

4. Escola Britânica: a definição de documentário nos anos 30

Nos anos de 1930 o documentário tem sua identidade definida pela Escola Britânica fundada por John Grierson, que buscava tornar o documentário um gênero independente. A definição do documentário como um gênero dentro de um contexto cinematográfico maior coincide com a introdução de uma tecnologia, que representou a primeira revolução após a invenção do cinematógrafo: o som. Estes dois aspectos vão ter influências fundamentais no estilo do filme documentário deste período. Num primeiro momento vamos abordar como esta tecnologia vai provocar mudanças no modo de fazer e pensar o documentário, em seguida abordamos o pensamento de John Grierson, e mostramos como ele se apropriou desta tecnologia e, junto com outros jovens documentaristas, desenvolveu um projeto de cinema documentário¹, que resultou num estilo de cinema documentário, que é entendido como sinônimo de documentário e gerador de polêmicas até os dias de hoje.

A chegada do som ao cinema ficcional provocou uma série de mudanças no estilo cinematográfico, que podem ser observadas em vários aspectos: em primeiro lugar nos movimentos de câmera que ficaram bastante limitados – os primeiros microfones unidirecionais captavam os ruídos provocados pela câmera, por isso ela tinha que ser escondida dentro de uma cabine, além disso, por causa da montagem havia a necessidade de se utilizar várias câmeras. A filmagem multicâmera foi introduzida para permitir a variedade de planos e a prática tradicional da continuidade da montagem mantendo ao mesmo tempo a sincronização entre a banda de imagem e a sonora. (BORDWELL, 1981/1982: 33). Ou seja, com dentro das cabines não havia espaço para movimentos mais ousados de câmera. Além disso, com três ou quatro cabines de câmeras no estúdio também não havia espaço para a iluminação, outro aspecto que é modificado em função da introdução do som. Os operadores não tinham

¹ Manuela Penafria propõe que ultrapassemos a busca de definições para o documentário, já que ao fazê-lo estamos pensando nele como um gênero. (...) Entendemos que o documentário não é tanto um gênero, mas mais um projecto de cinema. Os filmes que se designam de documentário conterão em si um projecto de cinema que permite pensá-los em relação aos restantes filmes e em relação ao mundo em que vivemos in Penafria, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. 2004. Disponível em www.bocc.ubi.pt

como montar a luz em solo, então foram obrigados a iluminar o espaço todo de cima, uma prática cujo resultado era um estilo de iluminação plana e sem sombras, algo parecido com as comédias televisivas que são gravadas com multicâmera. (BELTON citado por PALÁCIO e SANTOS, 1995: 222).

A montagem no início do cinema sonoro não era fácil. As películas Movietone da Fox eram difíceis de montar, porque o som antecedia a imagem no suporte e os cortes deviam adiantar-se uns 20 fotogramas da imagem para poder facilitar toda a informação sonora da imagem que estava 20 fotogramas mais atrás. Os cortes eram acompanhados por um silêncio de 20 fotogramas antes de aparecer a imagem e som seguintes. No início dos anos 30 os editores descobriram que podiam camuflar os cortes ao colocar um pedaço de diálogo da tomada anterior sobre a seguinte. As girafas (hastes com alguns metros de altura, na ponta das quais eram encaixados os microfones) desenvolvidas por Douglas Shearer na MGM em 1929 permitiam, que os atores fossem seguidos dando uma maior cobertura do som.

A montagem foi facilitada a partir de 1929 com a chegada do som fotográfico de banda dupla, que consistia em gravar a imagem e o som sincronicamente sobre bandas de películas distintas. Mas foi só em 1939, com a criação dos microfones direcionais, que se conseguiu diminuir os ruídos indesejados (ruídos da câmara, do equipamento para realizar *travelling* e as reverberações de som produzidas pelas paredes e outras superfícies) em 10:1. Os avanços tecnológicos do som não se identificam somente com a produção de um realismo maior, mas também com um espetáculo maior que podia ser observado nos musicais da Broadway².

A conversão ao sonoro se desenvolveu inicialmente nos Estados Unidos. Na Europa começou alguns anos depois, primeiro na Inglaterra e na França. Na Inglaterra, Alfred Hitchcock recebeu o encargo de fazer *La muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929) como filme mudo. O plano do estúdio era acabar a película com uma última bobina de diálogos sincronizados. Mas Hitchcock, em segredo, fez uma película sonora utilizando o processo do som fotográfico. *La muchacha de Londres* foi posteriormente anunciada como sonora em 99%, apesar da primeira bobina ser muda

² “De todos os filmes exibidos agora em Londres, *Broadway Melody* é o maior sucesso. Este novo filme americano representa a soma de todo o progresso conseguido em filmes sonoros desde o aparecimento de *O cantor de Jazz* há dois anos. Para qualquer um que tem algum conhecimento da técnica complicada da gravação sonora, este filme é uma maravilha. No *Broadway Melody*, o filme falado encontrou pela primeira vez uma forma apropriada: não é nem teatro nem cinema, mas algo completamente novo. A imobilidade dos planos, a sina do cinema sonoro, acabou. A câmara é móvel, os ângulos são tão variados quanto em um bom filme silencioso”. René Clair comentando sobre o som no cinema em *The art of sound*, artigo de 1929, disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history>

em sua totalidade, e só haver 13 páginas de diálogo, que se traduz em 13 minutos de diálogo real sincronizado em uma película de 86 minutos de duração. Neste período de transição, a maioria das películas era híbrida, em parte muda e em parte sonora. (BELTON, in Palácio e Santos, 1995: 230).

Em alguns casos, como na União Soviética, a conversão ao sonoro só começou em 1930-31. Os artigos sobre o cinema sonoro que foram escritos por cineastas russos revelam em parte os motivos deste atraso em relação aos Estados Unidos. Em artigo intitulado “A Statement”, assinado por S. M. Eisenstein, V. I. Pudomn e G. V. Alexandrov; observamos que as preocupações em relação à chegada do som se davam, principalmente, pelo medo da perda dos avanços formais alcançados pelo cinema soviético.

Nós que trabalhamos na U.R.S.S. estamos cientes que com nosso potencial técnico nós não nos moveremos adiante para uma realização prática do filme sonoro num futuro próximo. Ao mesmo tempo, nós consideramos oportuno indicar um número de premissas principais de uma natureza teórica, porque nos relatos da invenção parece que este avanço nos filmes está sendo empregado em um sentido incorreto. Entrementes, uma concepção equivocada das potencialidades dentro desta descoberta técnica nova não pode somente impedir o desenvolvimento e a melhoria do cinema como uma arte, mas também ameaçar destruir todas suas realizações formais atuais³.

A mesma atitude de desconfiança em relação ao novo recurso revela Pudovkin no seu artigo “Assincronismo como um princípio do filme sonoro”. O cineasta russo afirma que desde a invenção do som houve grandes avanços técnicos pelo menos na América. Mas para ele há uma grande diferença entre o desenvolvimento técnico do som e o seu desenvolvimento como meio de expressão.

As realizações expressivas do som encontram-se ainda muito atrás de suas possibilidades técnicas. Eu afirmo que muitas perguntas teóricas cujas respostas estão claras para nós são ainda fornecidas, na prática, somente com as soluções mais primitivas. Teoricamente, nós na União Soviética estamos adiantados em relação à Europa ocidental e os EUA. Nossa primeira pergunta é: que conteúdo novo pode ser trazido no cinema pelo uso do som? Seria inteiramente falso considerar o som meramente como um dispositivo mecânico nos permitindo realçar o naturalismo da imagem. Exemplos de tais efeitos sonoros mais primitivos: no cinema mudo nós podíamos mostrar um carro, agora no filme sonoro nós podemos adicionar à sua imagem um registro de seu som natural; ou outra vez, no filme silencioso um homem falando era associado com um título, agora nós ouvimos sua voz. O papel que o som desempenha num filme é muito mais significativo do que uma imitação servil do naturalismo nestas linhas; a primeira função do som é aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme.⁴

Esta desconfiança inicial em relação ao cinema sonoro também podia ser observada em outros países, entre teóricos e cineastas. René Clair assinalou algumas

³ EISENSTEIN, Sergei. “A Statement”. disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

⁴PUDOVKIN, V.I. “Asynchronism as a Principle of Sound Film”, disponível in <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

destas reações no artigo citado nota de rodapé 1, vamos ver um pequeno trecho bastante revelador:

Sempre que os mais fiéis devotos do cinema mudo empreendem um estudo imparcial de filmes falados, perdem inevitavelmente parte de sua convicção logo no início, porque na melhor das hipóteses, o falado já não é teatro fotografado. É o próprio. Certamente, por sua variedade dos sons, sua orquestra de vozes humanas, dá a impressão de uma riqueza maior do que o cinema mudo. Mas de fato não são tais riquezas completamente ruinosas a ele? Através de tais meios do “progresso”, a tela perdeu mais do que ganhou. Conquistou o mundo das vozes, mas perdeu o mundo dos sonhos. Eu observei pessoas deixando o cinema após ter visto um filme falado. Poderiam ter saído de um salão de música, porque não mostraram nenhum sinal do entorpecimento delicioso que costuma nos abater após uma passagem através da terra silenciosa de imagens puras. Falaram e riram, e zumbiram os tons que se tinham ouvido apenas. Não tinham perdido seu sentido da realidade⁵.

Rudolph Arnheim, assim como René Clair, também via a chegada do sonoro como uma ameaça à tradição do cinema puro, que buscava criar uma linguagem totalmente cinematográfica, ou seja, puramente visual. Arnheim defendia que o cinema se havia desenvolvido para ser uma arte, em grande parte definida pelo seu silêncio (o que o diferenciava da realidade); sua pureza como forma de arte dependia de seu desenvolvimento autônomo como meio visual. O som era considerado como algo que dava realismo à imagem, aumentando suas propriedades realistas amarrava o cinema a uma realidade em três dimensões. (BELTON, in Palácio e Santos, 1995: 234)

Já Siegfried Kracauer vai defender os usos cinematográficos do som no cinema. Para ele todas as tentativas bem sucedidas em uma integração da palavra falada têm uma característica em comum: jogam abaixo o diálogo com o propósito de restabelecer o visual. “Isto pode ser feito em várias maneiras. Uma das mais destacadas por Kracauer através do discurso desenfocado. De acordo com Kracauer praticamente todos os críticos responsáveis concordam que aumenta o interesse cinematográfico reduzir o peso e o volume da palavra falada, de modo que o diálogo se incorpore ao discurso natural. Este postulado se afirma em cima da convicção de que o meio chama para as indicações verbais que crescem fora do fluxo de comunicações pictoriais em vez de determinar seu curso. Kracauer diz que muitos cineastas desenfocaram o discurso e cita Cavalcanti, que observou em 1939: “os produtores de cinema aprenderam no curso dos últimos dez anos que o uso do discurso deve ser econômico, e balanceado com os outros elementos no filme, e que o estilo empregado pelos escritores do diálogo deve ser coloquial, de conversação, não literário (...)”⁶.

⁵ CLAIR, René. “The Art of Sound”, disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

⁶KRACAUER, Siegfried. “Dialogue and Sound”. disponível em <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

Para Kracauer a ênfase em vozes como sons pode também servir para ir além das regiões materiais do mundo do discurso, voltando-se para sua própria causa. “O que é pensado aqui é um tipo de tapete que, tecido a partir dos restos de diálogo ou dos outros tipos das comunicações, impressiona as audiências principalmente como um padrão de som coerente”. Kracauer acha que um dos melhores exemplos é John Grierson:

Grierson cunha o termo “coro” para definir tais padrões e menciona duas instâncias delas: o filme *Three Cornered Moon*, em que o coro ou o tapete, consiste em pedaços da conversação entre as pessoas desempregados em uma fila de mendigos a espera da distribuição do pão; e *Beast of the City*, um filme de Hollywood sobre o submundo de Chicago, com um episódio que apresenta mensagens monótonas do quartel general da polícia. “Foi qualquer coisa semelhante a isso: chamando o carro 324, 324. Chamando os carros 528 528, chamando o carro 18 18,” etc., etc.... . Agora estes “coros” podem ser introduzidos de tal maneira que são eles ao invés dos visuais sincronizados que cativam o espectador, poderíamos dizer, ouvinte⁷?

Por este breve panorama podemos perceber as diferentes opiniões sobre a introdução do som no cinema (russos, franceses, ingleses), que deixam claro que havia uma preocupação em se perder as conquistas formais alcançadas até aquele momento, mas também revelam realizadores que percebiam as possibilidades daquela nova tecnologia, seja no cinema de ficção, como no cinema de não ficção. A possibilidade de atribuir mais realismo à imagem, aparentemente, deveria ter promovido a rápida adesão dos cineastas de não-ficção ao cinema sonoro. Apesar de Grierson estar sempre conotado como o cineasta que refletiu e também valorizou os usos cinemáticos do som no cinema de não-ficção, a introdução do som no documentário foi um processo bem mais complexo, e assim como na ficção, com adeptos e críticos.

4.1. A introdução do som no documentário

Nichols observa que em nenhum lugar do mundo a chegada do som ao cinema documental coincide com a chegada do som ao cinema ficcional (1926-1928). A maior parte dos filmes documentários realizados no momento da invenção técnica do som ainda eram mudos (NICHOLS, 1995: 273). Uma explicação talvez seja justamente o interesse dos cineastas da vanguarda, que eram os principais realizadores de cinema não ficcional desta época, em estabelecer a primazia da imagem, da qualidade cinemática do cinema: o movimento. O som é percebido como um caminho para a dramatização associada ao cinema ficcional, como já vimos no tópico anterior.

⁷ Idem Kracauer.

Contudo, a chegada do som ao documentário vai possibilitar uma série de alternativas inovadoras no cinema mudo, que se revelam nas narrativas poéticas e retratos evocativos, no comentário produzido em estúdio e no diálogo real de pessoas em sua vida cotidiana (NICHOLS, 1995: 273). Quando falamos na chegada do som ao documentário estamos pensando especificamente na invenção dos meios técnicos (alguns foram citados na introdução do capítulo), os quais permitiram que tal evento acontecesse. O conceito de imagem e som inter-relacionados como uma forma expressiva já vinha sendo gestado há algum tempo. Isto em todos os níveis do texto fílmico: nos filmes ficcionais com a presença do comentador, a criação de ruídos e execução de música ao vivo, nos filmes de atualidades (travelogues ou vistas), com a presença do palestrante (muitas vezes o viajante), que explicava e apresentava informações sobre as imagens de paisagens e países distantes.

O som, enquanto ritmo que determina a estrutura da montagem das imagens, pode ser observado nos chamados filmes sinfonia que proliferaram na década de 20 e fazem parte das vanguardas históricas. Os filmes sinfonia estavam interessados em revelar o ritmo da cidade com a recente urbanização, desta forma temos imagens dos meios de transporte, de fábricas e indústrias de manufatura, há um fascínio dos cineastas pela dinâmica da cidade, movimento que só pode ser registrado pelo cinema. Alguns exemplos que já foram abordados no capítulo anterior: *Mannahatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler; *Rien que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti; *Berlin, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmera de filmar* (1929), de Dziga Vertov entre outros.

O fato de estes filmes valorizarem os aspectos cinemáticos do cinema e não os aspectos dramáticos do cinema ficcional levaram o movimento documentarista britânico a adotá-los como um dos modelos para o seu cinema. Os filmes sinfonia, também chamados por Paul Rotha de “realismo continental” privilegiavam as potencialidades plásticas da imagem e da montagem. Este desejo de experimentação afastava estes filmes da tradição dos travelogues e dos filmes etnográficos que exploravam os povos e lugares exóticos.



3.i Rien que les Heures (1929), Alberto Cavalcanti

Nós fomos mais afortunados no campo do realismo que Cavalcanti iniciou com *Rien que les Heures*, Ruttmann continuou com *Berlin*, e alguns de nós têm desenvolvido em linhas mais sociológicas deliberadas no documentário britânico. A base deste outro realismo é diferente do de Flaherty. Nós nem tentamos assim uma escala tão grande no nosso cinema, nós nem fomos tão adiante com nossos temas. Limitando os nossos custos, nós não tivemos que lutar tão exaustivamente com as organizações de vendas; e, desde o início, nós criamos uma grande parte de nossa circulação completamente fora dos teatros (GRIERSON IN HARDY, 1966:105).

Para Grierson a forma sinfônica se preocupa com a orquestração do movimento. Vê a tela em termos de fluxo e não permite que o fluxo seja quebrado. Os episódios e eventos se forem incluídos na ação, são integrados no fluxo. A forma sinfônica tende também a organizar o fluxo nos termos de movimentos diferentes, por exemplo, o movimento para o alvorecer, o movimento dos homens que vêm trabalhar, o movimento das fábricas em plena atividade, etc., etc. “Nós não necessitamos pedi-lo do documentário” (GRIERSON IN HARDY, 1966: 155).

Grierson cita como exemplos os trabalhos dos cineastas que trabalhavam com ele para explicar as possibilidades das formas sinfônicas no contexto do documentário.

Eu uso o Basil Wright, como exemplo, do movimento em si mesmo, apesar do movimento nunca ser em si mesmo, principalmente para distinguir aqueles outros que adicionam seja elementos de tensão ou elementos poéticos, ou elementos atmosféricos. Eu me coloquei no passado como expoente da categoria de tensão com certa pretensão em relação aos outros (GRIERSON IN HARDY, 1966:154).

De acordo com Hardy, Grierson enquanto produtor não impôs nenhuma forma ou padrão rígido para os diretores que trabalharam com ele. O estilo dos filmes foi influenciado em sua maior parte pelo assunto.

A idéia do documentário, apesar de tudo, não exige não mais do que isso: que os casos de nosso tempo sejam trazidos à tela em toda forma que golpear a imaginação, e a observação destes casos torna-nos um pouco mais ricos do que éramos. Em um nível, a visão pode ser jornalística; em outros, pode elevar-se à poesia e ao drama. Também em outro nível, sua qualidade estética pode encontrar-se na mera lucidez de sua exposição (GRIERSON IN HARDY, 1966:22).

Por outro lado, justamente o que preocupava Grierson nestes filmes era a sua relação às vanguardas, que traziam a marca do esteticismo, da arte pela arte. Os

episódios cotidianos habilmente articulados pela montagem apresentavam beleza na sua forma, mas não tinham uma característica que para Grierson era fundamental: a finalidade. Sem uma finalidade social, a observação se perde no puro movimento. E a beleza, quando alcançada, reflete “um lazer egoísta e uma estética decadente” (GRIERSON in Hardy, 1967:84).

Aqui Grierson se refere certamente às vanguardas negativas (Marinetti) que viam na própria guerra certa estética, mas não só, o próprio Baudelaire, em sua fase pastoral, faz o elogio das formas militares. Mas, Grierson também antecipa de forma visionária a relação que será estabelecida entre o cinema documental e as estéticas de massa fascistas.

No entanto, a objeção continua. A rebelião do quem-pega-quem na tradição do cinema comercial à tradição da forma pura no cinema não é nenhuma grande agitação como uma rebelião. Dadaísmo, expressionismo, sinfônicos, está tudo na mesma categoria. Eles apresentam novas belezas e estalos novos; eles falham ao apresentar novas persuasões (GRIERSON IN HARDY, 1966:152).

Apesar das objeções que Grierson fazia às vanguardas, entendemos que a sua prática de experimentação com o som no documentário o coloca no centro destas vanguardas. Nichols observa que durante a primeira metade dos anos 30, o som era utilizado de muitas formas, algumas vezes fomentando os princípios da colagem através de formas não-sincrônicas ou de contraponto (em *Symphoniiia Donbassa – entusiasmo*, 1931 de Dziga Vertov, *The Song of Ceylon*, de Basil Wright 1934, *Pett y Pott*, 1934, de Paul Rotha e *Industrial Britain*, de Robert Flaherty 1933, *Night Mail*, de Harry Watt e Basil Wright, 1936 (NICHOLS, 1995: 294).

É importante observar que a maioria dos filmes, citados acima por Nichols como exemplo dos diferentes usos do som no documentário, foram produzidos por John Grierson e realizados por cineastas que trabalhavam com ele na *GPO (General Post Office Film Unit)*, de 1933 a 1936. Os esforços de Grierson para definir e popularizar o documentário, como alternativa a Hollywood, o levaram a estimular uma experimentação considerável com o som, no início dos anos 30 como podemos observar acima.

Durante este período Grierson estava experimentando tanto com novas técnicas quanto com novos temas. A unidade de filmes da GPO tinha adquirido seu próprio equipamento sonoro e isto deu-lhe uma oportunidade de demonstrar sua crença que a trilha sonora não necessita simplesmente prover o acompanhamento óbvio em diálogo e música para os visuais, mas pode fazer uma contribuição individual e diferente. Em *Song of Ceylon*, *Night Mail*, *Pett e Pott* e *Coalface* - estes e outros filmes demonstraram usos imaginativos do som - que estavam muito à frente do pensamento ou realização do estúdio contemporâneo (GRIERSON IN HARDY, 1966: 21).

Para Grierson a melhor maneira de teorizar sobre o som é começar de fora, como foi feito na teoria do cinema mudo, considerando os princípios iniciais. Temos

uma câmera e o que podemos fazer, “que arte nós podemos desenvolver dentro dos limites da tela?” Grierson responde, ele mesmo, à questão:

A câmera claramente pode fazer muito mais do que reproduzir uma ação encenada na frente dela. Nós poderíamos criar ritmos e tempos, crescendos e diminuindo de energia para ajudar a nossa exposição. Nós poderíamos trabalhar nas imagens para adicionar a atmosfera à nossa ação, ou poesia à nossa descrição. Nós poderíamos, pela justaposição dos planos, explodir idéias nas cabeças de nosso público. Nós poderíamos arranjar a justaposição de nosso detalhe para um efeito dramático particular (GRIERSON IN HARDY, 1966:157).

A sua argumentação nos conduz a questão óbvia, com o filme sonoro o processo é o mesmo. Não é suficiente aprender o seu poder de reproduzir sincronicamente as palavras faladas pelos atores. Para Grierson, o microfone, assim como a câmera são simples mecanismos de reprodução. Para enfatizar esta relação entre a imagem e o som, Grierson afirma que o microfone, também, pode começar aproximadamente na palavra. “Fazendo assim, tem o mesmo poder sobre a realidade que a câmera teve antes dele” (GRIERSON IN HARDY, 1966:158). Em suma o material bruto, naturalmente, não significa nada por ele mesmo. É somente quando temos a intenção e o desejo que se transforma o material da arte. A pergunta final colocada por Grierson é como nós devemos usar criativamente o som? De que modo iremos além da mera reprodução da realidade permitida pela técnica.

“Agora, o filme sonoro permite tudo o que está a ser feito e com certeza mais ainda, uma exatidão maior, e uma sutileza e complexidade muito maiores”. (GRIERSON IN HARDY, 1966:158). Para Grierson é disso que Pudovkin fala quando trata do som assíncrono. Fala do mudo e do som, acompanhando cada uma das peças separadas a fim de criarem juntas a um resultado maior.

O som pode obviamente trazer uma contribuição rica à complexidade, às muitas facetas do filme - uma contribuição tão rica que de fato a dupla arte se transforma em uma arte completamente nova. Nós temos o poder do discurso, poder da música, poder do som natural, poder do comentário, poder do coro, poder mesmo do som produzido, que nunca foi ouvido antes. Estes elementos diferentes podem todos ser usados para dar atmosfera, dramaticidade, e referência poética ao assunto em questão (GRIERSON IN HARDY, 1966:159).

Grierson cita Hitchcock e o uso criativo que faz do som no filme *A muchacha de Londres* (1929). “Havia um ruído crítico grande quando Hitchcock repetiu a palavra *faca* em um de seus filmes iniciais. A repetição representou um uso do som que descreve o lado subjetivo de uma situação” (GRIERSON IN HARDY, 1966:159). Para defender o uso do coro ele cita um filme de René Clair, um dos cineastas pioneiros na utilização do som em *Sous Les Toits de Paris* (1930).

Outro campo em que a técnica sonora é provável se tornar importante está no uso do coro. Você tem um coro de René Clair usado na seção cruzada de um edifício de habitação. A primeira linha é cantada por um homem que raspa a barba no segundo andar, a segunda linha por uma senhora gorda que faz seu cabelo no térreo e assim por

diante. Assim, por um coro, as personagens são reunidas e uma única atmosfera permeia uma locação inteira (GRIERSON IN HARDY, 1966:160).

Este é apenas o começo, as expectativas de Grierson são muito maiores. “Eu não posso dizer-lhe quão longe esta imaginação irá porque nós estamos somente começando a tomar consciência das possibilidades dramáticas e poéticas do som”. Mas para Grierson este não é filme silencioso com o som adicionado. “É uma arte nova - a arte do filme sonoro” (GRIERSON IN HARDY, 1966: 163).

O cineasta acredita que o filme documentário fará o trabalho pioneiro para o cinema se emancipar do microfone do estúdio e demonstrar nos bancos do corte e da re-gravação quantos usos mais dramáticos podem ser feitos do som do que os estúdios realizam.

O entusiasmo de Grierson era compartilhado pelos cineastas que junto com ele faziam parte da escola britânica. Alberto Cavalcanti, oriundo das vanguardas francesas, que chegou ao GPO por volta de 1934 (SUSSEX, 1975:11), também revela entusiasmo com as possibilidades do cinema sonoro, ele também defende o uso criativo da voz *off*, da *nonsync*:

As pessoas quiseram ver as pessoas falar na sincronização. O meu pesar duradouro, é que o discurso não sincronizado, o comentário, foi relegado ao papel comparativamente menor de fornecer a continuidade e a “história” nos travelogues, nos *newsreels*, e no documentário. Contudo, mesmo neste campo estrito, nas ocasiões raras quando o comentário é usado criativamente, seu valor se torna mais uma vez aparente. Considere por exemplo, o grande efeito produzido por Pete Smith, ou Emmett, soltando piada contra os retratos. Considere usos mais exaltados do dispositivo, no documentário. Pense no *Night Mail* do Watt, no *River* de Lorentz, e no *Spanish Earth* de Ivens, para mencionar três exemplos recentes. Se você duvida que o comentário, que os produtores de filmes teatrais dramáticos jogaram de um lado, é um dispositivo dramático de imensas potencialidades, pense outra vez sobre *Spanish Earth*, de Ivens. O efeito deste filme, que nenhuma audiência pode resistir, surge do contraste entre a dignidade fresca e trágica da prosa de Hemingway em uma mão, e o terror das imagens na outra (...)⁸.

Grierson elogia *Pett e Pott*, de Cavalcanti, filme no qual a relação do som para o mudo era tão próxima que o filme foi considerado como de importância histórica no desenvolvimento do filme sonoro.

Certamente, nenhum filme sonoro anteriormente dependeu tão pouco de exemplo de palco. A música foi escrita para criar a atmosfera do tema. A banda sonora invade a banda silenciosa e transforma o grito de uma mulher em um motor que assobia. O recitativo foi usado na cena do trem em vez do som usual das rodas no trilho. O filme ilustra como um comentarista - uma Voz de Deus em última instância - pode ser usado eficazmente mesmo em um filme de ficção. Outros efeitos incluíram a união de um tambor e de um tipo de flauta com uma discussão doméstica. O filme mostrou o ponto dramático que pode ser alcançado a partir do corte de uma seqüência sonora a outra (GRIERSON IN HARDY, 1966: 162).

⁸Alberto Cavalcanti falando do efeito do som no cinema documentário em <http://filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm>

Com toda certeza a utilização do som pelo movimento documentarista britânico capitaneado por John Grierson vai ser fundamental para o estilo que acaba por definir o cinema documentário. Nichols acha que um modo dominante surgiu dentro do movimento documentário britânico que se impôs também na América do Norte. “A nova concepção documental se concentrava em dar som à voz, subjugando a fala a uma afirmação retórica. Esta fala chegou a ser chamada de ‘Voz de Deus’, os acentos verbais foram etiquetados como didatismo ou propaganda” (NICHOLS, 1995: 294).

As propostas de Grierson para o cinema documentário vão muito além da utilização do som e foram objeto de estudo de vários autores que as examinaram exaustivamente: Forsyth Hardy (1966), Ian Aitken (1990), Elizabeth Sussex (1975), Manuela Penafria, (2001, 2004) e Silvio Da-Rin (2004). Não é esta nossa intenção, não pretendemos examinar detidamente estas propostas. O que pretendemos é buscar elementos que revelem como Grierson estabeleceu uma relação criativa com a tecnologia e em que medida o documentário realizado neste período apresentou alguma experimentação em relação aos padrões conhecidos na década de 30.

4.2. A definição do cinema de não-ficção

A valorização da experimentação e a contribuição para o desenvolvimento do cinema sonoro de não-ficção não são os únicos créditos atribuídos a John Grierson (1898-1926). E isto não ocorreu somente em relação ao som, mas também em relação à animação no documentário. Foi na GPO que Len Lye realizou *Trade Tattoo* (1937, UK) com apoio de Grierson. *Trade Tattoo* é um curta que utiliza imagens documentais com várias intervenções gráficas direto na película. São silhuetas de vários trens e trabalhadores enviando vários pacotes rapidamente, é um caleidoscópio de imagens com várias palavras digitadas na tela como: "O ritmo do comércio é mantido pelos correios", com a música da Lecuona Band ao fundo. Len Lye vai participar ativamente da realização dos filmes instrucionais a partir de 1943 trabalhando com Louis de Rouchemont em *The March of Time*, mas em todos utiliza recursos de animação e imprime sua marca⁹. Len Lye também ajudou a introduzir o uso dinâmico da cor e cimentou a tradição gráfica mais livre nos filmes em P&B de artistas como Gross, Fischinger, Moholy Nagly e H. Richter (HALAS & MANVEL, 1976:89).



3.ii *Trade Tattoo* (1937), Len Lye

O apoio de Grierson à realização de animação vai continuar no National Film Board of Canada, quando convida Norman McLaren para coordenar o Núcleo de Animação, que nasce junto com o de Documentário, este coordenado pelo próprio Grierson. Ao realizador e produtor escocês também é atribuída a utilização pela primeira vez da expressão “documentário” no sentido que conhecemos hoje, para se referir a um filme de não-ficção. Trata-se do artigo Flaherty’s Poetic *Moana* publicado na edição de 8 de fevereiro de 1925, do *The New York Sun* sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty¹⁰.

Quando eu usei o termo “documentário” para se referir a *Moana* de Bob Flaherty, eu estava meramente usando-o como um adjetivo. Então eu comecei a usar como um substantivo: “o documentário”; isto é “documentário”. A palavra “documentário” tornou-se associada com o meu discurso e sobre este tipo de filme, e comigo e com um grupo de pessoas a meu redor¹¹. (GRIERSON em SUSSEX, 1975:3)

Nos anos de 1930 o cinema de não-ficção já tinha adeptos mundialmente conhecidos como Eisenstein, Vertov, Turin, Walther Ruttmann, Joris Ivens e Jean Vigo. E a raiz etimológica da palavra, ligada à autenticidade do documento lhe conferia uma sobriedade muito conveniente para cancelar o trabalho propagandístico junto a uma agência governamental. Por outro lado, o termo estava associado a um tratamento pedagógico literário e descritivo, nada conveniente à afirmação de “uma nova e vital forma de arte” (GRIERSON in SUSSEX, 1975:3). Estas contradições afloram já nas primeiras palavras do artigo em que Grierson fixou seus princípios gerais: “Documentário é uma denominação desajeitada, mas deixemos assim” (GRIERSON in SUSSEX, 1975:78).

¹⁰ It derived from documentaire, a term applied by the French to their travel films. Grierson used it to describe Robert Flaherty’s *Moana* which, he wrote, “being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth, has documentary value”. Later he defined it as ‘the creative treatment of actuality’. Introdução de Forsyth Hardy em *Grierson on documentary*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966. pág. 13.

¹¹ “When I used the term “documentary” of Bob Flaherty’s *Moana*, I was merely using it as an adjective. Then I got to using it as a noun: “the documentary”; this is documentary”. The word “documentary” became associated with my talking about this kind of film, and with me and a lot of people round me.” (in SUSSEX, 1975:3)

A mesma questão é levantada no prefácio que Grierson fez para o livro *Documentary Film* de Paul Rotha: “Documentário, como muitos lamentam, é uma palavra pouco elegante, sugestiva de pedagogia e, até, em alguns casos, de medicina”. Para Alberto Cavalcanti a palavra “documentário” tinha um sabor de poeira e de tédio. Ele interpelou várias vezes John Grierson a respeito do assunto. Para Cavalcanti a escola deles poderia ser chamada de neo-realista, antecipando a escola que surge no pós-guerra. Segundo Cavalcanti, Grierson lhe respondeu: “Você é realmente muito ingênuo. Da minha parte, devo tratar com o governo, e a palavra documentário os impressiona. Têm a sensação que é algo sério... (CAVALCANTI, 1957: 64 in DA-RIN, 2004:91)”.

Em decorrência deste batismo oportunista, todos os cineastas que viriam a optar por um cinema não-ficcional tiveram que lidar com as conotações de evidência¹² e prova que o termo documentário determina. O próprio pensamento de John Grierson entra em total contradição com a epistemologia do termo.

A idéia de um espelho voltado para a natureza não é tão importante numa sociedade dinâmica e mutante quanto a de um martelo que a forja (...) É como um martelo e não como um espelho que eu tenho procurado usar o meio que caiu em minhas inquietas mãos (GRIERSON in HARDY, 1966: 24).

Nos seus escritos, principalmente no artigo que data de 1932-34 intitulado *First Principles of Documentary* Grierson discute e estabelece para o documentário, características que o distinguem do restante da produção fílmica:

1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema de contornar, de observar e selecionar a vida ela mesma, pode ser explorada em uma forma de arte nova e vital. Os filmes de estúdio amplamente ignoram esta possibilidade de abrir a tela no mundo real. Eles fotografam estórias representadas em fundos de cena artificiais. O documentário fotografaria a cena viva e a estória viva.

(2) Nós acreditamos que o ator original (ou nativo) e o cenário original ou nativo são melhores guias para uma interpretação do moderno mundo na tela. Dão ao cinema um maior material de fundo. (...) Dão-no poder de interpretação sobre os mais complexos e espantosos acontecimentos no mundo real do que a mente do estúdio pode fazer aparecer ou o estúdio mecânico recriar.

(3) Nós acreditamos que os materiais e, as histórias assim tomadas na forma bruta, podem ser mais refinadas do que os encenados. O gesto espontâneo tem um valor especial na tela. O Cinema tem a capacidade sensacional de realçar o movimento que a tradição tem formado ou o tempo usado suavemente. Seu retângulo arbitrário revela o movimento especialmente; dá o máximo padrão no espaço e no tempo. Adicionar a isto que o documentário pode alcançar uma intimidade do conhecimento, efeito impossível aos mecanismos similares do estúdio e interpretações cheia de dedos dos atores metropolitanos (GRIERSON, 1932: 146 - 7).

Em primeiro lugar Grierson estabelece que o documentário é um filme de categoria superior, que se diferencia do restante da produção, principalmente, dos

¹² A evidência é a certeza a que se chega pelo raciocínio ou pela apresentação dos fatos, independentemente de toda teoria. Só os fatos provam. Sem eles, toda declaração é gratuita e facilmente contestável.

filmes de estúdio, porque usa material retirado da realidade. Por outro lado, também deixa claro que o documentário é diferente dos "filmes de fatos" ("factual films"), nos quais impera a mera descrição e exposição de fatos. Pelo contrário, no documentário, por ele definido como o "tratamento criativo da realidade" há combinações, justaposições e formas criativas de trabalhar o material recolhido *in loco*.

Grierson fala da capacidade que o cinema tem de realçar o movimento, o gesto espontâneo. De certa forma temos aí a valorização do aspecto cinematográfico, característica única atribuída pelos artistas das vanguardas ao cinema. Mas este movimento não deve ser encenado, deve ser realizado naturalmente pelo ator original inserido em seu cenário natural. Novamente temos a afirmação de um estilo de cinema que se diferencia do cinema de estúdio. Entretanto, Grierson não está propondo apenas o registro dos acontecimentos, ele deixa claro que a presença da câmera e, o "recorte arbitrário" feito pelas suas lentes revela o movimento especialmente; mas também revela o ponto de vista do cineasta que cria uma interpretação da realidade que observa e registra com o suporte cinematográfico.

Você não pega a verdade ligando uma câmera, você tem que trabalhar com ela... Você não pega ela, simplesmente, pelo trabalho do olho mágico da câmera... Não há nenhuma coisa como a verdade até que você a construa em uma forma. A verdade é uma interpretação, uma percepção¹³.

Para Penafria "essa revelação e interpretação que poderemos designar por ponto de vista, recai sobre as temáticas abordadas nos filmes e registradas *in loco*. Estando o documentário afastado da mera reprodução dos acontecimentos, o autor do filme intervém de um modo criativo na concretização do filme, assume-se como artista" (PENAFRIA, 2004). De acordo com Grierson para chamar de documentário a um determinado filme, não basta que o mesmo nos mostre apenas o que os irmãos Lumière nos mostraram: que o mundo pode chegar até nós pelo olhar da câmera. É absolutamente necessário que o autor das imagens exerça o seu ponto de vista sobre essas imagens. É necessário o confronto de outro olhar: o olhar do documentarista. É também necessário, que o resultado final, o documentário, seja o confronto entre esses dois olhares: o da câmera e o do documentarista.

Mesmo com as definições apresentadas nos Primeiros princípios, as recorrentes afirmações de Grierson ressaltando que os documentários deviam ter uma função social e pedagógica; e deviam, ser, sobretudo, um instrumento de educação pública, muitas vezes levaram as pessoas a pensarem em um cinema didático, sem valor estético.

¹³ You don't get truth by turning on a camera you have to work with it... you don't get it by simply peep hole camera work... There is no such thing as truth until you have made it into a form. Truth is an interpretation, a perception. Grierson in Latken, 1990: 7

Vale a pena lembrar que o grupo documentário britânico começou não tanto na afeição pelo filme em si mesmo como por afeição pela instrução nacional. Se eu for conhecido como o fundador e o líder do movimento, em suas origens estão certamente mais alvos sociológicos do que estéticos¹⁴ (GRIERSON, 1937:207).

Segundo Aitken o estudo dos textos de Grierson, da sua juventude até os anos tardios, revela que a sua teoria não implica na subordinação da estética ao social ou ao instrumento político. “De fato, ela implica em colocar as proposições estéticas e sociais com o mesmo status. Esta interpretação pode ser substanciada com os trabalhos individuais dos membros do movimento documentarista britânico e é explicitada por Grierson em 1970” (AITKEN, 1970:11).

A maioria das pessoas... quando pensam em filmes documentários pensam em relatórios públicos de problemas sociais e de educação de valor e toda essa sorte de coisas. Para mim ele é algo mais mágico. É uma arte visual que pode transmitir um sentido da beleza sobre o mundo ordinário, o mundo em sua porta¹⁵.

Outro aspecto da proposta de Grierson que pretende colocar o documentário como uma categoria superior é a questão do internacionalismo, ou o seu desejo de tornar o filme documentário uma linguagem compreendida em qualquer lugar do planeta. Forsyth explica como se desenvolveu este processo de internacionalização:

Esta concepção de documentário como uma força para o internacionalismo esteve sempre na mente de Grierson, e durante os anos do crescimento do documentário ele tem se movido, estágio por estágio, em direção à sua realização. No caminho, ele resolveu uma diferença no ponto de vista que está refletido neste volume destes escritos. Geralmente falando, o interesse dos documentários foi informar e educar nossa geração na natureza do mundo moderno e suas implicações na cidadania. Nas fases iniciais do movimento, muito esforço foi gasto na exposição da teoria estética, e, em particular, os filmes de GPO revelam uma preocupação com considerações da forma. Nas fases posteriores, como o tempo tornou-se mais urgente e as áreas de interesse foram alargadas, há uma maior ênfase na quantidade da produção e na extensão da circulação (HARDY, 1946: 29).

A exposição da teoria estética de Grierson pode ser observada primeiramente em *Drifters*, filme dirigido por ele em 1929, que abordamos no próximo tópico, e também, pelos artigos escritos e publicados por Grierson em vários jornais britânicos e americanos¹⁶. Além, é claro, de sua rede de contatos com jornalistas da imprensa

¹⁴ “It is worth recalling that the British documentary group began not so much in affection for film per se as in affection for national education. If I am to be counted as the founder and leader of the movement, its origins certainly lay in sociological rather than aesthetic aims” (GRIERSON, 1937: 207).

¹⁵ Most people...when they think of documentary films think of public reports and social problems and worthwhile education and all that sort of thing. For me it is something more magical. It is a visual art which can convey a sense of beauty about the ordinary world, the world on your doorstep.

¹⁶ O movimento do filme documentário também contribuía para os debates sobre a função educacional dos media durante o período. Os jornais com os quais o movimento estava associado: *Cinema Quarterly* (1932-6), *World Film News* (1936-8) e *Documentary Newsletter* (1940-7), publicavam os artigos defendendo a função social do cinema e contribuía para a ascensão do movimento britânico do documentário. Grierson ainda divulgava o movimento publicando artigos em vários jornais importantes, incluindo *The Clarion*, *New Clarion*, *New*

mundial. Podemos dizer que este período corresponde a sua passagem pela GPO, e o momento de ênfase na quantidade de produção e na extensão da circulação se relaciona com a fase no National Film Board (NFB) do Canadá.

4.3. Aspectos formais da escola britânica

Os dois filmes, que escolhemos para a análise, mostram como o movimento documentarista britânico conseguiu atribuir igual status à estética, a experimentação e à função social do cinema documental. Contrariando as frequentes interpretações da teoria do filme documentário que colocam o movimento britânico como uma doutrina que subordina a estética ao social e ao instrumento político. De acordo com Aitken (1990:11) esta interpretação é derivada de uma inadequada investigação histórica das evidências avaliadas, na qual a tendência é concentrar as atenções nos filmes de reportagem social realizados pelo movimento documentarista, sendo *Housing Problems* (Anstey, 1935) e *Children at School* (Wright, 1937).

A ênfase, colocada nos filmes sociais marginalizaram os filmes mais estéticos como *Drifters* (Grierson, 1929), *Song of Ceylon* (Wright, 1933-4) e *Colour Box* (Lye, 1935). Sem falar nos filmes de Norman McLaren, que utiliza diferentes técnicas (reconstituição, encenação, colagem, imagens de arquivo, diferentes técnicas de animação: gráficos e mapas animados, recortes, animação de objetos, animação 2D etc). Como o nosso objetivo nesta pesquisa é investigar os filmes documentais que revelam experimentação e usos criativos da tecnologia de cada época vamos analisar dois dos filmes citados acima: *Drifters* (Grierson, 1929) e *Song of Ceylon* (Wright, 1933-4).

4.3.1. *Drifters*

John Grierson dirigiu apenas um filme, *Drifters*, em 1929, mas foi fundamental para revelar a sua maneira de pensar e fazer cinema, mostrando ao público e aos cineastas ingleses uma alternativa ao cinema hollywoodiano. O filme foi apresentado na Film Society, em Londres, atraindo a elite intelectual local. No programa de domingo, em 10 de novembro de 1929, no Tivoli Palace, ele foi precedido por *The Fall of the House*, de Jean Epstein e *The Barn Dance*, de Walt Disney. Eisenstein estava

Britain, Sight and Sound, Artwork e Everyman, e mantinha contatos com jornalistas dos jornais *The Times* (W.A.J. Lawrence), *Daily Herald* (Ritchie Calder), *Observer* (Caroline Lejeune), *Daily Express* (Cedric Belfrage), *Glasgow Herald* (William Jeffrey), *Manchester Guardian* (Robert Herring), e o *Scotsman* (Forsyth Hardy) (AITKEN, 1990: 3).

entre o público, assim como Aldous Huxley, e aqueles jovens que se tornariam os mais importantes representantes do movimento documentário britânico tendo Grierson como seu produtor: Basil Wright, Paul Rotha, Stuart Legg e Arthur Elton.



3.iii *Drifters* (1929), John Grierson

A reação destes jovens está presente nas entrevistas realizadas por Elizabeth Sussex: “*Drifters* foi uma imensa revelação para todos que o viram naquela época (...). *Drifters* foi uma revelação para todos. A revelação de Grierson e sua teoria sobre a vida real ser mais interessante do que a vida na ficção” (...) A reação de Basil Wright não foi muito diferente: “Eu vi *Drifters* na Film Society no domingo. Na segunda eu comecei a perguntar aos meus amigos se conheciam alguém que conhecia Grierson (...)”. “Como muitas outras pessoas, eu estava impressionado com o filme *Drifters* de John Grierson quando eu vi na Film Society em 1929” (ELTON, WRIGHT, ROTHAN in SUSSEX, 1975:5, 6 e 12).

Drifters (1929) tem como tema a pesca do arenque no Mar do Norte e apresenta uma curva ritmica determinada pela atividade desenvolvida pelos pescadores da pequena vila em Shetlands. Esta tendência de trabalhar a partir da curva ritmica dos eventos, considerando o seu desenvolvimento dentro de uma temporalidade possibilitada pelo cinema, é inspirada nos filmes sinfonia como já observamos anteriormente. O filme é dividido em três seqüências: os pescadores partem para a pesca; pesca e tempestade no mar; regresso e venda do peixe. Em *Drifters* temos a representação da temporalidade dos eventos: manhã - quando os pescadores saem para pesca; o correr do dia – colocação das redes e outras atividades dentro do barco;

e noite – momento de descanso para os pescadores e luta pela sobrevivência para os peixes capturados pelas redes.

Por outro lado, o tempo filmico está presente na montagem e representa a duração dos eventos considerando a duração do filme (60 minutos). Uma montagem habilidosa que consegue simular a duração de cada evento sem recorrer a elipses, apenas trabalhando com o ritmo de cada atividade desenvolvida no barco de pesca. O início do filme apresenta movimentos panorâmicos e planos longos, à medida que o dia vai passando e as atividades vão exigindo maior esforço dos pescadores, os planos vão ficando mais curtos e acelerados. Para novamente termos planos mais longos e imagens que revelam um estágio de repouso, os peixes na água, os pássaros no céu, a refeição dos pescadores.

A direção de *Drifters*, inspirada na escola soviética e tendo como modelo a estrutura dos filmes sinfonia, privilegia o ritmo (montagem) e enquadramentos (filmagem) de grande beleza estética. Em quase todas as sequências do filme observamos uma preocupação formal com os enquadramentos em todos os seus aspectos: forma, contraste, volume e iluminação. Os planos detalhes, que valorizam objetos e aspectos do ambiente ou da atividade dos pescadores, são um bom exemplo. As tramas das redes, a fumaça negra do barco em contraste com o céu, os mastros dos barcos enfileirados no porto, a espuma branca do mar batendo no casco negro do barco etc. Mas diferente dos filmes sinfonia e dos filmes de vanguarda, estes elementos estão inseridos num contexto e apresentam quase sempre numa relação de causa e efeito.

Por exemplo, a fumaça negra saindo da chaminé do barco aparece logo depois do comandante gritar da cabine o que deduzimos ser um pedido para aumentar a velocidade, pois logo em seguida o homem da casa das máquinas coloca mais carvão na caldeira. Depois da fumaça negra da chaminé ocupar a tela toda, temos um plano próximo da espuma branca do mar batendo no casco do barco, que revela um aumento na velocidade do barco. Uma cena curiosa, mas que revela esta relação de tensão e relaxamento aparece logo depois da velocidade do barco ter sido aumentada: o homem da casa de máquinas acende um cigarro na brasa do carvão da caldeira. Outros planos detalhes, que citamos acima, também têm a função de dar o ritmo da montagem, pois são planos quase estáticos ou lentos, e fazem o contraponto com imagens de grande movimento.

A verdade é que os planos-detalhes colaboram para estabelecer o ritmo em todos os momentos. A valorização das máquinas, outra característica dos filmes sinfonia, também se dá com vários planos próximos das engrenagens, que fazem o barco funcionar, estas máquinas quase sempre aparecem revelando movimentos

rápidos que aceleram a velocidade dos eventos que se dão no barco. Temos planos-detalhes da roda da manivela que puxa as cordas e recolhe a rede do mar, do motor do barco, inclusive, no início do filme temos a sobreposição das engrenagens com os homens trabalhando e também com o barco se deslocando. De certa forma, em *Drifters*, assim como em alguns filmes soviéticos homem e máquina trabalhando juntos movem o mundo material.

As sobreposições acontecem em maior número no início e no final do filme. Além de propiciar ritmo e funcionar como elipses, as sobreposições nos induzem a fazer relações entre os elementos que revelam. Após o relaxamento induzido pelo homem que acende o cigarro na brasa do carvão da caldeira, temos o primeiro plano geral da vila e um plano próximo de uma carroça cheia de cestos se dirigindo ao porto de Yarmouth. Mulheres e homens caminham calmamente no porto, o barco se aproxima lentamente. O mar bate na areia da praia e no pier. Temos uma panorâmica da agitação do porto, das pessoas exercendo suas atividades, das mercadorias circulando. Plano detalhe do apito do barco, que soa e solta uma fumaça branca. Plano médio do rapaz da cabine de comando que grita. É o sinal para agitação recomeçar no barco, homens deixam a cozinha onde tomavam café e sobem para o convés: câmera alta mostra os homens arriando as velas, dobrando as redes. As imagens destas atividades são alternadas com imagens dos outros navios e do movimento das pessoas no porto.

Aqui se estabelece um contraste entre o ritmo da natureza e dos homens no barco e no porto. Temos imagens de pássaros voando lentamente, as ondas do mar fazendo espuma, há uma fusão destas ondas com os homens que andam no porto. De certa forma, os homens que estão no porto estão diretamente ligados aos que estão no barco pelo mar, já que é dele que tiram o seu sustento. Isto fica claro quando observamos a ansiedade dos homens que estão no porto aguardando o desembarque do peixe. Um homem caminha com um sino por entre estes grupos e parece organizar o leilão dos lotes de peixe que são descarregados. Enquanto esta cena comercial se desenrola no porto, os homens continuam a trabalhar nos barcos enchendo os cestos e fazendo-os deslizar por cordas até o porto. A partir deste momento temos uma visão geral da indústria do peixe: sua colocação em caixas e barris com gelo, sua limpeza pelas mulheres, seu transporte para os navios ou carroças. Várias sobreposições de imagens revelam estas diversas atividades com agilidade. Por outro lado, alguns planos-detalhes dos peixes no mar e nas redes parecem nos lembrar a origem de todo o processo. Na seqüência final, temos barris de peixe que são empurrados pelo mercado, içados por guindastes para os navios e colocados em vagões de trens. Corta. Novamente, temos um plano-detalhe de um pescador puxando a rede. O filme

encerra com uma imagem ícone da modernidade, que trata do movimento e do próprio cinema, a câmera alta revela um trem que transporta os peixes sobre uma ponte de ferro.

Drifters não é lembrado apenas por suas qualidades fílmicas, mas principalmente por inaugurar um estilo de cinema documental, que Grierson defendeu, enquanto realizador, produtor e teórico. Através deste filme, o realizador despertou os cineastas e o público para o novo estilo. Com seus textos, em que exalta as possibilidades do documentário impulsionou o “movimento documentarista britânico”¹⁷.

4.3.2. *Song of Ceylon*

Song of Ceylon (1934), foi produzido por John Grierson e dirigido por Basil Wright, que chegou ao EMB Film Unit em 1929, assim que ele foi constituído e foi o primeiro recruta de Grierson. Apesar de já terem realizado *Coal Face*, o primeiro filme sonorizado do movimento e, considerado, uma das experiências mais interessantes com som¹⁸, *Song of Ceylon* nos interessa pela maneira como Wright conseguiu integrar diferentes tipos de sonoridades: canções típicas do Ceilão, comentário em *off*, coro, trilha sonora incidental, orações etc.

O filme é dividido por quatro intertítulos numerados: 1.The Budha, 2.The Virgin Island, 3.The Voices off Commerce e 4.The apparel of a god¹⁹. Na abertura do filme já temos música local enquanto passam os créditos. Após o primeiro intertítulo, sobre o fundo preto, temos a primeira imagem: um plano-detelhe de uma palmeira verde e lustrosa, a câmera abre e nos revela uma dança ritual, em voz *off* o comentarista fala do ritual. A câmera foca os movimentos dos corpos dos dançarinos, não mostra o seu

¹⁷ Ver nota número 30, que trata da divulgação das idéias do movimento britânico.

¹⁸“O filme *Coal Face* é, ainda, uma das experiências mais significativas do movimento. Foi tomado porque Cavalcanti lhe deu uma trilha sonora de um tipo sem precedentes no documentário britânico. O filme precedeu *Canção de Ceilão* e o *Correio da Noite*, e foi o primeiro filme em que W.H.Auden e Benjamin Britten trabalharam junto. Ironicamente, entretanto, é praticamente impossível ouvir o som na maioria das cópias disponíveis hoje para assistir, e este é outro aspecto extraordinário da história. Fizeram todas as suas principais experiências com som na metade dos anos 30 com equipamento de gravação que era inferior ao melhor que existia naquele tempo e que adicionou à trilha um ruído próprio, algo parecido com “achhh”. Em *Coal Face* você tem que usar a imaginação para ouvir o que realmente está lá. De formas menos óbvias você tem que ser imaginativo sobre a observação do resultado inteiro do movimento do documentário. porque há um sentimento que ele estaria sempre se estendendo em direção a algo que nunca conseguiu alcançar completamente, exceto no trabalho de Humphrey Jennings (do qual Grierson se divorciou, mas que provavelmente nunca teria existido sem ele) (SUSSEX, 1975:11)”.

¹⁹ *O Buda, A Ilha Virgem, As Vozes fora do Comércio, O Vestuário de um Deus.*

rosto. Em seguida temos uma fusão para as pessoas cantando e subindo em direção a uma montanha. O som de uma flauta é ouvido ao fundo.



3.iv *Song of Ceylon* (1934), Basil Wright

Somente nesta primeira seqüência já podemos observar algumas características valorizadas por Grierson em seu filme: destaque para a forma (a proximidade da folha da palmeira a torna quase abstrata), a valorização do movimento – trata-se ai também da principal característica de Wright apontada pelo próprio Grierson.

O Basil Wright, por exemplo, está quase exclusivamente interessado em movimento, e construirá o movimento em uma fúria do design e em nuances do design. E para aqueles, cujo olho é suficientemente treinado e refinado, transmitirá a emoção em umas mil variações em um tema assim tão simples como o carregamento de bananas (*Cargo from Jamaica*). (...) A qualidade do sentido de movimento de Wright e de seu estilo é distintivamente, dele mesmo, e, reconhecidamente, delicada (GRIERSON IN FORSITY, 1966:153).

Song of Ceylon é uma sinfonia de movimentos e sons, principalmente no segundo intertítulo *The Virgin Island*. Sons de tambores acompanham o rapaz que sobe no elefante, o pescador fala em seu dialeto no barco, as mulheres cantam enquanto lavam e esfregam a roupa nas pedras na beira do rio, um senhor faz um vaso de cerâmica, a câmera acompanha o movimento do vaso girando, o som de serras invade o lugar, alguns segundos e aparecem os homens serrando madeira. O menino amassa o barro para o reboco da casa, ouvimos o som dos seus pés pisando o barro e do barro sendo colocado na base de madeira. No campo as mulheres colhem arroz, fazem os fardos e carregam nas costas, separam os grãos numa peneira e depois moem no pilão. Todos estes movimentos são revelados de forma poética, com seu ritmo característico, com respeito pela natureza e o tempo de cada ação.

O cuidado com a sonorização se dá na mesma medida. Considerando os recursos de captação de som aos quais tinham acesso percebe-se o trabalho de sonorização. Há uma simulação do que hoje conhecemos por som direto. Em alguns momentos, quando a câmera se afasta, o som também fica mais baixo. Como se

efetivamente tivesse sido registrado junto com as imagens, no momento em que o evento se deu. Além dos sons que se destacam em primeiro plano de acordo com cada situação, há sempre uma melodia, sons de risos e conversas, no BG, dando homogeneidade à sonoridade e formando o tapete sonoro de que fala Pudovkin²⁰.

O som como é utilizado de forma independente da imagem, tendo ele próprio o papel de índice da imagem e de produzir significados. Por exemplo, na sequência 3. *The Voices off Commerce*, ouvimos o apito do trem, temos a imagem da paisagem vista do ponto de vista de quem está dentro do trem, mas não vemos o trem. Criamos a imagem e o conceito do trem só com os sons: primeiro do apito, depois do contato dos carris com os trilhos, o ruído do freio e da parada. A relação da aldeia com a civilização e o comércio também é representada pelo som. Primeiramente temos o rapaz colhendo cocos, uma voz infantil conta os cocos que ele colhe. A câmera mostra os cocos cortados na carroceria de um caminhão, depois abre e mostra os nativos abrindo os cocos. Voz *off* infantil continua contando os cocos, a ela se mistura o som de um rádio-comunicador. Uma panorâmica vertical revela uma antena, a câmera segue os cabos até uma casa, onde vemos vários operadores de rádio. O ruído dos rádio-transmissores se mistura com a voz das mulheres que colhem arroz e voltamos para o campo, onde as mulheres colocam os fardos em cestos. Novamente ouvimos os ruídos de rádio, depois a fábrica, em seguida vemos a linha de montagem. Uma trilha sonora característica da comunidade nos traz para o campo novamente.

A montagem das imagens também apresenta um trabalho interessante. Diferente da montagem rítmica de Grierson em *Drifters*, que é determinada pelo tamanho dos planos, Wright trabalha com o corte no movimento. Um exemplo acontece na sequência 2. *The Virgin Island*, quando um rapaz se prepara para subir no elefante, ele lhe estende a pata e o auxilia, em seguida eles saem para esquerda. Corta para o movimento do barco saindo na mesma direção. Algo semelhante acontece na sequência do intertítulo: 3. *The Voices off Commerce*, quando as mulheres amontoam os grãos com pás num galpão. Elas estão organizadas em círculo ao redor de um monte de grãos e executam movimentos sincronizados com suas pás. Corta para uma máquina de uma fábrica que também executa movimentos circulares.

A última sequência 4. *The Apparel of a God* mostra dois momentos de veneração. No primeiro temos uma câmera alta que revela lá embaixo uma pessoa, não identificamos ainda se homem ou mulher, carregando um feixe de madeira com um cesto em cada ponta nos ombros. À medida que a pessoa se aproxima vemos que

²⁰ PUDOVKIN, V.I. "Asynchronism as a Principle of Sound Film", disponível in <http://www.filmsound.org/film-sound-history/>

se trata de um homem. Ele se aproxima da estátua do Buda, tira o turbante estende sobre a pedra, se ajoelha e deposita as suas oferendas. Fusão do perfil do Buda com o do homem. O Buda de vários ângulos. Tudo feito muito lentamente, os planos são longos, captam os detalhes com cuidado. Como se tentasse captar a essência daquele encontro. Corta. Plano geral das pessoas na estrada indo novamente em direção à montanha. Plano detalhe de um homem colocando roupa, brincos, cinturão. Um homem mais velho acompanha os seus movimentos fazendo um som com dois objetos metálicos. Soam os tambores e dança começa. Os movimentos são tão rápidos e os sons vão crescendo chegando quase ao paroxismo. Ouvimos sinos, temos imagens do Buda alternadas pela dança frenética. De repente silêncio. Voltamos para as palmeiras iniciais e fim. Podemos dizer que o movimento que orienta o filme é o círculo, desde os detalhes – a microestrutura até a macro-estrutura – a totalidade do filme.

4.3.4. Reflexões pós Grierson sobre o cinema documentário

O nosso objetivo neste tópico não é buscar uma definição para o filme documentário, mas fazer um panorama sobre os modos possíveis de pensar o documentário, considerando que estamos propondo a reflexão sobre um projeto de cinema documentário híbrido, o documentário animado. Num primeiro momento observamos que a grande discussão que envolve o filme documentário diz respeito ao registro de determinada realidade sem interferências, sejam elas quais forem. Entretanto, na maior parte das obras documentais que analisamos anteriormente se pode constatar a intervenção do autor, fazendo com que o objeto filmado seja, a princípio, descaracterizado enquanto documento. A associação do termo documentário com a noção de documento, como já vimos, foi feita por John Grierson na década de 30. Esta noção foi complexificada e inserida num contexto mais amplo nos anos 60, no qual o cinema documental passa a ter a obrigação de “representar a realidade”.

O movimento documentarista britânico dos anos 30 introduziu um tom sério e responsável ao documentário e os movimentos de cinema realista (expressão que propomos para designar os seguintes movimentos: “cinema directo” nos EUA; “Free Cinema” na Inglaterra, “Cinema Verdade”, na França e o movimento “Candid Camera” ou “Candid Eye”, no Canadá) dos anos 60 celebraram o registro do acaso e do espontâneo como garantia de um contacto íntimo e imediato com o “real” (PENAFRIA, 2006).

Enquanto documento, um filme documentário, somente terá valor de documento seguindo os preceitos da Diplomática, depois que a sua veracidade e autenticidade são comprovadas através dos estudos. Tais critérios devem ser os mesmos para qualquer tipo de documento que venha a ser utilizado como objeto de

pesquisa. Enquanto representação do real, o cinema documental fica prisioneiro da filmagem *in loco*, e do presente, pois não são permitidas reconstituições e nem encenações de qualquer espécie. Contudo, esta total objetividade, mesmo nas definições “oficiais” do cinema documentário, leva à algumas contradições. Vamos destacar a definição de 1948, feita pela União Mundial dos Documentários, que explica:

Trata-se de filmes que registram, em película, fatos que ocorrem naturalmente em frente à câmera ou são reconstruídos com sinceridade e, por necessidades devidamente justificadas. A principal característica destes filmes é o apelo à razão ou à emoção, tendo como objetivo estimular o desejo e alargar o conhecimento e compreensão humana apresentando os problemas e soluções para os mesmos, nas áreas da economia, cultura e relações humana (PENAFRIA, 1999).

A definição feita pela União Mundial de Documentário dá ampla margem para interpretações. As expressões sinceridade, necessidade, razão e emoção já revelam o componente subjetivo nesta tentativa de definir o cinema documentário. Estes componentes subjetivos no nosso entender serão mais visíveis em alguns tipos de documentário e menos em outros, mas estarão sempre presentes, porque todas as escolhas feitas pelo documentarista são, de certa forma, influenciadas por sua própria subjetividade, mesmo que o seu desejo seja fazer uma representação objetiva de uma dada situação.

O que deve ser ressaltado é que nas definições iniciais, como observamos nos estudos sobre as atualidades, o documentário pode ser uma obra com características ficcionais ou estar relacionado com alguma realidade. Atualmente o termo documentário é utilizado para caracterizar um filme de não-ficção. Entretanto, devemos estar atentos à classificação, pois nem todo filme de não-ficção pode ser considerado um documentário. Algumas produções audiovisuais como reportagens jornalísticas ou filmes institucionais são trabalhos não-ficcionais e não são tratados como documentários.

Uma possível maneira de perceber o cinema documentário dentro do contexto audiovisual não ficcional é observar a questão autoral. Em geral as produções audiovisuais jornalísticas ou institucionais seguem um padrão que é característico da instituição ou da linha editorial do veículo que as produziu. O cinema documental, mesmo quando é financiado por governos ou patrocinadores, ele reflete as escolhas estéticas do seu diretor. Basta observarmos a diversidade dos filmes produzidos por John Grierson, que tiveram diferentes diretores, em cada um deles há a marca do diretor.

A dificuldade de se definir o documentário, que justamente se caracteriza pela constante experimentação de abordagens, leva a diferentes posturas dos realizadores

e teóricos: “O documentário é uma autodefinição do tempo e de seus criadores” (COUTINHO, 2001). “O que o documentário documenta com veracidade é minha maneira de documentar” (SARNO, 2001). Ou então, “Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar as coisas como elas são, e outras para contestar estas representações” (NICHOLS, 2005:47); ou ainda:

Trata-se de um cinema que trabalha direto com a realidade, que se inspira na tradição ingênua de Lumière e na deliberada ruptura de Dziga Vertov Com as formas narrativas do cinema sem atores, sem roteiros rígidos, Empenhado em anotar a realidade com as novas técnicas, especialmente no que se refere à captação do som direto e ambiente que permite aos filmes de hoje seguir de perto a vida e os acontecimentos sem jamais recorrer aos truques dos estúdios e aos artifícios que tentam recriar a vida em segunda mão. Esteticamente, como busco sempre a contradição, o conflito de qualquer assunto filmado, acho que a manifestação formal das roturas, que procuro filmar em função de que forma e, conteúdo são inseparáveis vêm junto irresistivelmente à imagem, traduz nitidamente as imagens, dispensam-se rebuscamentos (CARVALHO in LEAL).

Ou seja, os documentaristas definiram, nas telas, o conceito de documentário ao longo dos anos. Isso pode ser percebido quando analisamos algumas obras de épocas variadas, contextualizando-as no período em que foram produzidas, por isso defendemos a análise do estilo documental considerando também aspectos históricos, sociais, tecnológicos e políticos e não apenas estéticos. Godoy dá uma noção, ao ser questionado sobre uma definição do gênero, da multiplicidade possível de classificação, relacionada, inclusive, com o objetivo de seu criador.

Creio que depende do documentarista. Existem aqueles que pretendem fazer dinheiro, outros que pretendem interferir na política, outros que pretendem produzir conhecimento ou apenas divulgar conhecimento. Podemos dizer que existem diferentes tipos de documentários, que poderiam também ser classificados pelos seus objetivos, além de sua forma, é claro ²¹.

Quando é pensado em relação às obras ficcionais, o documentário é entendido como:

Um produto fílmico que reflete qualquer tipo de ação humana que não foi criada a partir da imaginação do produtor do trabalho e as imagens remetem constantemente para a realidade abordada. No sentido oposto transcorre a composição de uma obra ficcional, que tem como prioridade a criação imaginária e as imagens relacionadas correspondem a um universo não real, mas para um momento construído pelo seu autor ²².

A pesquisadora Manuela Penafria propõe em sua tese de doutorado sobre o realizador português, Antônio Campos, que utilizemos o termo *Documentarismo* para designar uma perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema e no cinema (PENAFRIA, 2006:1).

²¹ GODOY, Hélio. Depoimento Site www.mnemocine.com.br, outubro: 2002.

²² PENAFRIA, Manuela. *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Universidade da Beira Interior, 1999. Disponível em: www.bocc.ubi.pt

Neste sentido, o *Documentarismo* pressupõe uma contigüidade entre o filme documentário e o filme de ficção, apresenta-se como uma consequência da dificuldade em distinguir o registro documental do registro ficcional e tem a utilidade de destacar é que estamos perante uma filmografia suportada por uma idéia de cinema muito precisa, a saber, o cinema tem uma missão tão importante quanto urgente a cumprir: filmar o presente. (...) podemos avançar para uma outra dimensão a que chamamos de *Documentarismo*, para realçar que mais explicitamente ou à retaguarda, a componente documental está sempre presente no cinema. Se as imagens do documentário têm uma ligação especial com o representado, o *Documentarismo* lembra que as imagens, todas as imagens possuem uma autonomia própria e solicitam da nossa parte que nos dirijamos a elas sem que nos percamos pelo acessório, ou seja, chamar constantemente o que é exterior às imagens, como seja a veracidade ou não veracidade da representação (PENAFRIA, 1999).

O que nos parece fundamental ressaltar na proposta de Penafria é que para ela o Documentarismo não é apenas uma *praxis* de caráter estritamente documental, mas diz respeito a uma ligação ao mundo através do cinema. Neste sentido, Penafria ressalta que uma das principais tarefas do Documentarismo é “trabalhar não apenas os modos de ‘representação da realidade’ presentes no documentário, mas interessar-se pelos modos de ‘representação da realidade’ antes, durante e depois da institucionalização do documentário enquanto gênero (o que decorreu nos anos 30, com o movimento documentarista britânico)”. Metodologia de trabalho que viemos desenvolvendo desde o princípio desta pesquisa e que é coerente com a nossa posição em pensar o cinema, como um grande guarda-chuva para os gêneros: ficção, documentário, animação e os híbridos, nos quais há uma mistura de dois ou mais gêneros, como é o caso do documentário animado.

É possível perceber que existe uma fusão de elementos em ambas as produções: filmes de ficção utilizam elementos documentais, como imagens reais antigas para enriquecer a obra. Esse atributo não descaracteriza uma produção ficcional e não importa, portanto, se há imagens documentais numa obra para caracterizá-la como documental. Muitas produções audiovisuais utilizam essa técnica para expressar autenticidade, mas a criação de um mundo com cenários, com atores e todos os componentes de uma obra ficcional se mantém, conservando-se também sua caracterização enquanto ficção. A mesma inversão acontece no filme documental, quando são montadas cenas para retransmitir um aspecto da realidade (PENAFRIA, 1999).

Estas duas tendências podem ser observadas já nas atualidades realizadas no início do cinema (1895-1910), que abordamos no primeiro capítulo da parte 1. Mas a utilização de imagens de acontecimentos reais na produção ficcional será a proposta estética e filosófica do Neo-Realismo Italiano e, de outros movimentos cinematográficos do pós-guerra, inclusive documentais nos “movimentos de cinema realistas”, que costumam ser inseridos, num contexto mais amplo, dos chamados Cinemas Novos, tema do nosso próximo capítulo.