor Humberto Mauro, escrito em 1932. **A Manhã**, p. 8, 24 jun. 1942.

_____. (Transcrição). **Filme Cultura**, n. 37, p. 6, 1981[1943].

MCCARTY, Clifford. **Film composers in America**: A filmography, 1911-1970. Oxford University Press, 2000.

MCMAHON, Jeff. **The Secret Faces of Inscrutable Poets in Nelson Algren's Chicago**: City on the Make. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes)–University of Chicago, 2002.

MELLERS, Wilfred. **Music in a New Found Land**: Themes and Developments in the History of American Music. New York: Hillstone, 1970.

MENDES, Eduardo. Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica. **Significação (UTP)**, v. 26, p. 187-224, 2006.

MICHELSON, Annette. **Kino-eye**: the writings of Dziga Vertov. Los Angeles: University of California Press, 1984.

MILHAUD, Darius. Experimenting with sound film. **Modern music: a quarterly review**, v. 7, n. 2, p. 11-14, 1934.

MOURA, Edgar. **Câmera na mão**: som direto e informação. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional da Fotografia, 1985.

MOVING Picture World. New York/ Chicago: 1907-1927.

MUNDEN, Kenneth. **The American Film Institute catalog of motion pictures produced in the United States**. Los Angeles: University of California Press, 1971.

MURRAY, Leo. Authenticity and realism in documentary sound. **The Soundtrack**, v. 3, n. 2, p. 131-137, 2010.

_____. Murray, Leo. With my own ears: the ethics of sound in non-fiction film and TV. In: **Australian and New Zealand Communication Association (ANZCA) Annual Conference,** p. 1-16, 2013.

NAFICY, Hamid. **Accented Cinema**: Exilic and Diasporic Filmmaking. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

NAGARI, Benjamin. **Music as Image**: Analytical psychology and music in film. London: Routledge, 2015.

NESCHLING, John. (Entrevista). **Filme Cultura**, n. 37, p. 8-9, 1981.

NICHOLS, Bill. The voice of documentary. **Film Quarterly**, v. 36, n. 3, p. 17-30, spring 1983.

_____. Documentary and the coming of sound. In: MAQUA, J.; PALACIO, M. **Historia del cine**, v. 6. Madrid: Ediciones Catedra, 1995. p. 273-295.

_____. **Speaking truths with film**: evidence, ethics, politics in documentary. Oakland: University of California Press, 2016.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Making Waves, Revised and Expanded**: New Cinemas of the 1960s. Londres: Bloomsbury, 2013.

NUGENTFEB, Frank. THE SCREEN; The Governtooment Documentary Film, 'The River,' Opens at the Criterion – New Double Bill at Central. **The New York Times**, February 5, 1938.

O'CONNELL, P. J. Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992.

O'RAWE, Des. The politics of observation: documentary film and radical psychiatry. **Journal of Aesthetics & Culture**, v. 11, n. 1, p. 1568791, 2019.

OMAR, Arthur. **Filme Cultura**, n. 37, p. 19-21, 1981.

PAZ, Octavio. **Corriente Alterna**. Cerro del Agua: Siglo Veintiuno Editores. 2001.

PFRIMMER, Edouard; RESNAIS, Alain. Für Hanns Eisler. In: **SINN und Form Sonderheft**. Hanns Eisler. Berlin: Rütten & Loening, 1964. p. 371-375.

PINCUS, Ed. One Person Sync-Sound: A New Approach to Cinema-Vérité. **Filmmaker's Newsletter**, v. 6, n. 2, p. 24-30, 1972.

PINTO, José. **Polifonias do documentário**: linguagens sonoras e plasticidades documentais (1930-1940). 2007. 246 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Comunicação)– Universidade do Porto, Porto, 2007.

POPPER, Paul. Synthetic sound: how sound is produced on the drawing board? **Sight and Sound**, v. 2, n. 7, p. 82-84, autumn 1933.

PREDAL, René. Jean Rouch ou le ciné-plaisir. **CinémAction**, n. 81, 1996.

PRENDERGAST, Roy. **A neglected art**: a critical study of music in films. New York: New York University Press, 1977.

PUCCINI, Sérgio. Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados. **Doc On-line**, n. 22, p. 95-105, setembro de 2013.

PUDOVKIN, V. Asynchronism as a principle of sound film. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Ed.). **Film sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985 [1928]. p. 86-91.

QUANZ, Katherine. **The Struggle To Be Heard: Toronto's Postproduction Sound Industry, 1968 to 2005**. 2016. Tese (Doutorado em Cinema). Wilfrid Laurier University, Waterloo. 2016.

RAMOS, Fernão. O que é documentário? In: RAMOS, Fernão; GATTI, José; CATANI, Afrânio; MOURÃO, Maria Dora (Org.). **Estudos de Cinema/ Socine 2000**. Porto Alegre: Sulina, 2000, p. 192-207.

_____. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____ (ed.). **Teoria contemporânea do cinema**, v. 2, p. 159-226, 2005.

_____. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac, 2008.

_____. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.

_____. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 1, n. 1, p. 16-53, 2012b.

RAMOS, Guiomar. **Espaço filmico sonoro em Arthur Omar**. 1995. Dissertação (Mestrado em Cinema)-Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

RAMOS, Lécio. Trilhas sonoras. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000, p. 456-550.

RAPÉE, Ernö. **Encyclopedia of Music for Pictures**. New York: Belwin, 1925. Reimpressão: New York: Arno Pres, 1970.

READ. Hebert. Experiments in counterpoint. **Cinema Quarterly**, v. 3, n. 1, p. 18-21, autumn 1934.

REED, Philip. **The incidental music of Benjamin Britten**: a study and catalogue of his music for film, theatre and radio. 1987. 703 p. Tese (Doutorado)–University of East Anglia, 1987.

_____. Britten in the cinema: Coal face. In: COOKE, M. (Ed.). **The Cambridge companion to Benjamin Britten**. Cambridge: Cambridge University, 1999. p. 54-77.

REIS, Ronaldo. Do mundo objetivo ao mundo-objeto. **Ciberlegenda**, n. 7, p. 1-20, 2002.

REISZ, Karel. **The technique of film editing**. London: Focal Press, 1953.

RENOV, Michael (Ed.). **Theorizing Documentary**. Nova York: Routledge, 1993.

_____. **The Subject of Documentary**. Minneapolis: University of Minesota Press, 2004.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Vol. 1: A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RODAKIEWICZ, Henwar. Treatment of sound in The City. In JACOBS, Lewis. **The movies as medium**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1970.

ROGERS, Holly. (Ed.). **Music and sound in documentary film**. New York: Routledge, 2015.

_____. Sonic Elongation and Sonic Aporia: Two Modes of Disrupted Listening in Film. In:

CENCIARELLI, Carlo (ed.) **The Oxford Handbook of Cinematic Listening**. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 427-449.

ROSEN, David. The sounds of music and war: Humphrey Jennings's and Stewart McAllister's Listen to Britain (1942). In: EISEN, Cliff. (Ed.). **Coll'astuzia, col giudizio**: essays in honor of Neal Zaslaw. Ann Arbor: Steglein, 2009. p. 389-427.

ROTHA, Paul. **Documentary film**. 3. ed. rev. London: Faber & Faber, 1952[1935].

ROUCH, Jean. The camera and man. **Studies in the Anthropology of Visual Communication**, n. 1, p. 37-44, 1974.

RUOFF, Jeffrey. Conventions of sound in documentary. In: ALTMAN, Rick (Ed.). **Sound theory, Sound practice**. New York: Routledge, 1992. p. 217-234.

_____. An ethnographic surrealist film: Luis Buñuel's Land without bread. **Visual Anthropology Review**, v. 14, n. 1, p. 45-57, spring/summer 1998.

RUSPOLI, Mario. **Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement**: le groupe synchrone cinematographique leger. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1963a.

_____. Remarques sur le cinéma direct. **Cinéma**, v. 63, n. 74, 1963b.

RUSSOLO, Luigi. **The art of noises**. New York: Pendragon, 1986 [1913].

RUTTMANN, W. **Malerei mit Zeit**. 1919. Manuscrito.

_____. Wie ich meinen Berlin-Film drehte?. **Licht-Bild-Bühne**, n. 241, 1927.

_____. Die absolute Mode. **Film-Kurier**, n. 30, 1928.

_____. Sound films? - !. **Illustrierter Film-Kurier**, n. 1115, 1929.

_____. Die Symphonie der Welt. **La revue du cinéma**, n. 8, 1930.

RYABCHIKOVA, Natalie. Speaking in the Voice of the Workers: Komsomol: Leader of Electrification (Esfir Shub, 1932). **Senses of Cinema**, n. 85, December 2017.

SADOUL, Georges**. El cine de Dziga Vertov**. Tradução de Jaime Goded. México: Ediciones Era, 1973.

SARNO, Geraldo. **Filme Cultura**, n. 37, p. 21, 1981.

SCHEINFEIGEL, Maxime. **Jean Rouch**. Paris: CNRS Éditions, 2008.

SCHEUNEMANN, Dietrich. On photography and painting. Prolegonema to a new theory of the avant-garde. In: _____. (Org.) **European Avant-Garde**: new perspectives. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 15-48.

SCHMIDT-PIRRO, Julia. Between the European avant-garde and American modernism: George Antheil's: "Ballet Mécanique". **Soundings**: An Interdisciplinary Journal, v. 89, n. 3/4, p. 405-429, fall/ winter 2006.

SCHNEIDER, Bernice Karen. Direct cinema: filmmaking style and its relationship to truth. Tese de Doutorado. Massachusetts Institute of Technology, 1989.

SCHOOTS, Hans. **Living Dangerously**: A Biography of Joris Ivens. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo : Editora UNESP, 2004.

SCREEN. Glasgow : University of Glasgow, v. 25, n. 3, 1984.

SEWELL, C. S. Music Cue Sheet. **Moving Picture World**, v. 57, n. 1, p. 31, July 1922.

SEXTON, Jamie. The audio-visual rhythms of modernity: Song of Ceylon, sound and documentary filmmaking. **Scope**, p. 1-10, May 2004.

_____. Excavating Authenticity: Surveying the Indie-Rock Doc. In: ROGERS, Holly. (Ed.). **Music and sound in documentary film**. New York: Routledge, 2015. p. 151-165

SHATTUCK, Roger. **The Banquet Years**: The Origins of the Avant-Garde in France: 1885 to World War I, rev. ed. New York: Vintage, 1968.

SIGTH and Sound. London: British Film Institute, 1932-.

SLONIMSKY, Nicolas. Writings on Music: Russian and Soviet Music and Composers. Vol. 2. London: Routledge, 2004.

SMIRNOV, Andrey. **Sound in Z**: experiments in sound and electronic music in early 20th-century Russia. London: Koenig Books & Sound and Music, 2013.

SMITH, Michael. Silence in Frederick Wiseman's documentaries. **Studies in Documentary Film**, v. 7, n. 1, p. 31-44, 2013.

SOBCHACK, Vivian. Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary. **Quarterly Review of Film & Video**, v. 9, n. 4, p. 283-300, 1984.

SOBRINHO, Gilberto. Questões de gêneros: vídeos, documentários e mulheres no Brasil. In: SUPPIA, Alfredo (Org.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais**: perspectivas contemporâneas. Campinas: Margem da Palavra, 2016. p. 87-108.

STERNFELD, Frederick. Music and the Cinema. In: MYERS, Rollo (Ed.). **Twentieth-Century Music**. New York: Orion, 1968.

STITES, Richard. **Russian popular culture**: entertainment and society since 1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

STONE, Tammy. Interview with Wolf Koenig. **Take One**, n. 37, 2002.

SUSSEX, Elizabeth. Grierson on documentary: the last interview. **Film Quarterly**, v. 26, n. 1, p. 24-30, 1972.

_____. **The rise and fall of British Documentary**: the story of the film movement founded by John Grierson. Berkeley: University of California Press, 1975a

_____. Cavalcanti in England. **Sight and Sound**, v. 44, n. 4, p. 205-211, autumn 1975b.

SZALOKY, Melinda. Sounding Images in Silent Film: Visual Acoustics in Murnau's "Sunrise" **Cinema Journal**, v. 41, n. 2, p. 109-131, Winter, 2002.

TANNER, Alain. Nice Time. Queen's Film Theatre, p. 12, autumn 1980.

TAYLOR, Richard. The birth of the Soviet cinema. In: GLEASON, Abbott; KENEZ, Peter; STITES, Richard (Orgs.). **Bolshevik culture**: experiment and order in the Russian Revolution. Bloomington: Indiana University, 1985. p. 190-202.

THE FACE of Britain. **Sight and Sound**, v. 4, n. 13, p. 126-127, spring 1935.

THOMSON, Virgil. A little about movie music. **Modern Music**, v. 10, n. 4, p. 188-191, May/June 1933.

_____. **The state of music**. New York: William Morrow and Company, 1939.

_____. **Music, right and left**. New York: Henry Holt and Company, 1951.

_____. Handsome Period Pieces. In: _____. **Music, right and left**. New York: Henry Holt and Company, 1951. p. 98-100.

_____. **Virgil Thomson: Music Chronicles 1940-1954**. New York: Library of America, 2014.

TINK, Edward M. Portable Transistor Amplifier for News Recording Applications. **Journal of the SMPTE**, v. 68, n. 2, p. 83-86, 1959

TODE, Thomas; WURM, Barbara. Dziga Vertov: **The Vertov Collection at the Austrian Film Museum**. Austrian Film Museum/SYNEMA, 2006.

TONELO, Gabriel. A escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico norte-americano. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 3, n. 2, julho de 2016.

_____. **O documentário autobiográfico**: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, 2017.

_____. Os filmes e o pensamento de Ed Pincus: o cinema direto em direção à autobiografia. **Doc On-line**, n. 23, p. 129-157, março de 2018.

TOOTELL, George. **How to play the cinema organ**. London: Paxton, 1927.

TURVEY, Malcolm. **The filming of modern life**: European avant-garde film of the 1920s. Cambridge: Mit Press Books, 2011.

T. W. Exhibitor Problem Solved by Thematic Music Cue Sheets. **Moving Picture World**, v. 70, n. 1. p. 32, September 1924.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. Tese de doutorado em História Cultural. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

VERTOV, Dziga. Доклад на Первой Всесоюзной Конференции по Звуковому Кино. In: Из истории кино: Материалы и документы. Выпуск 8, 1971[1930], p. 177-188.

_____. **Kino-eye**: the writings of Dziga Vertov. Los Angeles: University of California Press, 1984.

VESSELO, A. Night mail. **Sight and Sound**, v. 5, n. 17, p. 28-29, spring 1936.

VIDIGAL, Leonardo. Algumas considerações sobre a música nos filmes de Jean Rouch. **Devires**, v. 6, n. 2, p.46-61, 2009.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São

Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 367-383.

WAUGH, Tomas; BAKER, Michael; WINTON, Ezra. **Challenge for Change**: Activist Documentary at the National Film Board of Canada. Montreal: McGill–Queen's University Press, 2010.

WEILL, Kurt. Music in the Movies. **Harper's Bazaar**, v. 80, n. 9, p. 257; 398; 400, September 1946.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985.

WELLER, Fernando. O som no documentário clássico: as tecnologias da intimidade na escola britânica. **Doc On-line**, n. 15, p. 319-358, dez. 2013.

WEST, Stephen. Americans wants American music!. **The Etude**: music magazine, v. 62, n. 1, January 1944.

WIDGERY, Claudia. **The kinetic and temporal interaction of music and film**: three documentaries of 1930's America. 1990. 471 p. Tese (Doutorado em Música)– University of Maryland, College Park, 1990.

WICKENS-FELDMAN, Renate. The National Film Board of Canada's Still Photography Division. **History of Photography**, v. 20, n. 3, p. 271-277, 2013.

WINSTON, Brian**. Claiming the Real**: The Documentary Film Revisited. London: British Film Institute, 1995.

WINTER, Marian Hannah. The function of music in sound film. **The musical quarterly**, v. 27, n. 2, p. 146-164, 1941.

WITTKE, Paul (Ed.). **Virgil Thomson**: Vignettes of His Life and Times. New York: Virgil Thomson Foundation, 1996.

WLODARSKI, Amy Lynn. **Musical Witness and Holocaust Representation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

WOLFE, Charles. Historicising the "voice of God": the place of vocal narration in classical documentary. **Film History**, v. 9, p. 149-167, 1997.

WRIGHT, Basil. Shipyard. **Cinema Quarterly**, v. 3, n. 3, p. 177-178, spring 1935.

WRIGHT, Basil; BRAUN, Vivian. Manifesto: dialogue on sound. In: WEIS, E.; BELTON, J. (Ed.). **Film sound**: theory and practice. New York: Columbia University Press, 1985 [1934]. p. 96-97.

WORLD Film and Television Progress. London: Cinema Contact, 1936-1938.

YALE French Studies. New Haven: Yale University Press, n. 60, 1980.

ZAMECNIK, John. **Sam Fox moving picture music**. Volume 2. New York: Sam Fox Publishing Corporation, 1913.

ZÉAU, Caroline. Mario Ruspoli et Méthode I. **Décadrages**, n. 18, p. 69-85, 2011.

ZELLER, Wolfgang. Die musikalische Originalkomposition zur Weltmelodie. **Illustrierter Film-Kurier**, n. 1115, p. 8, 1929.