

Frederico Augusto Vianna de Assis Pessoa

**O Lugar Fora do Lugar:
topografias sonoras do cinema documentário**

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes

2011

Frederico Augusto Vianna de Assis Pessoa

O Lugar Fora do Lugar: topografias sonoras do cinema documentário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Jalver Bethônico

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes/UFMG

2011

Frederico Augusto Vianna de Assis Pessoa

O Lugar Fora do Lugar: topografias sonoras do cinema documentário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

_____ de outubro de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jalver Bethônico – EBA/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Daniel Werneck - EBA/UFMG

Prof^a. Dr^a. Cláudia Cardoso Mesquita – Comunicação Social/UFMG

Prof^a. Dr^a. Lúcia Gouvêa Pimentel – Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG

À Flávia Péret.

AGRADECIMENTOS,

Agradeço ao meu orientador, Jalver Bethônico, pela paciência, dedicação, abertura, e amizade durante todo este processo.

À minha família pelo apoio e compreensão.

Aos amigos pela cooperação.

A todos aqueles que de alguma forma participaram desse projeto.

ouço pelas costas

ouço o mundo pelas costas. ouço surdo pelas costas

Bruno Verner

RESUMO

Esta dissertação aborda o som no cinema documentário a partir da análise de quatro filmes: *Entuziazm ou Simfonija Donbassa* (1931) de Dziga Vertov, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Chulas Fronteras* (1974) de Les Blank e *The Invisible Frame* (2009) de Cynthia Beatt. Inicialmente serão apresentadas as diversas funções dos quatro elementos da banda sonora no cinema, voz, música, ruídos e silêncio, a partir das taxonomias elaboradas por Johnny Wingstedt e Michel Chion. A seguir, será discutida a definição do campo do documentário, os seis modos de estruturação de argumentos/narrativas do cinema documental elaborados por Bill Nichols, bem como as formas de articulação entre som e imagem nesses modos. Posteriormente, abordaremos as discussões de Fernão Pessoa Ramos sobre o lugar ético-político do documentário, de forma a refletir sobre as relações entre escolhas estéticas, principalmente quanto ao uso do som, e consequências políticas dessas escolhas. Por fim, empregar-se-á as referências teóricas à análise dos quatro filmes escolhidos com o fito de compreender a topografia sonoro-política desses filmes.

Palavras-chave: Documentário. Som. Estética. Política.

ABSTRACT

This dissertation addresses the use of sound in non-fiction films through the analysis of four documentary films: *Entuziazm or Simfonija Donbassa* (1931) by Dziga Vertov, *Titicut Follies* (1967), by Frederick Wiseman, *Chulas Fronteras* (1974) by Les Blank and *The Invisible Frame* (2009) by Cynthia Beatt. First we talk about the four elements that constitute the sound track of a movie, which are voice, music, noises and silence and discuss those using Michel Chion and Johnny Wingstedt theories. After that we examine the definition and the field of non-fiction films, the six forms of documentary classified by Bill Nichols as well as the articulation of sound and image within those forms. Afterwards we consider Fernão Pessoa Ramos arguments about ethics and politics of non-fiction films discussing the relations between aesthetic choices, mostly when sound is concerned and their political consequences. Finally, we apply the discussed concepts to the analysis of the four selected movies and try to delineate their sound and political topography.

Key-words: Documentary. Sound. Aesthetics. Politics.

Sumário

<i>Introdução</i>	13
Capítulo 1. <i>Por uma Cartografia do Som no Cinema Documentário</i>	22
1.1 Os Espaços e a Topografia	25
1.2 As Abordagens de Michel Chion e Johnny Wingstedt	29
1.2.1 A voz	32
1.2.1.1 O discurso simples	33
1.2.1.2 O Discurso Textual	36
1.2.1.3 O Discurso Emanante	38
1.2.2 A Música	39
1.2.2.2 A Canção	45
1.2.3 Os Ruídos	46
1.2.4 O Silêncio	47
Capítulo 2. <i>O Cinema Documentário</i>	49
2.1 O Campo do cinema documentário	49

2.2 Os modos do documentário	56
2.2.2 Bill Nichols – Que tipos de documentário existem?	57
2.2.2.1 O modo Poético	59
2.2.2.2 O modo Expositivo	62
2.2.2.3 O modo Observativo	64
2.2.2.4 O modo Participativo	66
2.2.2.5 O modo Reflexivo	68
2.2.2.6 O modo Performático	70
2.3 A Estética e a Política	73
2.3.1 A Ética Educativa	77
2.3.2 A Ética da Imparcialidade/Recuo	78
2.3.3 A Ética Interativa/Reflexiva	81
2.3.4 A Ética Modesta	83
Capítulo 3. Som, imagem e realidade	84
3.1 – Dziga Vertov - Entuziasm (Simfonija Donbassa) (1931)	84
3.1.1 O som como centro	85
3.1.2 A Sinfonia	87
3.1.2.1 Preâmbulo	89

3.1.2.2 <i>Andante</i> - O primeiro movimento	90
3.1.2.3 <i>Allegro</i> - O segundo movimento	92
3.1.2.4 <i>Presto</i> - O Terceiro Movimento	93
3.1.2.5 Minueto - O Quarto Movimento	94
3.1.3 Contra a cine-bruxaria. Contra a cine-mistificação	97
3.2 – Frederick Wiseman - <i>Titicut Follies</i> (1967)	101
3.2.1 Juridical Follies	102
3.2.2 Sound Follies?	104
3.2.3 Architectural Follies	116
3.3 – Les Blank - <i>Chulas Fronteras</i> (1976)	119
3.3.1 A Polissemia da canção em <i>Chulas Fronteras</i>	121
3.3.1 Cruzando Fronteiras	133
3.4 – Cynthia Beatt - <i>The Invisible Frame</i> (2009)	136
3.4.1 A topografia audiovisual da memória	139
3.4.2 Invisible or Open Frame?	148
<i>Considerações Finais</i>	150

Bibliografia 155

Filmografia 166

Introdução

Historicamente a imagem tem sido o referencial para a fruição e a reflexão sobre o cinema documentário. Considera-se que há um centro ordenador, um lugar, no qual se concentra o conteúdo de onde emana a experiência do cinema: a tela. Esse universo imagético definido pelos limites bidimensionais da tela vem orientando, desde o início da história do documentário, a percepção e as discussões do que seja esse cinema. Já o universo sonoro relacionado à imagem cinematográfica não está localizado efetivamente na tela. Também não está nas caixas de som, apesar de ser veiculado através delas. Sua localização também não é a do espaço de projeção da sala de cinema, já que traz informações de outro lugar, o da história que está nas imagens veiculadas no espaço da sala de projeção, mas que não lhe pertence. O universo sonoro do cinema documentário (assim como qualquer outra forma de cinema) está num lugar virtualizado, apesar de compartilhar o espaço físico da sala de projeção com quem assiste ao filme. O compositor e pesquisador Michel Chion nos fala da inexistência de uma “cena auditiva” no cinema, possível análogo da cena imagética que vemos na tela. Ele nos diz: “Se podemos falar de uma cena audiovisual, é porque o espaço da cena tem limites, é estruturado pelas bordas do frame visual. [...] não há lugar para os sons, nenhuma cena auditiva preexistente na trilha sonora.” (CHION, 1990, p. 68, nossa tradução).

Por outro lado, o som, na experiência cotidiana, é parte importante na definição da espacialidade que ocupamos: localizar a posição e a distância de objetos através do som que eles produzem ou identificar as dimensões de um ambiente, ou sua textura, direciona a percepção e constitui o espaço tridimensional percebido de forma diferente e complementar ao que a visão faz. Não vemos o que está atrás de nós, mas ouvimos em 360°. O filósofo Casey O’Callaghan afirma que “Um das funções básicas da audição é nos informar sobre coisas e eventos do mundo [...] A audição, como a visão, provê acesso a características e detalhes que pululam o campo espacial tridimensional.” (O’CALLAGHAN, 2007, p. 20, nossa tradução). O som constrói ambientes com profundidade e camadas de percepção dinâmicas. Desta forma, o desenho de uma topografia do espaço da percepção tem grande parte de suas raízes na experiência sonora.

No cinema documentário (assim como na ficção), o som devolve à imagem plana da tela a tridimensionalidade do mundo, tendo um papel central na experiência cinematográfica, tanto em sua construção, quanto em sua fruição. Além disso, a constituição de múltiplos espaços, que se dá através das articulações entre os elementos sonoros e imagéticos, é parte da experiência do cinema: o espaço da tela (e seu contíguo, o do fora-de-campo), o espaço de projeção e o espaço do espectador. Além de sua construção, as relações que se estabelecem entre esses espaços também são calcadas nas formas de estruturação do material audiovisual (som + imagem) e sua interação com o espectador. Por fim, é necessário lembrarmos que a união entre som e imagem no cinema documental (assim como no cinema de ficção) não é uma simples colagem de matérias autônomas, mas a estruturação de uma relação interdependente de coirrigação e coprodução de sentidos (CHION, 1990) que foi sendo construída no correr da história.

Alguns dos primeiros experimentos com o cinema buscavam a união entre imagens em movimento e som sincronizado, de forma a trazer para a tela frações “completas” (áudio e imagem) do mundo real. O Quinetofone de Thomas Edison, apresentado ao público em 1895, que consistia num Quinetoscópio com um Fonógrafo atrelado, foi uma tentativa de sincronização entre imagem e som cinematográficos, embora fosse um aparelho voltado para a fruição individual. O curto experimento cinematográfico (1894/1895) de William Dickson, que trabalhara com Thomas Edison, onde vemos e ouvimos a execução de um violino enquanto dois homens dançam é um exemplo prático da proposta. Porém, como as pesquisas não alcançaram soluções satisfatórias, os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière, por Thomas Edson e outros, que registravam fragmentos de realidade enquanto aconteciam, são silenciosos. Embora as películas não tivessem som, devido à ausência de tecnologias suficientemente desenvolvidas para permitir a sincronização entre aquele e imagem, as projeções eram acompanhadas por música ao vivo, sonoplastia e, em alguns países, narradores e intérpretes *in loco*, acrescentando às imagens a dimensão sonora perdida pelo registro técnico.

Posteriormente, surgem os *newsreels*, pequenos noticiários cinematográficos que traziam para a tela acontecimentos importantes registrados por todo o globo, mantendo a relação com a realidade que, em parte, caracteriza o documentário. Registra-se o aparecimento do primeiro *newsreel* sonoro no ano de 1927 (HANDZO, 1985). Porém, ainda

antes do aparecimento do som no documentário, a partir da possibilidade de filmagens mais longas e da montagem do material filmado, começa, com *Nanook of The North* (1922) de Robert Flaherty, a história desse cinema definido como filmes sobre a vida real, ou como nos diz Patricia Aufderheide: “[...] retratos da vida real, usando a vida real como sua matéria bruta, construídos por artistas e técnicos que realizam uma série de decisões sobre que estória contar, para quem e com qual propósito” (AUFDERHEIDE, 2007, p.2, nossa tradução).

Os primeiros filmes documentais a utilizarem o som sincronizado aparecem no início da década de 1930. Como exemplo, temos *Industrial Britain* (1931) de Robert Flaherty, Arthur Elton e Basil Wright, *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, *Coal Face* (1935) de Alberto Cavalcanti, *Night Mail* (1936) de Basil Wright e Harry Watt, entre outros. Desde então, muito se tem escrito sobre o documentário, mas nem tanto sobre o papel da banda¹ sonora na elaboração de seus argumentos/narrativas. As relações estabelecidas entre som e imagem nas narrativas documentais não são abordadas diretamente, mas aparecem como comentários inseridos dentro de análises críticas sobre a produção histórica, ou sobre a produção contemporânea, no caso de publicações mais recentes.

O livro *The Documentary Tradition* (1979), de Lewis Jacobs, é uma coletânea de textos sobre o cinema documentário com artigos publicados em datas próximas ao lançamento dos filmes comentados. Nele, lemos análises de críticos de cinema em diversos momentos da história, bem como comentários e entrevistas com cineastas do cinema documentário. Em um dos artigos, intitulado *Pare Lorentz's The River* (1938) de Gilbert Seldes, o som ganha o seguinte comentário:

O Sr. Lorentz provê um texto repleto de fatos e embelezado por sua qualidade lírica não usual que demonstra a trivialidade da narração da maioria dos filmes documentários [...] Faz pura poesia de suas sílabas [...] a terrível afetação e sabedoria da voz usual dos filmes se foi [...] Não posso comentar adequadamente sobre a composição de Virgil Thomson; Eu estava por demais absorvido pela imagem e pela fala; Eu sei que em alguns momentos senti que a música e os efeitos sonoros eram elementos essenciais. Nunca fora do lugar. (SELDES, 1979, p. 124-125, nossa tradução e grifo nosso).

¹ Entendemos como banda sonora todos os sons que compõe um filme: a voz, os ruídos, a música e o silêncio, mesmo que, como nos diz Michel Chion no livro *Audio-Vision: sound on screen* (1990), sua interação não constitua um todo organizado e independente das imagens nos filmes. Escolhemos o termo banda sonora em vez de trilha sonora, por ter este último o sentido usual de trilha musical de um filme.

Observa-se que o autor não dedica atenção ao universo sonoro do filme, exceto pela narração, de forma que não observa a participação da banda sonora na constituição das características líricas da “pura poesia” de Pare Lorentz.

Erick Barnow, em seu livro *Documentary: a history of the non-fiction film* (1993), elabora uma classificação geral (embora não defina o escopo de cada uma) para analisar, a partir da forma de abordagem ou elaboração do discurso, a história do cinema documentário, cunhando categorias tais como: o profeta, o explorador, o repórter, o pintor, entre outras, para se referir às elaborações argumentativas/narrativas do documentário. O autor apresenta inúmeros exemplos de filmes em cada perspectiva, porém o foco desse livro não é a construção sonora. Barnow faz pequenas asserções sobre elementos sonoros esporadicamente no correr do livro, como quando fala sobre o filme *Night Mail* (1936):

A narração fortemente rítmica de *Night Mail*, escrita por W. H. Auden e musicada por Benjamin Britten, foi um enorme sucesso, e se tornou um modelo para numerosas imitações. O filme foi editado no ritmo de sua trilha sonora. Um poema lírico celebrando a corrida do correio para os lares e negócios no norte da Inglaterra e na Escócia, *Night Mail* é um filme contagiante em espírito e estilo - um clássico do cinema cujo interesse permanecerá. (BARNOW, 1993, p. 94, nossa tradução e grifo nosso).

Não podemos deixar de valorizar os comentários do autor sobre o material sonoro de alguns dos filmes que explana, embora não sejam análises que esclareçam o papel do som na constituição do documentário.

Jean-Claude Bernadet, em *Cineastas e Imagens do Povo* (1985), analisa diversos filmes produzidos no Brasil nos anos 1960 e 1970, e observa uma trajetória que vai do olhar sociológico dos documentários (ou do modo expositivo de Bill Nichols abaixo citado), com a presença massiva de voz *over*² interpretativa, ao documentário que abre espaço real para a expressão do outro, abandonando a interpretação de caráter sociológico dos fatos retratados e deixando para o espectador a reflexão e as conclusões. As observações de Bernadet quanto ao som se referem principalmente aos modos da voz nos filmes: diálogos, narrações e

² O conceito de voz *over* é utilizado por autores como Mary Ann Doane (DOANE, 2003) para classificar a voz que soa na tela sem que haja um personagem que a emita. Diferencia-se da voz *off* por ser esta última uma voz emitida por personagens fora-de-campo (ou fora-de-quadro), que, em cenas anteriores, tiveram seu lugar na diegese estabelecido.

depoimentos. No entanto, não aborda os demais elementos da banda sonora e suas funções em profundidade.

Em livros mais recentes, como *Filmar o Real* (2008) de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, o espaço para o comentário sobre o aspecto sonoro dos filmes se acentua, assim como a análise de filmes que experimentam formas diferentes de elaboração de seus argumentos/narrativas. Como exemplo, temos essa pequena passagem do texto, na seção *Dispositivos Documentais, Dispositivos Artísticos*, onde as autoras comentam sobre filmes que propõem novas poéticas documentais: “Nota-se a tendência à exploração dos depoimentos como vozes *over*, sem reproduzir a cena da entrevista. No plano sonoro, portanto, as falas dos personagens são usadas como ‘narração’, através da montagem de fragmentos de narrativas.” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 66). Logo à frente:

O som direto é captado com esmero e utilizado na montagem com autonomia, sem muito apego à sincronia com as imagens [...] recriam os ambientes visitados, na montagem, também através da trilha sonora, trabalhando com detalhes, fragmentos de sons, ruídos. (Ibidem, p. 67).

O som no cinema brasileiro é o objeto de estudo do livro de Fernando Morais da Costa intitulado *O Som no Cinema Brasileiro*, lançado em 2008. O autor faz uma cartografia do som no cinema nacional, desde seus primórdios até a atualidade, observando o aparecimento de tecnologias e suas repercussões na produção cinematográfica nacional. O livro faz referências às análises de Jean-Claude Bernadet (do livro *Cineastas e Imagens do Povo* acima citado), e ressalta a importância de uma articulação entre a ficção e o documentário no desenvolvimento do cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970, que se deve em parte ao aparecimento das tecnologias de gravação do som direto e ao desejo de registrar e dar voz aos diferentes tipos brasileiros.

Percorrendo esse trajeto, pudemos observar que, embora encontrássemos reflexões sobre o papel do som no audiovisual, não nos deparamos com análises de suas funções no cinema documentário que explorassem suas articulações com as imagens na constituição de sentido nos argumentos/narrativas desse gênero. Ainda antes de ingressar no mestrado, nosso interesse pelas funções do som no cinema documentário veio a partir da prática de registro sonoro e composição de trilhas sonoras para vídeo-documentários. A curiosidade sobre o pensamento que orientava o fazer na prática de criação e manipulação do som nesse cinema

levou à leitura de material bibliográfico sobre temas relacionados. Desde as primeiras leituras, algumas questões rondavam nosso pensamento: haveria limitações ético-políticas ao uso estético do som? Qual o impacto das liberdades criativas audiovisuais nos argumentos/narrativas documentais? Haveria um modo de fazer documentários esteticamente mais “justo” que outro? Será que haveria um ponto em que o estético confronta o ético-político? Como o som atuaria na articulação entre esses universos? Passamos então a procurar, na história da teoria cinematográfica, autores que explorassem as funções do som, principalmente no cinema documentário.

No início da história do cinema, ainda no período “mudo”, músicos e teóricos tentaram estabelecer relações e compreender (mesmo que superficialmente) as diversas funções que a música poderia ter ao acompanhar as projeções ao vivo, produzindo as primeiras tentativas de teorização do som no meio cinematográfico. Foram publicados manuais indicativos sobre o uso da música e algumas de suas funções e estilos para uso no cinema. Com o surgimento do cinema sonoro, apareceram propostas teóricas de uso do som nos filmes, como as de Eisenstein, Béla Baláz, Jean Epstein, entre outros. Porém, é somente a partir dos anos 1970 que se tem observado a produção de pesquisas e publicações abordando o material sonoro cinematográfico numa tentativa de categorização e análise mais detalhada de suas funções, bem como de compreensão de suas relações com as imagens. Os trabalhos de David Bordwell, Kristin Thompson, Claudia Gorbman, entre outros, foram importantes investigações nesse sentido. Recentemente, as pesquisas dos compositores e teóricos Michel Chion e Johnny Wingstedt, trouxeram à luz uma reflexão profunda e uma categorização detalhada dos papéis dos diversos elementos da banda sonora cinematográfica, os quais tocam em questões mais essenciais para a compreensão do som no cinema documentário.

Michel Chion é um prolífico teórico que produziu diversos livros sobre o som no cinema: *La Voz em El Cine* (2004), *Audio-Vision: sound on screen* (1990) e *La Musique au Cinéma* (1995), entre outros. Chion elaborou conceitos que são de crucial importância para a compreensão das interações entre sons e imagens no documentário, como o Valor Agregado, a Síncrise e os três tipos de escuta, Causal, Semântica e Reduzida. Esses conceitos serão apresentados no Capítulo 1 desta dissertação. As categorias elaboradas por Chion para a compreensão das funções da voz no cinema em seu livro *La Voz em El Cine* (2004) são

centrais para a reflexão sobre o som no documentário, embora o autor não as tenha aplicado especificamente a esse cinema.

Complementando as referências conceituais para análise das funções do material sonoro no cinema documental está a taxionomia das funções da música no cinema elaborada por Johnny Wingstedt em sua tese de licenciamento intitulada *Narrative Music – towards an understanding of musical narrative functions in multimedia* (2005). Ainda que também não se refiram particularmente ao documentário, as categorias elaboradas pelo autor podem ser aplicadas e auxiliar-nos na compreensão das funções da música nesse gênero cinematográfico.

No primeiro capítulo, apresentaremos o referencial teórico de Michel Chion sobre as funções da voz no cinema, realizando um detalhamento de todas as categorias pertinentes para a análise dos filmes elegidos. A seguir, apresentaremos a taxionomia de Johnny Wingstedt sobre a música e será feita a transposição das funções por ele descritas para dois outros elementos da banda sonora: os ruídos e o silêncio. Acrescentaremos a categoria da canção à sua taxionomia. A canção é uma forma musical que se diferencia da música instrumental por fazer uso do texto e se referir a práticas sociais distintas. As categorias elaboradas por Michel Chion para o papel da voz e as de Johnny Wingstedt para a música no cinema servirão como referencial teórico-crítico para nosso universo de análise das quatro formas básicas de utilização do som no cinema documentário (e no cinema em geral): a voz, a música, os ruídos e o silêncio.

O cinema documentário diferencia-se das narrativas puramente ficcionais por sua relação mais direta com pessoas, comunidades, crenças e valores. Desta forma, possui características próprias que interferem no modo de estruturação e no uso dos elementos argumentativos e estéticos nesse cinema e, por conseguinte, nas escolhas de uso do material sonoro. Os cineastas que produzem esse gênero de filmes se vêem às voltas, num momento ou outro, com questões relacionadas às representações que fazem da realidade, ou o modo como falam de pessoas, grupos, instituições, etc. Assim, o cinema documentário transita todo o tempo em dois espaços distintos: o espaço expressivo e o espaço da representação. Os modos como o documentário se estrutura, revelam formas de lidar com esses espaços, ou seja, formas de articulação entre o estético e o político.

O questionamento sobre o fazer documentário e a forma com que essas relações se estabelecem, é presente desde os primeiros filmes, como vemos nas oposições entre John Grierson, mentor do documentário britânico na década de 1930, e Robert Flaherty, acima citado. Dois trabalhos recentes se debruçaram sobre o cinema documentário com o intuito de elaborar uma categorização dos modos de fazer desse cinema: Michael Renov, no texto *Toward a Poetics of Documentary* (do livro *Theorizing Documentary*, 1993); e Bill Nichols, no livro *Introdução ao Documentário* (2007). A categorização elaborada por Nichols engloba as funções definidas por Renov e nos dá um panorama mais claro das formas de organização do material fílmico no cinema documentário, tanto em seus aspectos argumentativos/narrativos quanto estéticos, mostrando-se, portanto, mais pertinente para esta discussão.

Por outro lado, ainda que façam uma análise detalhada e uma proposta relevante de categorização dos modos do documentário, ambos os autores não tocam a questão do papel da banda sonora na constituição desses argumentos/narrativas. Por isso, para nossa pesquisa, faz-se necessária, inicialmente, uma reflexão sobre as relações entre imagem e som nos diversos modos documentais tipificados por Nichols e o papel dos fenômenos acústicos na estruturação desses modos. Desta forma, teríamos uma primeira aproximação geral das articulações entre escolhas estéticas, partindo do uso do som e suas articulações com as imagens, a estruturação argumentativa/narrativa e propostas políticas do cinema documentário.

Além dessas discussões, outras reflexões sobre o documentário têm surgido, como as ponderações de Fernão Pessoa Ramos sobre os modos de atuação do sujeito na circunstância da tomada e os sistemas ético-políticos que os sustentam (RAMOS, 2008). As discussões de Ramos fazem referência às categorias de Nichols sobre o documentário, aprofundando a reflexão sobre as questões ético-políticas nesse cinema. Abordaremos as considerações do autor de forma a complementar nossa discussão sobre as relações entre o estético e o político no cinema documental.

Desta forma, no segundo capítulo, abordaremos a definição do que seja o cinema documentário e seu campo. Em seguida, apresentaremos os seis modos de estruturação de seus argumentos/narrativas tipificados por Bill Nichols. Utilizaremos a taxonomia do autor para a identificação da participação do som na constituição dos argumentos/narrativas dos

modos documentais por ele identificados, analisando as funções do som em cada modo documental através da aplicação das categorias elaboradas por Chion e Wingstedt, acima referidas. A partir dessas discussões, analisaremos a participação da banda sonora na constituição das relações estético-políticas dos argumentos/narrativas documentais, lançando mão das reflexões de Fernão Pessoa Ramos quanto às articulações entre as escolhas estéticas e as questões ético-políticas a elas relacionadas.

Ao longo da pesquisa e escrita desta dissertação, assistimos a diversos filmes, percorrendo parte da história do cinema documentário mundial. Aos poucos localizamos exemplos de filmes cuja banda sonora participava de forma significativa na constituição de seus argumentos/narrativas e sentido. Dos filmes assistidos, foram escolhidos quatro documentários para serem analisados à luz dos conceitos acima descritos: *Entuziazm* ou *Simfonija Donbassa* (1931) de Dziga Vertov, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Chulas Fronteras* (1974) de Les Blank e *The Invisible Frame* (2009) de Cynthia Beatt. Escolhemos esses documentários porque suas propostas de articulação entre os espaços estético e político centram-se principalmente na banda sonora, e delineiam um trajeto que reflete os modos de relação entre som e imagem no correr da história do documentário, ao mesmo tempo em que as maneiras como esse cinema se expressa politicamente ao longo do tempo. Com isso, apresentam uma topografia sonora fecunda e diversa que nos permite enfocar as diferentes categorias de uso do som, seu sentido dentro desses argumentos/narrativas e refletir sobre o papel do som na construção de uma perspectiva estética e ético-política nesses filmes. Assim, no terceiro e último capítulo, serão analisados os filmes escolhidos à luz das discussões teóricas desenvolvidas.

1. Por uma Cartografia do Som no Cinema Documentário

Um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras, unicamente destinados a complementar a visão cinematográfica. O vínculo entre som e imagem é muito mais estreito e esta última se transforma com a proximidade do som. (MERLEAU-PONTY, 2003, p.112).

A história do cinema começa com uma tentativa de compreensão do mundo real por meio de um registro que traduz o movimento em fragmentos e o reconstitui numa projeção. A história do documentário começa junto com a do cinema, uma vez que os pequenos filmes realizados pelos irmãos Lumière, com a sua invenção, o cinematógrafo, já possuem uma das características do cinema documental posterior: o de registro de cenas da vida em seu acontecer, de pessoas envolvidas em seus afazeres diários e acontecimentos aparentemente sem importância. Esses registros eram transportados para a tela de projeção e vistos por pessoas que não estavam presentes no local e no momento em que os eventos se davam, criando, desta forma, o lugar do espectador cinematográfico. Assim, as gravações ganhavam um caráter de espetáculo, embora não fossem ainda narrativas construídas através da montagem, como irá acontecer posteriormente no cinema documentário (e no cinema de ficção). O cinematógrafo registrava a imagem, mas não os sons, apesar de os esforços para a união entre som e imagem no cinema terem começado ainda na década de 1890.

A idéia de que o som chega ao cinema nos anos 1930 deve ser compreendida à luz da impossibilidade tecnológica de sincronização perfeita entre imagem e som nas primeiras produções. Havia experimentos que buscavam realizar, de diversas formas, a sincronização entre som e imagem no momento da projeção, mas nenhum desses alcançou uma qualidade tecnológica confiável que permitisse a sincronização sem sobressaltos. Inicialmente, as tecnologias de gravação e veiculação de imagem e som pertenciam a universos distintos, sendo realizadas por aparelhos diferentes ou aparatos que tentavam unir as duas tecnologias. O *Cronophone* de Léon Gaumont, um exemplo das primeiras tecnologias audiovisuais, foi apresentado ao público em 1907, e consistia em dois gramofones ligados a um único projetor.

Porém, além de ser muito caro e não possuir amplificação sonora, o aparelho dificilmente permanecia em sincronia após longo tempo de uso. Destarte, devido à ausência de tecnologias suficientemente desenvolvidas para permitir a sincronização entre som e imagem, as projeções de cinema aconteciam em silêncio (KALINAK, 2010) ou eram acompanhadas por música ao vivo, sonoplastia e, em alguns países orientais, narradores e intérpretes *in loco*, acrescentando às imagens a dimensão sonora perdida pelo registro técnico. É importante observar que a capacidade retórica, informativa ou emocional da trilha sonora dependia, naquele momento, da habilidade dos artistas – músicos, locutores e intérpretes – que atuavam durante as exposições.

A sincronização entre som e imagem surge para o público com o Vitafone, um aprimoramento da ideia de conexão entre discos, para a reprodução do som, e os projetores para as imagens. O Vitafone foi apresentado ao público em 1926, sincronizando som e imagem em oito filmes curtos cujo tema eram trechos de óperas e concertos, e um filme, *Don Juan*. *Don Juan* não causou muito estardalhaço, pois o acompanhamento musical do filme “simplesmente substituiu uma orquestra ao vivo ausente” (GOMERY, 1985, p. 13).

O cinema documentário vê o aparecimento do som também no final da década de 1920, praticamente ao mesmo tempo em que aparece no cinema de ficção. Stephen Handzo relata as transformações tecnológicas ocorridas no universo sonoro do cinema, em seu artigo intitulado *Glossary of Film Sound Technology* (1985), e menciona o aparecimento do primeiro *newsreel* sonoro em 1927, utilizando o sistema *movietone*³ de gravação do som na película como sinal de luz:

Espectadores ficaram atônitos em maio de 1927 ao ver a partida de Lindbergh de Paris e ouvir o motor do ‘Espírito de São Luiz’. O mito de que *The Jazz Singer* foi o primeiro filme sonoro está tão arraigado que se torna surpreendente que hoje possamos ouvir a voz *yankee* do presidente [americano] Calvin Coolidge homenageando Lindbergh em seu retorno para a América numa era conhecida hoje unicamente através de cenas silenciosas. (HANDZO, 1985, p. 388, nossa tradução).

³ Movietone foi um sistema de gravação do som sincronizado na própria película, como sinal de luz, 20 frames após o início do registro de imagem, unificando ambas as tecnologias de registro. Este formato foi patenteado por William Fox. Outros formatos surgiram no correr da história, e hoje, a gravação é realizada em suportes distintos, mas unificada na projeção, sob a forma de trilhas ópticas ou magnéticas.

Antes de o som passar a fazer parte do cinema documentário em caráter definitivo, diversos filmes documentais tiveram sua trilha sonora composta sob encomenda para que fosse executada durante a exibição em teatros e salas de projeção que o permitissem. Como exemplo, podemos citar *Berlin: Die sinfonie der Grosstadt* (1927), dirigido por Walter Ruttmann; *Regen* (1929), de Joris Ivens ou *Melodie der Welt* (1929), também dirigido por Ruttmann. Não encontramos referência ao uso de discos com a gravação dessas peças (no sistema vitafone ou outro assemelhado) para uso sincronizado nas salas de projeção em substituição às orquestras ao vivo, nem menções a documentários com uso de som sincronizado antes de 1927. Embora tenhamos citado o filme experimental de William Dickson acima, como um dos primeiros experimentos sonoros do cinema, não podemos considera-lo como um documentário, uma vez que trata-se de um curto filme no estilo das atrações, mas ainda sem uma narrativa estruturada.

As primeiras formas de pensar o papel do som na constituição de narrativas cinematográficas surgem ainda durante o período “mudo”⁴ do cinema, mas ainda se trata apenas de escolhas de material musical para ser executado durante as projeções. Na segunda década do século XX já havia catálogos com sugestões de diversos estilos musicais para serem utilizados como acompanhamento para filmes e a categorização de suas possíveis funções nas narrativas. Como exemplo, podemos citar a série *Sam Fox Moving Pictures Music*, editada por J.S. Zamecnik (1913-14); ou a série *Kinothek* de Giuseppe Becce publicada em Berlim (1919-29), que usava músicas compostas para filmes específicos e músicas já conhecidas pelo público, de diversas origens.

Quando o som passa efetiva e definitivamente a fazer parte do cinema, após a realização de diversos longas-metragens sonoros no final da década de 1920, consolidando-se no correr da década de 1930, observa-se a elaboração de teorias que tentam compreender o papel da banda sonora e sua relação com as imagens. Autores como Sergei Eisenstein, Robert Bresson, entre outros, elaboraram teorias que, inicialmente, apresentavam propostas gerais de como utilizar o som na composição audiovisual, caracterizando-se como uma resposta ao aparecimento de um novo elemento estético com o qual o cinema teria de lidar dali por diante.

⁴ Michel Chion nos lembra que os filmes “mudos” só receberam tal denominação após o aparecimento do cinema “falado”.

Posteriormente, o pensamento sobre a imagem nos fenômenos audiovisuais ganhou terreno, enquanto que a reflexão sobre o papel do som foi colocada em segundo plano. Por volta dos anos 1970 em diante, vemos uma retomada da questão sonora no cinema por teóricos como David Bordwell, Kristin Thompson, Claudia Gorbman, Mary Ann Doanne, Michel Chion, Johnny Wingstedt, entre outros. Esses autores refletiram detalhadamente sobre o som em filmes e no meio audiovisual, produzindo classificações elaboradas que elencam as funções dos sons utilizados no cinema.

1.1 Os Espaços e a Topografia

O termo topografia significa, de acordo com o dicionário online Michaelis, 1) descrição ou delimitação minuciosa de uma localidade; 2) configuração do relevo de um terreno com a posição de seus acidentes naturais ou artificiais. A escolha do uso desse termo nesta dissertação se deve aos diferentes espaços que o filme documentário constitui e à maneira como a participação dos elementos sonoros envolve uma tridimensionalidade real e simbólica que se manifesta em sua relação com as imagens planas, bidimensionais, da tela e com o espaço de projeção onde o espectador se localiza. O cinema documentário fala de espaços de ação na realidade; espaços políticos de reivindicação de direitos e expressão de desejos; espaços simbólicos e imaginários que se entrelaçam e se influenciam mutuamente de forma dinâmica, tecendo relações entre pessoas, ideias e valores. Essas relações, ideias e valores são representados ou constituídos no cinema na própria utilização dos elementos principais de sua linguagem, o som e a imagem. Assistir a um filme é penetrar nesses espaços, participar deles, ou mesmo constituir novos espaços a partir de nossa interpretação, de nossa leitura que também se origina em um espaço imaginário, simbólico e histórico que ocupamos. Optamos por usar o termo topografia por acreditarmos que sintetiza essas variações do “relevo”, da forma de constituição e expressão desses diferentes espaços. Ao longo da dissertação o termo topografia e o termo espaço aparecerão em vários momentos para comentar aspectos sonoros, políticos, éticos e estéticos dos filmes analisados, expressando essa rede de elementos conceituais que se inscreve sob ambos os termos. Pensar as relações

entre som e imagem já solicita a reflexão sobre a imbricação de diferentes espaços que delineiam diferentes topografias.

Desta forma, um aspecto central nas relações que se estabelecem entre as imagens e o som no cinema documentário (e também no cinema em geral) são as maneiras com que ambos os elementos criam essa topografia complexa: o espaço delimitado pela tela de projeção (e o que bordeja esta tela – o fora-de-quadro ou fora-de-campo); o espaço entre a tela e o espectador; o espaço do espectador; e a constituição de espaços virtuais que se compõem da mescla, em diferentes formas, dos três outros citados. Um dos elementos essenciais para a constituição dessa topografia é, na opinião de Mary Ann Doanne (2003), a voz:

O valor da reflexão sobre o emprego da voz no cinema a partir de sua relação com o corpo (o do personagem, o do espectador) está em uma compreensão do cinema sob uma perspectiva topológica, como uma série de espaços incluindo o do espectador [...] As diversas técnicas e estratégias para o desenvolvimento da voz contribuem fortemente para a definição da forma que este ‘lugar’ assume. (DOANNE, 2003, p. 475).

Podemos complementar a afirmação da autora dizendo que a voz não é o único elemento sonoro relevante para a constituição dessa topografia, mas todos os demais componentes da banda sonora também são essenciais nesse processo.

Ao pensarmos nos espaços estruturados tanto pela voz quanto por outros elementos sonoros, devemos pensar numa primeira separação (e articulação) entre espaços que se dá nos processos de enquadramento e montagem: ambos constituem frações de espaços e criam interstícios entre eles. É importante lembrar que o próprio deslocamento de um universo físico para o da representação na tela efetua um distanciamento e um intervalo entre ambos⁵. Pascal Bonitzer afirma que:

A função da tela não é apenas permitir que vejamos (o filme), mas também [...] nos esconder (da realidade). *A imagem cinematográfica é assombrada pelo que não está nela* (grifo do autor) [...] estamos, portanto, interessados no que ‘não está lá’ na imagem fílmica, de acordo com um duplo registro da falta: (1) ‘diacronicamente’, o

⁵ Com isso não queremos dizer que a representação não faça parte do mundo, ao contrário, concordamos com Comolli quando diz: “é preciso ressaltar que o filme, o cinema, a representação não estão fora do mundo. Não estão diante do mundo, olhando-o de fora, são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar” (COMOLLI, 2008, p. 82-83). Mas, pela própria forma com que se estabelece (através da fôrma da câmera e do olhar que se volta para ele), o espaço da representação cinematográfica difere do espaço que serviu de base para sua elaboração.

que está entre duas tomadas; (2) ‘sincronicamente’, o que está fora-de-quadro. (BONITZER, 1996, p. 293, nossa tradução).

Para o autor, o cinema clássico cria artifícios para mitigar as fissuras que cria ao constituir seus argumentos/narrativas, utilizando imagens, sons e suas articulações para fazê-lo: “O que precisa ser preservado a todo custo é a unidade, a homogeneidade, a continuidade dessa cena ideológica [...] tudo deve trabalhar no sentido de apagar o simulacrum da representação em si e seu incremento de realidade” (Ibidem, p. 297, nossa tradução). Assim, há uma busca de se apagar os vazios, os buracos que fragmentariam o espaço do argumento/narrativa fílmica, permitindo a criação de um todo em que o espectador pode mergulhar, ou habitar, durante a projeção. É importante salientar que há filmes que se desprenderam das formas do cinema clássico (ainda no seu tempo áureo) e fizeram opções de não apagar as marcas do trabalho cinematográfico tornado-as, em alguns casos, indubitavelmente presentes, como *Terre Sans Pain* (1933), de Luis Buñuel.

Ao trazer para a tela o espaço filmado, a relação estabelecida entre filme e espectador o coloca, *aparentemente*, no lugar (a mente do espectador) da visão/audição privilegiada e protegida dos eventos do mundo (do espaço do real), num lugar virtualizado em que o corpo imóvel (na sala de projeção) experimenta as sensações do que é vivido/dito pelo outro filmado/filmador (na tela de cinema). No entanto, o espaço privilegiado envolve uma perda, como nos diz o crítico Jean-Louis Comolli: “O lugar do espectador de cinema se define antes de tudo, pela dupla limitação da imobilidade do corpo, bloqueado em uma poltrona [...] e pela contenção do campo visual [e, até certo ponto, auditivo]” (COMOLLI, 2008, p. 139). Além disso, o espaço distante e protegido do espectador é sempre confrontado pela sua implicação no que vê e ouve, com o espaço interpretativo que se delinea a partir da interpelação que o universo audiovisual faz a seu universo sócio-histórico-político particular. Diz-nos Comolli: “o espectador que o cinema supõe não está (apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme” (Ibidem, p. 97).

Cada proposta de organização do material audiovisual efetuada pelos realizadores do cinema documentário tece conexões entre os espaços cinematográficos de formas diversas. Ao mesmo tempo, a topografia constituída através dessas relações, manifesta escolhas estético-argumentativas que delinham lugares sócio-políticos. A tentativa de elaborar uma cartografia das funções do material sonoro no cinema documentário e sua interação com as

imagens passa necessariamente pela compreensão da articulação entre os espaços que essa interação cria e, como consequência, das relações entre escolhas estético-argumentativas e os lugares ético-políticos que expressam: “As formas no cinema dobram e desdobram operações de sentido. Os modos de fazer são formas de pensamento. As ações de escritura acarretam consequências, em última análise, políticas” (Ibidem, p. 23).

Outro aspecto importante com relação à topografia sonora do cinema documentário é o fato de que, diferentemente de filmes ficcionais, nesse cinema dificilmente pode-se planejar a estruturação das articulações audiovisuais⁶ e seu mapeamento de antemão. O traço espaço-temporal do som, assim como as escolhas relativas à imagem, acontece na relação que o cineasta estabelece com o mundo e com o outro. *A posteriori*, na montagem, é possível construir, a partir do registrado e do vivido pelo realizador, uma topografia que articula esteticamente os elementos audiovisuais e delinea uma perspectiva ético-política particular. Assim, de início, o cineasta entrega-se ao risco que a realidade lhe impõe, sem saber o resultado que alcançará. César Guimarães e Rubens Caixeta sintetizam bem a questão:

No cinema documentário, somos atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto, do improvável, do imponderável, do indiscernível e do inusitado; somos arrastados pelo encontro com o outro e sequer sabemos se vamos sair do outro lado, já que a regra é, no mínimo, não sairmos ilesos ao final deste caminho. (GUIMARÃES e CAIXETA, 2008, p. 34).

Para aprofundarmos as questões relacionadas ao papel do som no cinema documentário neste trabalho e compreendermos as funções do som em suas articulações com a imagem, elegemos as tipologias do compositor francês Michel Chion e do compositor sueco Johnny Wingstedt. Escolhemos teorias cujas categorias apresentam elementos complementares, cobrindo um amplo espectro de funções do som no cinema documentário (que serviriam também para o cinema ficcional). Ambos os autores analisam os elementos que compõe a banda sonora e suas funções, de forma a estabelecer uma cartografia do som no cinema. Michel Chion constrói uma tipologia detalhada sobre as formas de manifestação sonora no cinema em várias publicações, como *La Voz em El Cine* (2004), *Audio-Vision: sound on screen* (1990) e *La Musique au Cinéma* (1995). Já Wingstedt, no texto *Narrative*

⁶ A única exceção são os documentários encenados, cuja gravação em situações pré-organizadas e pré-definidas, permitem uma antecipação do que ocorrerá no registro.

Music: towards an understanding of musical narrative functions in multimedia (2005), se concentra nas funções que a música pode ter em narrativas cinematográficas.

1.2 As Abordagens de Michel Chion e Johnny Wingstedt

Alguns conceitos centrais para a compreensão do papel do som no cinema foram cunhados por Michel Chion. Um dos mais importantes seria o de “Valor Agregado”. Esse conceito significa:

[Um] valor expressivo e informativo com o qual um som enriquece uma dada imagem criando uma impressão definida, na experiência imediata ou rememorada que se tem dessa imagem, de que essa informação ou expressão vem ‘naturalmente’ do que vemos, e já está contida na própria imagem. O valor agregado é o que dá a impressão (na maioria dos casos errônea) de que o som é desnecessário, de que o som apenas duplica um sentido, o qual na realidade ele traz para a cena, por si só, ou então pelas discrepâncias entre ele e a imagem. (CHION, 1990, p. 5, nossa tradução).

É importante lembrar que o valor agregado atua em ambos os sentidos: do som para a imagem e da imagem para o som. O que temos, na verdade, é uma coirrigação entre imagem e som onde ambos podem ter seus sentidos transformados pela união estabelecida entre os dois, como afirma Chion na seguinte passagem:

O valor agregado funciona reciprocamente. O som nos mostra a imagem de maneira diferente do que se a víssemos por si só, e a imagem, da mesma forma, nos faz escutar o som de maneira diferente do que escutaríamos se ele estivesse soando no escuro. (1990, p.21, nossa tradução).

Outro conceito essencial em Chion seria o de “síncrese”, aglutinação entre as palavras sincronia e síntese. Esse conceito define uma interação entre som e imagem postos em sincronia na qual se realiza uma síntese entre ambos, “forjando uma relação imediata e necessária entre algo que se vê e algo que se ouve” (CHION, 1990, p.5, nossa tradução). Para o autor, o fenômeno da síncrese é o que permite que o som tenha uma ampla gama de funções na constituição de sentido num filme, a partir de sua combinação com as imagens.

A classificação de três modos de escuta distintos realizada por Chion em seu livro *Audio-Vision: sound on screen* (1990), também é fundamental para a compreensão do papel dos sons no cinema documentário (assim como no cinema de ficção). Esses três modos seriam a Escuta Causal, a Escuta Semântica e a Escuta Reduzida.

A Escuta Causal seria a mais comum das três, onde escutamos um som buscando colher informações sobre sua causa. Em nosso dia-a-dia esse é o modo mais utilizado para que possamos agir no mundo e estabelecer identificações de objetos, seres, lugares, etc. Com relação ao cinema, como nos diz o autor, “a escuta causal é constantemente manipulada [...], especialmente pelo fenômeno da síncrese. Não estamos lidando, na maior parte do tempo, com as causas reais iniciais do som, mas causas em que o filme nos faz acreditar” (CHION, 1990, p. 28, nossa tradução).

A Escuta Semântica é um modo de escuta em que buscamos o significado dos sons ouvidos, e não sua causa. No caso da linguagem falada, por exemplo, os fonemas não são compreendidos por suas propriedades acústicas ou a partir de sua causa, mas por serem parte de um complexo sistema de oposições e diferenças que determinam o sentido do que é dito. Podemos escutar seqüências de sons compartilhando o modo causal e o semântico ao mesmo tempo. Como exemplo, podemos ouvir a fala de uma pessoa e perceber o modo como é proferida, além de seu sentido.

A Escuta Reduzida é o terceiro modo na classificação de Michel Chion. Esse modo diz respeito a uma escuta em que as qualidades do som, suas características acústicas e estéticas, são o foco e não suas causas ou sentido. Como nos diz o autor “os valores emocional, físico e estético de um som não estão conectados apenas à explicação causal que atribuímos a ele, mas também às suas próprias qualidades de timbre, textura, a sua própria vibração pessoal.” (Ibidem, p. 31, nossa tradução). Assim, através do modo da escuta reduzida, destacam-se para nossos ouvidos as características acústicas e estéticas específicas de um determinado som, as quais podem ser utilizadas com fins expressivos no cinema. A escuta reduzida é estimulada pela acusmatização de um som, ou seja, da separação entre o som e sua fonte de origem, o que nos faz prestar atenção em seus elementos característicos (timbre, altura, duração, etc.), independentemente de suas causas ou sentido. O conceito de escuta acusmática veio do filósofo grego Pitágoras, em cujas aulas, por vezes, a voz do mestre era escutada sem que se

pudesse vê-lo, exigindo uma concentração maior dos alunos naquilo que escutavam. O compositor francês Pierre Schaeffer foi quem retomou o termo para dar-lhe o significado de escuta de um som sem a observação de sua fonte.

Desta forma, ao falarmos de som no documentário, devemos ter em mente que esses três modos de escuta são explorados na elaboração das funções dos sons no cinema, ora solicitando uma escuta causal, ora uma semântica e ora uma reduzida, ou mistos de dois ou mais modos ao mesmo tempo. É claro que se observa uma demanda maior da escuta causal, que corresponde à forma realista de articulação entre imagem e som: vejo na tela os objetos, pessoas, ou outros elementos que produzem os sons que escuto. Mas isso não impede que tenhamos experimentações que solicitem as outras formas de escuta.

Como dissemos acima, a banda sonora no cinema se compõe de diferentes elementos: a voz, a música, os ruídos e o silêncio. Neste trabalho, entendemos a voz como qualquer manifestação sonora através da palavra enunciada, seja ela apresentada sob a forma de diálogos, monólogos, narração ou pensamento dos personagens, do diretor ou do narrador. A música inclui composições instrumentais de diversos períodos, canções, e ruídos organizados em uma composição musical, como, por exemplo, na música concreta⁷. Os ruídos incluem todos os sons que não são a voz e não são composições musicais, podendo ser sons de nossa realidade, como os ruídos do tráfego, da chuva, pancadas, passos etc. e ruídos produzidos eletronicamente não organizados em forma musical⁸. O silêncio tanto pode ser a completa ausência de sons quanto o silêncio ambiente, em que há ruídos-de-fundo presentes, mas nenhum que se destaque. Abordaremos cada um desses elementos e suas funções utilizando a perspectiva de Chion para as categorias da voz e a de Wingstedt para os demais elementos.

⁷ Música concreta é um termo cunhado pelo compositor francês Pierre Schaeffer, que se refere às composições que fazem uso de “corpos sonoros e maneiras de coloca-los em vibração, gravando os sons obtidos, manipulando estas gravações, escutando-as e experimentando estruturas” (PALOMBINI, 1999.). A música concreta retoma a escuta acusmática como forma de aprofundar a percepção dos sons em si.

⁸ Também denominados *sound effects*.

1.2.1 A voz

A palavra já integrava o cinema mesmo em sua versão “muda”, uma vez que aparecia sob a forma de intertítulos, que continham diálogos, monólogos e narração. Além disso, manifestava-se também em cenas em que o espectador podia ver os lábios do ator proferirem palavras reconhecíveis, mas que não eram ouvidas. Com o surgimento do som no cinema, temos os primeiros filmes falados, conhecidos como *Talkies*, onde o centro organizador de toda a narrativa era a voz sincronizada ao movimento dos lábios dos personagens que apareciam na tela. Alberto Cavalcanti comenta o fato observando que “o público e os produtores agarraram-se à única coisa que lhes pareceu nova na recente invenção que era a palavra sincronizada. E os filmes começaram a falar louca e abundantemente.” (CAVALCANTI, 1957, p. 159).

O cinema, desde que se tornou sonoro, atribui um lugar especial para a voz. Quando ela é parte de uma cena, normalmente toda a organização sonora é estabelecida em torno dela, para permitir a perfeita compreensão do que é dito. Desta forma, o volume do som ambiente, da música ou de ruídos diversos que possam incidir na cena é controlado para que a voz possa ser escutada sem a interferência dos demais elementos da banda sonora. A questão central (na maioria dos casos) não é a fidelidade ou a expressividade da voz, mas a inteligibilidade do discurso.

No cinema documentário, o aparecimento da palavra sonorizada, através da voz, é um fenômeno que marca de maneira profunda a relação entre o aparato de registro e a pessoa registrada: torna-se claro o vínculo causal entre seu corpo e a sonoridade única de sua voz; sua respiração, suas pausas, a escolha das palavras e o modo de flexioná-las (a fidelidade e a expressividade da voz ganham o centro). Alguns filmes, ainda na década de 1930, já apresentam sincronização entre o som da voz e a imagem, como *Entuziazm - Simfonija Donbassa* (1931) de Dziga Vertov ou *Nightmail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright. Em seu texto *No Lipping!* (2008), o crítico Jean-Louis Commoli afirma a importância dessa experiência da palavra: “Riscada na carne de uma voz, a palavra filmada impõe a realidade do corpo como algo irrefutável. Pois o que é filmado é propriamente a relação – o laço, o elo, a

dependência – dessa palavra e desse corpo, ao mesmo tempo distintos e confundidos” (COMOLLI, 2008, p. 116). Com o advento do som sincronizado, o documentário é capaz de trazer à tela as diferentes texturas das diversas falas que compõem um grupo, uma região, uma cidade, um país, desenhando, desta forma, uma topografia política da voz através de suas diversas manifestações. Com a gravação sincronizada da voz, amplia-se a possibilidade de compreensão da diferença, através da experiência sensorial e intelectual do outro, tornado próximo pelo registro fílmico, bem como do aspecto estético da diversidade sonora dos modos de fala que pode ser apreciada pela escuta reduzida.

Podemos dividir a utilização da voz sincronizada no cinema em três formas gerais de discurso, seguindo a classificação de Michel Chion em seu livro *Audio-Vision: sound on screen* (1990):

1. O discurso simples⁹;
2. O discurso textual;
3. O discurso emanante.

1.2.1.1 O discurso simples

No discurso simples, a voz é o centro de produção de sentido, sendo proferida e percebida claramente em sua entonação e no que efetivamente explicita. De acordo com Chion, o cinema, na maioria de suas produções, se organiza em torno desse discurso.

[...] do roteiro à edição, através da localização, da ação, da luz, movimentos de câmera e assim por diante, tudo é concebido, quase inconscientemente, para fazer o discurso dos personagens o centro da ação e ao mesmo tempo nos fazer esquecer que esse discurso é o que estrutura o filme. (CHION, 1990, p. 171, nossa tradução).

A voz escutada “tem uma função dramática, psicológica, informativa e afetiva” (Ibidem, p. 171, nossa tradução). No discurso simples, o espaço das vozes é, na maioria dos

⁹ Preferimos substituir a denominação de *discurso teatral* cunhada por Chion para *discurso simples*, por considerar que o termo discurso teatral traz uma conotação ficcional que não se adequa a sua aplicação ao cinema documentário.

casos, o espaço dos personagens, que posso observar como espectador. Há situações em que a voz se aproxima dos limites do espaço da tela e o delimita, como no caso de falas de personagens fora-de-campo ou da voz-eu, que veremos a seguir. A manifestação das vozes de personagens vários (com seus lugares sócio-políticos diversos) se dá principalmente sob essa forma de discurso simples.

Na categoria do discurso simples, temos subcategorias que são modos da voz se manifestar na cena:

1. Os diálogos e os monólogos externalizados – em que as vozes soam de acordo com o espaço que ocupam, são proferidas por personagens que vemos na tela e normalmente são sincronizadas aos movimentos labiais dos mesmos. No caso dos documentários, essa categoria da voz é o espaço de troca entre diferentes elocuições, que podem trazer uma confrontação entre espaços políticos diversos (inclusive a relação entre diretor e personagem em seu acontecer). É ainda o lugar da entrevista, muito utilizada no cinema documental, a qual, para Comolli é:

[Uma] forma aberta, flutuante e, de certa maneira, mais livre, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora de discurso, de postura, de gestos, de efeitos de corpo. (COMOLLI, 2008, p.59).

Inscrevendo na película, desta forma, o espaço sócio-político de cada um dos envolvidos. Vale lembrar que a voz do diretor na entrevista, em conversa com os personagens, quando fora-de-campo, seria um caso de diálogo, pois ele está num espaço estabelecido pelo filme e que é compartilhado pelos demais personagens. Além disso, estando fora-de-campo, o diretor pode vir a fazer parte dele a qualquer instante.

2. A voz-eu – esse modo da voz é caracterizado por uma maneira específica de ressoar e ocupar o espaço, facilitando a identificação do espectador com ela. Não vemos os lábios do personagem se movendo em sincronia com o som, pois se trata de um monólogo interior, do pensamento do personagem. Dois são os critérios

técnicos comuns à voz-eu no cinema documentário: a) uma relativa proximidade ao microfone que dê a essa voz uma sensação de intimidade; e b) uma tendência a reduzir a reverberação que identifique um lugar real da voz, colocando-a num espaço não compartilhado, semelhante à nossa escuta interna¹⁰. Essa pode ser a voz do pensamento de um personagem (inclusive o diretor) que vemos (ou vimos) na tela, ou pode ser um *flashback* (ou *flashforward*) que é narrado ou apresentado por sua voz. Essa categoria da voz aproxima os espaços dos personagens e o do espectador, distanciando ambos do evento observado (mesmo que de forma sutil). A voz-eu pode marcar uma abertura do realizador (quando ele é o emissor) para o questionamento sobre os procedimentos de constituição de seu argumento/narrativa e de sua *mise-en-scène* frente ao outro e aos eventos do mundo filmados, flexionando o lugar político de onde elabora seu discurso.

3. A voz-no-ar – assim como sons diversos podem ser reproduzidos em um filme através de aparelhos eletro-eletrônicos, como um rádio, um telefone ou uma vitrola, a voz também pode. Esse tipo de voz apresenta características técnicas específicas, como a redução de seu espectro de frequências devido ao meio de transmissão. Não vemos o emissor, mas sua voz faz parte da diegese: a voz-no-ar nos remete a um espaço virtual ao qual não temos acesso e de onde o emissor fala. Essa categoria engloba várias origens da voz: programas de rádio de entretenimento ou informação; comunicações oficiais; emissões pessoais por alto-falantes, etc. Cada modalidade de emissão pode manifestar um espaço político específico que se articulará aos demais lugares envolvidos na diegese.

4. A fala direta - embora não classificada por Chion, é uma categoria do discurso simples extremamente comum no cinema documentário. Um exemplo seria a

¹⁰ A expressão “escuta interna” aqui tem o sentido da percepção que temos de nossa própria voz, que se dá através da vibração tanto do aparelho fonador quanto dos ossos da face e cabeça, e resulta em uma sonoridade com pouca reverberação e uma acentuação parcial das frequências mais graves.

entrevista em que não ouvimos a voz do diretor, mas somente as respostas do entrevistado proferidas diretamente para a câmera. De forma semelhante à entrevista em diálogo, a fala direta delinea os espaços sócio-políticos dos envolvidos, até mesmo o do diretor “fora-de-campo” (inclusive a partir de sua opção de ter sua fala/corpo retirada da cena - embora continue participando dela).

O aparecimento da diferença que se manifesta nas falas regionais, na fala de grupos específicos e nos semi-dialetos, pode colocar uma barreira inicial à compreensão clara do que é dito no filme por aqueles que não compartilham desses modos de fala. A maneira escolhida pelo realizador de como lidar com essa questão é outra forma de expressar sua posição ético-política em relação ao outro retratado.

1.2.1.2 O Discurso Textual

O discurso textual se caracteriza por agir sobre as imagens, diferentemente do discurso simples que é um elemento da ação, normalmente sem poderes sobre aquelas. As imagens estão “à sua mercê” (CHION, 1990, p. 172, nossa tradução). Essa categoria de discurso são os comentários com voz *over* de diversos documentários. O discurso textual permite que formemos interpretações do que vemos a partir de suas palavras e reduz a necessidade de conexão espaciotemporal explícita entre as imagens editadas, como é necessário nas narrativas cinematográficas mais comuns. Ou seja, as imagens podem seguir um fluxo que não exija uma conexão que se explicita nelas mesmas, pois a narração criará a conexão pelo sentido que lhes atribui. Nichols denomina essa montagem de Montagem de Evidência, a qual organiza tempo e espaço “dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica” (NICHOLS, 2007, p. 58). Ao mesmo tempo, se a narração é retirada de filmes estruturados desta maneira, nos resta uma sequência de cenas aparentemente desconexas entre si, ou que podem não apresentar o valor que a voz lhes agrega.

O discurso textual é considerado o discurso do saber que detém poder sobre o sentido e distanciamento suficiente para se tornar intérprete válido do que vemos. Ou seja, a voz que enuncia não está imersa nos acontecimentos retratados na tela, mas observa o todo destes acontecimentos à distância. Desta forma, acreditamos que ela possa, a partir de uma análise geral do que constitui a questão, elaborar uma interpretação que condense os elementos fragmentários que compõem aquele todo, justamente porque consegue enxergá-los do ponto de vista da totalidade. Esse ponto de vista foi historicamente constituído como o da reflexão racional e da interpretação cientificamente válida, daí decorre sua força persuasiva. No entanto, há possibilidades de flexibilização desse discurso. Cavalcanti lembra que construções poéticas do discurso textual permitem formas diferentes de relação entre som e imagem, e “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 [...] de efeito mais profundo que qualquer dos elementos per si”. (CAVALCANTI, 1957, p. 160).

A voz do discurso textual se localiza num lugar intermediário externo aos eventos do filme e mais próximo do espectador, num espaço virtualizado de onde fala direta e unicamente a ele. Esse discurso expressa um lugar político que pode ser o do realizador, ou mesmo do financiador do filme, e pode manifestar suas escolhas interpretativas sobre o material registrado. Essas interpretações podem ser fechadas ou não, como veremos a seguir quando falarmos das categorias do discurso textual.

As características técnicas mais tradicionais dessa voz são as de ser normalmente masculina; gravada em estúdio, sem uma reverberação que defina um espaço referencial (embora possa ter algum grau de reverberação artificial para fins estéticos); e adotar um tom sério e impessoal. No discurso textual, a voz do narrador pode tomar o lugar da voz das pessoas retratadas no filme, falando por elas e atribuindo a seus afazeres e a sua vida o valor que está no texto.

Podemos estabelecer três categorias distintas para o Discurso Textual:

1. O Discurso Textual Explicativo: apresenta as características tradicionais do discurso textual – uso da voz masculina, impessoalidade, seriedade, explicação do sentido das imagens. As características desse discurso expressam um lugar de poder que direciona a

leitura das imagens e tenta colocar-se como mediador inelutável entre o filme e o espectador, mesmo que isso possa não se realizar por completo.

2. O Discurso Textual Errante: o discurso textual se apresenta de forma solta, parecendo procurar o sentido, ao invés de já detê-lo por completo em si mesmo: “A voz fala como se procurando pelas palavras certas; ela repete, hesita, tateia, e se recupera, encontra uma frase que soa bem.” (CHION, 1990, p. 175, nossa tradução). Há espaço para a constituição de textos poéticos, que se abrem à interpretação de quem os escuta e assiste às cenas que os acompanham. A fala não é necessariamente masculina, procura encontrar o sentido das imagens e não explicá-las. Aqui, o discurso do filme procura seu sentido, se mistura às imagens, experimenta, aceita o risco do erro, destituindo-se do poder de interpretar as imagens, e compartilhando-o com o espectador.

3. O Discurso Textual Reflexivo: podemos encontrar discursos textuais que questionam sua própria interpretação das imagens (e com isso, seu papel de voz do saber) usando a ironia, a sátira e o autoquestionamento direto e aberto e fazem-nos refletir sobre o papel da narração cinematográfica. Nesse discurso, o realizador desconstrói o poder da própria representação audiovisual e a validade de qualquer leitura que se queira hegemônica sobre o que foi registrado. O questionamento procura provocar o espectador para retirá-lo do espaço de comodidade da crença e mergulho no que vê, para o da reflexão consciente e do distanciamento crítico.

1.2.1.3 O Discurso Emanante

O discurso emanante é uma categoria que se manifesta com pouca frequência no cinema. Não é necessariamente escutado ou entendido por completo e se torna uma “emanação dos personagens, um aspecto deles, como sua silhueta é” (CHION, 1990, p. 177, nossa tradução), embora o enfoque não sejam as palavras proferidas nesse discurso. O espaço da voz no discurso emanante também é, normalmente, o espaço dos personagens e expressa, assim como o discurso simples, seu universo. Um exemplo seriam os filmes do francês

Jacques Tati, principalmente o seu personagem central, Monsieur Hulot. Nesses filmes, não compreendemos a fala de alguns personagens, mas o modo de expressão de suas emissões vocais os caracteriza. Outro exemplo poderia ser o documentário *Estamira* (2004) de Marcos Prado, onde a fala da personagem principal nem sempre é compreensível do ponto de vista lógico, mas é sempre importante para a definição de quem é Estamira. O discurso emanante se opõe à tradição cinematográfica do vococentrismo e do logocentrismo, retirando a voz e a compreensão do discurso de seu lugar tradicionalmente central nas narrativas cinematográficas. Além disso, se pensarmos no caso de *Estamira*, esse modo da voz afirma o valor político de discursos tradicionalmente excluídos. Afora a questão política, a voz no discurso emanante deixa seu valor verbal e assume um valor musical, estético. Ela preserva uma relação causal, que ajuda a caracterizar e identificar um personagem, mas se presta também a uma escuta reduzida, uma apreciação que avalia a sonoridade, o timbre, a dinâmica e a melodia de um discurso.

1.2.2 A Música

Assim como a voz, a música (e os demais elementos da banda sonora, o ruído e o silêncio) tem um papel fundamental na construção de sentido dos argumentos/narrativas do cinema documentário. As formas com que a música integra essas composições (suas relações com os demais elementos sonoros e com as imagens) também evidenciam escolhas estéticas que delineiam perspectivas ético-políticas.

A música participa da estruturação de espaços diversos no cinema: a música denominada diegética está no espaço da tela (ou no espaço contíguo, fora-de-campo) e pertence ao universo de onde se desenrolam os acontecimentos retratados; a música extradiegética está num lugar entre a tela e o espectador, podendo reforçar a experiência de um espaço virtual de distanciamento desse último em relação ao que vê e exercer uma influência distinta, agregando valor, sobre sua leitura das imagens. É claro que esses papéis não são fixos e a música pode transitar de um universo para o outro, como vemos em muitos filmes. Mesmo assim, essa liberdade de trânsito entre os dois espaços acarreta experiências diferentes

de construção de sentido a cada movimento realizado. Além disso, há nuances em relação a essa divisão primária entre sons diegéticos e extra-diegéticos que complexificam essa espacialidade, como nos diz Chion: “estas distinções só fazem sentido a partir de uma perspectiva geográfica, topológica e espacial, análoga a zonas em que se podem encontrar sutis variações, graus e ambiguidades.” (CHION, 1990, p. 75, nossa tradução e grifo nosso).

O teórico e compositor sueco Johnny Wingstedt em sua tese de licenciamento na Lulea University of Technology, na Suécia, intitulada *Narrative Music – towards an understanding of musical narrative functions in multimedia* (2005), a partir de estudos sobre as relações entre música e imagem no cinema e em outras mídias, elaborou uma categorização detalhada das funções da música no audiovisual, a qual abordaremos a seguir. Wingstedt é professor de Música e Tecnologia no Royal College of Stockholm e já publicou diversos artigos sobre música, mídia e tecnologia, como *Narrative Music, Visuals and Meaning in Film* (2010), *Making Music Mean: on functions of, knowledge about, narrative music in multimedia* (2008) e *Context, Individuality and Music’s Affect on Listeners* (2007), entre outros.

O autor afirma que não devemos conceber as funções musicais a partir de sentidos que emanariam da própria composição musical isolada de um contexto. Para ele, toda composição ganha sentido a partir de sua inserção em contextos histórico-culturais específicos. Assim sendo, as funções da música no cinema são determinadas pelas relações estabelecidas entre música e imagem (numa aproximação do conceito de valor agregado e da coirrigação que Chion apresentou), e também por construções de sentido musical que se constituem numa cultura em determinado momento histórico:

[...] apenas quando todos os elementos necessários tiverem sido compilados, combinados e apresentados, é que a narrativa é constituída de fato. Se a música é alterada, outra narrativa surgirá [...] A história é definida pelo jogo entre os elementos midiáticos envolvidos. Do ponto de vista da audiência, a narrativa também é determinada pelo contexto sociocultural. (WINGSTEDT, 2005, p. 5, nossa tradução).

Partindo dessa perspectiva, Wingstedt elabora seis grandes classes que compreenderão onze categorias para as funções da música no cinema, são elas:

1. **Classe emotiva** – embora haja discussões a respeito, o autor afirma que estudos atuais em psicologia da música já observaram relações de correspondência entre características musicais, tais como intervalos entre notas, ritmo, harmonia, etc. e emoções humanas. Além disso, nos filmes, o contexto da narrativa constituído por outros elementos além da música, auxilia a definir a emoção predominante provocada pela música. Por último, Wingstedt cita algumas das funções da música que se enquadram na categoria emotiva: descrever os sentimentos de um personagem; afirmar a natureza da relação que se estabelece entre personagens; aumentar a credibilidade de eventos; induzir emoções.

2. **Classe Informativa** – a classe informativa se compõe de três categorias: comunicar sentido, comunicar situações e estabelecer reconhecimento.
 - a) Comunicar Sentido - a música nessa categoria pode assumir diferentes funções: clarear situações ambíguas, comunicar pensamentos não externalizados e reconhecer ou confirmar a interpretação de uma situação pelo público. A função de comunicar sentido se aproxima, em alguns casos, da função emotiva, pois há situações em que a interpretação do sentido se dá através da emoção provocada pela junção imagem e música.

 - b) Comunicar Situações¹¹ – nessa categoria, a música realiza suas funções a partir de associações entre música e contexto, como nas funções de evocar um período histórico, uma localização cultural ou indicar o status social de personagens.

 - c) Estabelecer Reconhecimento – nessa categoria encontramos os *leitmotifs* (fragmento melódico ou harmônico de música, com características passíveis de reconhecimento, que se associam, pelo uso recorrente na narrativa, a personagens ou situações) ou canções usadas da mesma forma. Os *leitmotifs* também podem ser considerados como elementos pertencentes à categoria de Definir Estrutura e Forma

¹¹ Optamos por substituir a denominação original “comunicar valores” por “comunicar situações” para evitar que esse conceito se confunda com a expressão “agregar valor”, decorrente do conceito de “valor agregado” de Michel Chion.

(incluída na Classe Temporal abaixo descrita), uma vez que sua repetição ou recorrência pode marcar uma seqüência e determinar uma organização temporal da narrativa.

3. **Classe Descritiva** – a classe descritiva possui duas categorias: descrever contexto e descrever a atividade física. Descrever aqui diz respeito à orquestração de elementos musicais de forma a sugerir acontecimentos, ambientes ou fenômenos do mundo sob a forma musical. No caso de descrever contexto, a música tem um caráter “impressionista”, onde os elementos sonoros tentam trazer a idéia, no próprio arranjo musical, do contexto a que se referem. Um exemplo pode ser a composição *La Mer* (1905) de Claude Debussy, que busca reproduzir o mar e acontecimentos a ele associados, como o vento, as ondas, etc. Já quando descreve atividade física (ver abaixo), a música sugere o movimento dos personagens e realização de ações na tela a partir de sua orquestração.

a) Descrever Contexto – a música nessa categoria atua com funções semelhantes à música programática¹², que tenta evocar idéias à mente do ouvinte. As funções nessa categoria incluem: estabelecer a atmosfera do ambiente (hora do dia, ou estação do ano, por exemplo), descrever o contexto real (no sentido de descrever o oceano ou uma floresta). A função de descrever contexto pode se assemelhar, aparentemente, à função de comunicar situações (acima citada). No entanto, como já dissemos, a música descrevendo um contexto atua como a música programática. Já na função de comunicar situações, a música se torna informativa por uma associação histórico-cultural com contextos específicos. Um exemplo seria a música flamenca associada à Espanha, seu país de origem.

b) Descrever a Atividade Física – nessa categoria, a música ilustra movimentos físicos, o que pode ser alcançado através da sincronização entre música e movimento na tela; ou pela sugestão do movimento pela música, mas sem sua

¹² A música programática é um estilo que busca provocar imagens e ideias extramusicais na mente do ouvinte através do próprio arranjo (vide o exemplo da música “impressionista” acima citado).

reprodução na imagem. Quando há uma descrição dos movimentos muito constante pela música, nos deparamos com o que foi denominado *Mickey Mousing*¹³.

4. **Classe Guia** – a música que se enquadra nessa classe tem o papel de “direcionar o olho, o pensamento e a mente” (WINGSTEDT, 2005, p.7, nossa tradução). Inclui duas categorias: a categoria indicativa e a categoria de mascaramento.

a) Indicativa – ao sincronizarmos a música a certos eventos ou elementos da imagem, podemos fazer uma separação entre figura e fundo, e até mesmo ressaltar aspectos como beleza, perigo ou poder, por exemplo. As funções envolvidas nessa categoria são as de direcionar a atenção e focalizar detalhes. Em algumas situações, a função de Descrever Atividade Física, acima citada, pode se aproximar da função Indicativa, uma vez que ao marcarmos sincronicamente uma atividade que acontece na imagem, estaremos destacando essa atividade e a tornando figura contra o fundo restante.

b) Mascaramento – sua finalidade é o inverso da indicativa. No início da história do cinema, uma das funções da música poderia ser a de mascarar o som do projetor, quando era executada ao vivo nas salas de projeção. Hoje, de acordo com Wingstedt, poderíamos encontrar essa categoria quando a música mascara uma má interpretação, por exemplo.

5. **Classe Temporal** – essa classe lida com a articulação temporal do filme. Como nos diz Wingstedt: “é difícil imaginar música que não represente ou organize o tempo de alguma maneira” (WINGSTEDT, 2005, p.8, nossa tradução), e, portanto, não organize o tempo cinematográfico. Essa classe subsume duas categorias: criar continuidade e definir estrutura e forma.

¹³ *Mickey Mousing* é o nome dado à prática de sincronização acentuada entre som e o movimento dos personagens no cinema.

a) Criar Continuidade – essa categoria inclui três funções básicas: construir continuidade curta (nas transições entre cenas); construir continuidade longa (sobre seqüências); e construir continuidade total (utilizando motivos ou instrumentações ou mesmo estilos de composição por todo o filme, dando uma unidade musical à película).

b) Definir Estrutura e Forma – nessa categoria, podemos pensar nas funções de estruturação da narrativa que se dão através dos silêncios musicais; dos *leitmotifs*; através da capacidade da música de afetar a percepção do tempo e da velocidade de um fluxo dramático; através da utilização da música para criar o pressentimento, a expectativa ou a antecipação de algo, afetando, mesmo que tenha conotações emotivas e informativas, a percepção do andamento do filme.

6. **Classe Retórica** – As funções da música, nesse caso, são as de: comentar uma narrativa, por exemplo, quando a melodia e o timbre dos instrumentos se assemelham a uma gargalhada numa passagem cômica; fazer uma afirmação política ou filosófica, “fazendo um julgamento” ou “escolhendo lados” numa cena; criar relações com a imagem de forma a modificar a interpretação de sentido que fazemos do que vemos, como quando uma música lenta é executada numa passagem que mostra cenas violentas. Nesse caso, o autor considera que:

[Ela tem um] sentido semiótico [que] pode nos fazer interpretar a cena como menos violenta – mas pode também mudar nossa impressão da música através da [função] retórica, fazendo-nos interpretá-la como triste ou fúnebre, e assim expressar tristeza ou lamentação frente à representação da ação violenta. (WINGSTEDT, 2005, p.9, nossa tradução).

A função retórica pode, em diversas situações, se remeter a outras funções, como a emotiva ou a de comunicar situações.

Podemos observar que as diversas funções da música no cinema estabelecidas por Windgstedt não são funções estanques ou absolutamente excludentes. A música em uma cena de um filme pode exercer diversas funções ao mesmo tempo, não ficando presa a apenas uma delas. Além disso, uma determinada função pode nos remeter a outras que complementam seu

sentido. Desta forma, a proposta do autor é a de hibridismo entre as categorias, o que permite coirrigações entre as diversas funções e uma compreensão mais profunda e detalhada de como a música se relaciona às imagens no cinema.

1.2.2.2 A Canção

A canção faz parte da trilha musical do cinema desde seu início. Um dos primeiros filmes sonoros, *The Jazz Singer* (1927), de Alan Crosland, inclui diversos números com canções em sua trilha sonora. As funções da canção na banda sonora de filmes documentários (e ficcionais) podem ser identificadas, enquanto música, com as mesmas funções contidas nas categorias de Wingstedt para a música em sentido geral, apresentadas acima. No entanto, as canções possuem características que agregam possibilidades de articulações entre imagem e som que por vezes as diferenciam das músicas instrumentais. A primeira delas é a presença da letra: o texto cantado é um elemento discursivo que pode estimular leituras das imagens que não são provocados pela instrumentação. A segunda característica é a referência a um universo de práticas sócio-culturais associadas ao estilo das canções que provocam leituras direcionadas da imagem. Como exemplo, podemos pensar no fato de certos estilos de canção, como o *folk*, se associarem a estilos de vida e práticas sociais características: roupas, valores, hábitos, etc. Kalinak, em seu livro *Film Music: a very short introduction* (2010) aborda a questão da seguinte forma:

Canções são diferentes da música instrumental em vários sentidos. Canções podem atrair a atenção consciente de uma plateia mais diretamente do que a música de fundo e assim estabelecer sentido mais rápida e eficientemente; canções têm acesso à linguagem, especialmente letras, que podem ser um meio bastante explícito de transmitir sentido [...] ainda assim, as canções são constituídas através da linguagem da música; elas utilizam vários dos mesmos elementos musicais utilizados nas composições de fundo e muitas vezes exercem as mesmas funções. (KALINAK, 2010, p. 87, nossa tradução e grifo nosso).

Ronald Rodman, no artigo *The Popular Song as Leitmotiv in 1990s Film* (2006), observa a interação das práticas sociais com a leitura provocada pelos diferentes estilos de canção: “O nível do estilo musical tem um alcance para além da narrativa fílmica e interage com outras

competências, especialmente práticas sociais [...], uma vez que o estilo musical distingue aspectos de raça, gênero e outras características.” (RODMAN, 2006, p. 129, nossa tradução).

Portanto, as canções ampliam as possibilidades de significação através de suas interações com as imagens. Percebe-se que o desenho do espaço de relação estabelecido entre espectador e filme pode tornar-se ainda mais complexo e estendido com o uso da canção. Além dos sentidos estabelecidos enquanto música, a “trilha da canção provê novas possibilidades para os espectadores forjarem relações individuais com os filmes e cria espaço para que vozes alternativas [...] sejam ouvidas” (KALINAK, 2010, p. 87, nossa tradução).

1.2.3 Os Ruídos

Embora a palavra ruído remeta a um significado aparentemente negativo, sua acepção aqui não é a de um som indesejável, que perturba a percepção e incomoda o ouvinte. Nesta dissertação, o ruído é qualquer sonoridade que não se enquadre nas categorias da voz ou da música. Desta forma, podemos pensar nos fenômenos acústicos de nossa vida cotidiana, como os sons provocados por passos em pisos diversos, objetos que caem, rumores produzidos por máquinas (relógios, máquinas de escrever, liquidificadores, etc.), ruídos do corpo humano (respiração, tosse, pancadas no corpo, etc.), entre outros.

Ao pensarmos nesse elemento sonoro, a primeira característica que nos vem à mente é a de índice: o ruído é indicador de um acontecimento ou nos remete a um objeto que o produz. Essas associações dependem de um aprendizado perceptivo, que conecta sons e objetos ou eventos, para que possamos, em encontros seguintes, perceber claramente a causalidade entre esses eventos e seus sons. Ou seja, a conexão entre um ruído e sua fonte não se dá de forma imediata, numa primeira experiência, se não pudermos ver o objeto que o produz e criarmos a relação. Em alguns casos, a visão pode ser substituída pela denominação do objeto ou evento que causa o ruído, para então associarmos nome e som. Por vezes há uma sutil diferença constitutiva entre distintos sons que pode impedir a identificação da fonte a partir da escuta

acusmática¹⁴ de um ruído. É claro que a memória, ou mesmo a dedução a partir de experiências passadas e aproximações entre sons escutados e os já registrados na mente, podem ajudar-nos a identificar os sons que ouvimos, mesmo que não vejamos sua fonte. Porém, nem sempre isso é possível, até mesmo devido à ênfase cultural na percepção visual em detrimento da auditiva. Portanto, podemos afirmar que nem todo ruído que ouvimos é percebido como proveniente de uma fonte conhecida. Essas características permitem que os ruídos sejam utilizados no cinema de formas bastante diversas.

A categorização do universo dos ruídos vem sendo elaborada por alguns autores nos últimos anos, como Bordwell e Thompson, Michel Chion e outros. Embora a teoria de Johnny Wignstedt, acima apresentada, se dedique primeiramente à música, poderemos utilizar diversas de suas categorias para classificar as funções de outros sons no cinema. A aplicação de sua tipologia para a compreensão do papel dos ruídos na banda sonora mostra-se bastante profícua, abarcando os diversos aspectos que nos interessam nesse trabalho. Desta forma, encontraremos os ruídos em funções como a emotiva, a de comunicar situações, estabelecer reconhecimento, descrever contexto, descrever atividade física, indicativa, temporal e retórica.

1.2.4 O Silêncio

A definição mais comum do que seja o silêncio é a de ausência de sons. Embora sua definição seja negativa, a ação positiva do silêncio na constituição da banda sonora é de grande importância: “Um olhar silencioso pode falar extremamente alto.” (BALÁZS, 1985, p. 119, nossa tradução). O silêncio no cinema pode ser a ausência completa de sons, mas também a presença de sons ambientes onde não há voz ou ruídos que se destaquem. Cada espaço tem seu universo sonoro característico, mesmo quando nos parece vazio de sons. Ou seja, “há sempre algo para se ver, algo para se ouvir. De fato, por mais que tentemos produzir um silêncio, não conseguimos.” (CAGE, 1978, p. 8, nossa tradução).

¹⁴ A acusmática é a separação entre um som e sua fonte original.

Desta forma, como há uma expectativa da presença de sons mesmo no silêncio, a inclusão deste no cinema exige certos procedimentos: se for realizado através da ausência abrupta e pura de sons, a consequência pode ser o estranhamento. O silêncio poderá ser percebido como uma falha sonora do filme. Normalmente, seja ele uma ausência completa de sons ou a presença de sons ambientes, o silêncio tem que ser preparado pela conjuntura sonora do filme e é, portanto, “produto de um contraste” (CHION, 1990, p. 57, nossa tradução).

O silêncio pertencente à banda sonora de um filme pode ter diversas funções, dependendo do contexto em que é inserido. Podemos lançar mão de algumas das categorias enumeradas por Wingstedt para auxiliar nossa compreensão das funções do silêncio no cinema: emotiva, estabelecer reconhecimento (se o silêncio for associado ao aparecimento de um determinado personagem, podemos transformar o silêncio em seu *leitmotif*), indicativa, definir estrutura e forma, e retórica. Por fim, podemos observar que, assim como em relação à música e aos ruídos, as funções do silêncio podem mesclar-se numa mesma cena.

Todas as questões discutidas nesse capítulo serão retomadas no Capítulo 3, *Som, Imagem e Realidade*, no qual abordaremos as categorias apresentadas e suas articulações nos filmes elencados para análise nesta dissertação. A seguir, discutiremos o campo do cinema documentário, as formas de realização documental, o papel do som nessas formas, e as implicações ético-políticas das escolhas estéticas de seus realizadores.

2. O Cinema Documentário

2.1 O Campo do cinema documentário

A procura pela localização de um terreno em que habitar e cujas fronteiras fossem visíveis do lado de dentro e do lado de fora ocupa e ocupou a reflexão sobre o cinema documentário desde a passagem do primeiro cinema, o cinema de atrações¹⁵, para o cinema em que a montagem é utilizada na construção de narrativas. O primeiro uso da denominação documentário é objeto de discussão. Alguns autores, como Lewis Jacobs, afirmam que ocorreu quando John Grierson, documentarista Escocês, classificou o primeiro filme do diretor Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922), como documentário. Outros, como Erik Barnow, afirmam que o termo já fora usado por companhias que apresentavam projeções de filmes curtos sobre o mundo real em *peep-shows* individuais, usando tecnologias semelhantes ao Quinetoscópio de Thomas Edison. Essas companhias denominavam seus programas de “documentários, atualidades, tópicos, filmes de interesse, educativos, filmes de expedição, filmes de viagem – ou, após 1907, travelogues” (BARNOW, 1993, p. 19, nossa tradução e grifo nosso). Atualmente, o título documentário abarca uma grande diversidade de produções, com propostas diferentes e formas díspares. Diz Da-Rin: “se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações” (DA-RIN, 2004, p. 15).

Os primeiros registros da realidade feitos pelos irmãos Lumière e por Thomas Edison, poderiam ser denominados de documentários no sentido de que já eram registros do mundo compartilhado posteriormente projetados na tela para os espectadores de cinema. Esses

¹⁵ Esse termo foi cunhado pelo historiador Tom Gunning em seu artigo *The Cinema of Attractions* de 1986, ao referir-se ao primeiro cinema, que não elaborava narrativas, mas mostrava situações. Flávia Cesarino detalha a visão de Gunning em seu livro *O Primeiro Cinema* (2005): “O *Cinema de Atrações* que Gunning define como predominante nos primeiros filmes é dominado por uma tendência exibicionista, que aparece tanto nas escolhas dos assuntos filmados como na maneira como esses assuntos se comportam diante da câmera [...] para Gunning, os primeiros filmes têm como assunto ‘sua própria habilidade de mostrar alguma coisa.’” (CESARINO, 2005, p. 119-120).

registros apresentavam o aspecto de um olhar para o mundo que caracteriza, em parte, o documentário, mas não tinham ainda uma estrutura narrativa no sentido clássico do termo: uma história com uma exposição, um desenvolvimento e um desfecho. Essa estrutura estará presente em filmes documentários a partir de *Nanook of the North*, e, por essa razão, autores como Barnow e Jacobs acima citados, o consideram o marco inicial desse cinema.

Robert Flaherty, quando realiza *Nanook of the North* (1922) e posteriormente *Moana* (1926), escolhe uma série de procedimentos narrativos e estilísticos para realizar seus filmes. Ao fazê-lo, o diretor elege uma forma de contar a história a partir de um ponto de vista sobre aquela realidade. As escolhas de Flaherty apresentam uma proposta do que seja um filme documentário, mesmo que o diretor não buscasse conscientemente definir o cinema documental. No caso de suas obras, o material filmado fala da realidade de um povo, seus hábitos, sua cultura (diferente da sua), e, para fazê-lo, utiliza narração explicativa (através dos intertítulos), encenação e montagem dramática.

Mais tarde, John Grierson se opõe ao *modus operandi* de Flaherty e propõe uma nova forma de se fazer filmes documentais. Com isso, afirma a preponderância de um estilo interpretativo/explicativo sobre o estilo dramático de Flaherty e busca um novo modo de fazer documentários que se baseia em uma função: educar o povo sobre sua própria realidade. Para fazê-lo, Grierson também usa um tratamento poético do real. O diretor compõe narrativas com uma finalidade pré-determinada: realizar filmes de propaganda¹⁶ sobre temas que considerava importantes. O uso da narração explicativa em voz *over* é um elemento bastante presente nessas composições porque direciona a interpretação do espectador de forma controlada. Como diz Ramos, nos primeiros documentários “não há contradição em se fazer propaganda desde que as asserções estejam dentro de um campo ideológico considerado positivo pelo sujeito que enuncia” (RAMOS, 2008, p. 62). Vale lembrar que o som, através da voz *over* e da música emotiva, é essencial para a enunciação clássica documental.

Em 1948, a *World Union of Documentary* realizou seu primeiro e único encontro, onde representantes de 14 países discutiram qual seria a definição do cinema documentário e redigiram este conceito:

¹⁶ A palavra propaganda aqui tem o sentido de disseminação de idéias, doutrinas ou argumentos usados para favorecer uma causa.

Filme documentário significa todos os métodos de gravação em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada por uma filmagem factual ou por uma sincera e justificável reconstrução, de forma a provocar a razão ou a emoção, com o propósito de estimular o desejo por, ou o aprofundamento do, saber e da compreensão humanos, e de colocar problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (JANSEN, 2004, p.5, nossa tradução).

É claro que a vontade de definir o documentário dessa maneira em uma reunião com representantes de vários países do mundo faz muito sentido naquele momento, após a II Guerra Mundial e após uma série de documentários de propaganda produzidos por todos os envolvidos no conflito.

Na história do cinema documentário, diversas correntes cinematográficas propuseram novos modos de realização documental e, com isso, novas alterações do campo e da definição de documentário. Nos anos 1960, a corrente norte-americana denominada de “Cinema Direto”¹⁷ definia o documentário como um filme de observação que evitava a intervenção, a edição, e a manipulação do material, com o propósito de se manter fiel ao mundo registrado em seu acontecer. A banda sonora deveria compor-se unicamente de registros realizados *in loco*, sem manipulações ou acréscimos posteriores, fosse de música ou efeitos. Filmes como *Primary* (1960) de Robert Drew ou *Salesman* (1968) dos irmãos Maysles, filmes de Frederick Wiseman ou Michel Brault, apresentam características do Cinema Direto. Alguns desses diretores afirmavam que o modo de realização cinematográfica do Cinema Direto deveria ser tomado como o modo verdadeiro de se fazer documentários, assim como defensores de outras formas tinham feito anteriormente.

As classificações desse gênero em cinema documentário clássico, moderno e contemporâneo são relevantes, embora deixem questões em aberto. Em qualquer um desses momentos temos uma diversidade estilística que denuncia o reducionismo incluso na tentativa de caracterizar cada período. Teixeira fala da localização histórica de momentos específicos em que teríamos: 1) o surgimento do gênero “documentário” e sua diferenciação da ficção, que definiria o período clássico; 2) o aparecimento de “um novo regime de realidade [...] um novo realismo ético e estético e [...] a mudança dos dispositivos documentais” (TEIXEIRA,

¹⁷ Nos referimos aqui à corrente do cinema documentário surgida nos Estados Unidos da América, tendo como um de seus fundadores Robert Drew, embora saibamos que a denominação abarca diversas formas de se fazer documentários, como o *Free Cinema* inglês, o *Candid-Eye* e o *Cinéma Spontané* canadenses, entre outros.

2006, p. 260) que marcaria o período moderno; e 3) uma proposta de hibridização e exploração da “consistência e feição meio palimpséstica, de uso e reuso de vários elementos” no documentário, provocando a quebra de “todo um horizonte de expectativas, de desejos de pureza, de contato direto com a alteridade” (Ibidem, p. 283), que delimitaria o período contemporâneo. Por outro lado, dentro do próprio período clássico do documentário, poderemos encontrar exemplos dessa quebra de expectativas de “desejos de pureza” como no caso do cinema de Vertov¹⁸. Assim, não nos parece que podemos falar de um estilo único para cada momento histórico do cinema documental.

Talvez devamos procurar a definição do documentário nas diferentes formas de se fazer filmes que se alternaram no correr da história, em um conceito que permita que sejam todas essas possibilidades estéticas compreendidas numa mesma categoria. Essa categoria maior seria então denominada “Cinema Documentário”. É claro que esse procedimento também será histórico, ou transitório. Patricia Aufderheide afirma que a resposta para a pergunta “o que é o documentário?” poderia ser: “um filme sobre a vida real” (AUFDERHEIDE, 2007, p. 2, nossa tradução). A teórica acrescenta que os documentários “são *sobre* (grifo da autora) a vida real; eles não são a vida real” (Ibidem, p. 2, nossa tradução). Ou seja, há alguém que fala da vida real a partir de um ponto de vista e de uma determinada forma. Há uma história ou um argumento que é desenvolvido a partir *da* e sobre *a* realidade. Esse argumento/narrativa utiliza recursos audiovisuais, envolvendo a escuta e o olhar de forma tanto estética quanto política.

O crítico de cinema Jean-Louis Comolli aprofunda a resposta de Aufderheide:

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra, de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma delas sim, mas não sua realidade. (COMOLLI, 2008, p. 170).

Por outro lado, toda manifestação cultural não deixa de ter um caráter de documento de um povo ou de uma civilização. Utensílios, vestimentas, casebres, músicas, canções, narrativas escritas ou faladas, são documentos de uma cultura. Partindo dessa perspectiva, Bill

¹⁸ Cineasta russo do início do século XX cujo filme *Entuziazm* ou *Simfonija Donbassa* (1931), será objeto de análise no Capítulo 3 desta dissertação.

Nichols propõe outra definição para o que seja o cinema documentário. Apresentando uma guinada epistemológica, o autor nos diz que “todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2007, p. 26).

A partir dessa perspectiva, toda narrativa ou argumentação cinematográfica, demos a ela o nome de documentário ou ficção, faz parte da mesma categoria. Mas então, o que as diferenciaria? Da-Rin afirma que “o termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas” (DA-RIN, 2004, p. 15), portanto, como poderíamos dizer qual o seu campo?

Nichols, ao afirmar que todo filme é um documentário, elabora uma diferenciação, criando duas categorias: 1) documentários de satisfação de desejos e 2) documentários de representação social. O primeiro tipo, o documentário de satisfação de desejos é o que é denominado comumente de ficção. “Esses filmes expressam de forma tangível nosso desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação” (NICHOLS, 2007, p. 26). Já a segunda categoria, os documentários de representação social, seriam os chamados propriamente de documentários ou cinema de não-ficção:

[...] filmes [que] representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. [Que] tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. [...] O vínculo entre documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social. (Ibidem, p. 26-27).

Além do vínculo com o mundo histórico, alguns autores chamam a atenção para um aspecto que consideram central na definição do que seja cinema documentário: uma relação particular é estabelecida pela presença da câmera/gravador na circunstância em que se dá o evento registrado, aquele ou aquilo que é filmado/gravado e o espectador a que se destina.

Fernão P. Ramos fala da cicatriz da tomada e do sujeito-da-câmera¹⁹ que a sustenta na tomada:

A tomada da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentado uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volumes deixam seu traço num suporte que ‘corre’ (*trans-corre*) na câmera/gravador [...] o sujeito-da-câmera está sempre presente, enquanto sujeito, na circunstância da tomada [...] o sujeito-da-câmera não existe em si, mas somente quando é aberto (encorpado) pelo lançamento do olhar e da audição do espectador para o endereço da tomada. Olhar que funda a presença do sujeito na tomada e sustenta a câmera. (RAMOS, 2008, p. 82).

Essa característica da tomada, do olhar e da escuta do sujeito da câmera/espectador e a relação com o outro ou com o mundo em seu transcorrer trazem o aspecto múltiplo do documentário para o centro: a imprevisibilidade do mundo se torna presente juntamente à subjetividade do olhar/escuta (sujeito da câmera e espectador - que também são parte desse mundo) numa mútua interação em que se constituem e se alteram. Nesse sentido, Comolli afirma que:

Uma máquina e um corpo (pelo menos) partilham uma duração que é feita de *interação* entre eles. Essa partilha é real (e não virtual). Ela extrai sua ‘verdade’ da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo, provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado. (COMOLLI, 2008, p. 219-220, grifos do autor).

Some-se a isso o fato de que as formas de inscrição do cinema documentário, enquanto relação entre mundo e sujeitos, “estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: inscrevem, trabalham a questão da relação de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade” (Ibidem, p. 99).

A escritura documental pode passar pela encenação²⁰; pelo uso de materiais diversos como documentos, fotografias, trechos de outros filmes, etc.; utilizar uma diversidade de

¹⁹ Ramos define o sujeito-da-câmera da seguinte maneira: “não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral [...] o sujeito-da-câmera é esse olhar em sua forma de ser recebido na tomada. Olhar que funda a presença do sujeito na tomada e sustenta a câmera. Sujeito que existe para e por esse lançar-se no olhar da fruição futura.” (RAMOS, 2008, p 83-84).

²⁰ Ramos fala da *encenação-construída*, em que cenário e ações são realizados (mesmo que por atores não profissionais) para a câmera, estando a “circunstância da tomada [...] completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância de mundo cotidiano que cerca a tomada” (RAMOS, 2008, p. 40); a *encenação-locação*, em que a tomada é realizada no mundo do sujeito filmado, mas há encenação solicitada do mesmo; e

procedimentos de montagem; realizar uma variação ampla de articulações entre sons e imagens, e ainda estabelecer várias formas de relação entre sujeito-da-câmera/gravador e mundo, cada uma expressando uma relação ético-política²¹ com o outro filmado e com o espectador. Portanto, não são unicamente as variantes estilísticas que definem seu campo.

A partir das afirmações acima podemos definir provisoriamente esse campo da seguinte maneira: o documentário é o estabelecimento de uma relação entre sujeito-da-câmera/gravador e o outro ou o mundo numa duração compartilhada que os constitui mutuamente, registrada por objetos técnicos (a câmera e o gravador) que, juntamente com a montagem, fazem parte de um sistema de representação que é flexionado por circunstâncias sócio-histórico-políticas, e que inclui em sua constituição um espectador final a quem interpela. Portanto, “[...] nenhum documentário se reduz a uma representação do mundo [...] o documentário só pode ser apreendido numa análise de sua rede [...] que é ao mesmo tempo técnica, sociopolítica e discursiva” (GUIMARÃES e CAIXETA, 2008, p.38).

Desta forma, podemos compreender o espaço ocupado pelo cinema documentário ou a tecitura do que seja seu sentido na atualidade sem que nos vejamos obrigados a subordinar a sua definição a um conjunto específico de procedimentos de realização e características estilísticas de filmes documentários. Refletir sobre a diversidade de formas estilísticas de articulação entre som e imagem é também refletir sobre a amplitude do campo documental e as diferentes relações entre o estético e o político que o constituem. É claro que novas formas de realização e posteriores reflexões poderão alterar a maneira como enxergamos hoje este lugar. Contudo, mesmo que temporária, essa definição será útil, neste trabalho, para a compreensão dos diversos modos de realização do cinema documentário e suas características estéticas, no tocante às relações entre a imagem e o som.

a *encenação-atitude* ou encen-ação, “que engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta” (Ibidem, p. 45), mas que são os próprios comportamentos dos sujeitos filmados flexibilizados. Além disso, há, na encen-ação, homogeneidade entre espaços fílmico e fora-de-campo.

²¹ As relações ético-políticas estabelecidas pelos documentários serão discutidas mais a frente.

2.2 Os modos do documentário

As reflexões sobre a linguagem cinematográfica e o papel do som como elemento constitutivo da obra e da elaboração de sentido do filme datam do início da história do cinema, com textos como os de Vertov ou Pudovkin, bem como livros como os de Eisenstein. Alguns desses textos pensavam as relações entre elementos sonoros e visuais e propunham formas de articulação entre ambos que consideravam mais expressivas ou mais adequadas. Suas propostas, muitas vezes, eram uma resposta às formas em voga no período, com as quais não concordavam. Nesse momento, o cinema estava marcado por uma busca de estruturação de sua linguagem, ainda não estabelecida.

Mais tarde, com o cinema Hollywoodiano clássico, são instituídos padrões de organização dos elementos dos filmes, ou, podemos dizer, são elaboradas propostas estéticas cinematográficas, que se tornam uso corrente nos anos 1930. Como exemplo, podemos pensar nas escolhas de determinadas trilhas sonoras, com características específicas e finalidades pré-determinadas comuns aos filmes do período. A música do cinema deveria fazer referência a dos compositores românticos tardios, como Wagner.

O romantismo privilegia a melodia, uma estrutura musical acessível a ouvintes não treinados (em oposição à música barroca ou moderna), e o destaque dado à melodia na composição se fundia muito bem com a ênfase narrativa no estilo clássico de Hollywood. (KALINAK, 2010, p. 65, nossa tradução).

Por outro lado, na década de 1930, a gravação de som direto ainda era muito difícil devido à falta de equipamentos adequados que deveriam ser silenciosos, pequenos e leves o suficiente para fazê-lo. Tanto o momento histórico, que delimita formas de se pensar a produção cinematográfica e sua finalidade, quanto à existência de limitações técnicas, auxiliam a constituição de estilos no cinema documental, embora não a determinem.

Destarte, o documentário faz uso de diferentes modos de construção de seus argumentos/narrativas que se relacionam com o momento histórico, visão de mundo, perspectivas estéticas e éticas, e possibilidades tecnológicas. Esses diferentes modos compreendem a atribuição de diferentes funções aos seus elementos estéticos, tanto imagéticos quanto sonoros. Para auxiliar-nos nas discussões sobre as diferentes funções da

banda sonora na constituição de argumentos no cinema documentário, partiremos de um texto recente que realiza uma reflexão cuidadosa sobre os modos desse cinema, abordando a questão da aparente contradição entre um filme que procura a realidade como tema e a construção expressiva de seu discurso. Esse texto é o capítulo 6 do livro *Introdução ao Documentário* de Bill Nichols (2007), intitulado *Que Tipos de Documentário Existem?*

2.2.2 Bill Nichols – Que tipos de documentário existem?

Ao abordarmos a taxionomia de Nichols sobre os modos documentais, estamos tomando esses tipos como balizas, pontos de localização num mapa que se expande continuamente e que ultrapassa as marcas que tentam limitá-lo. Analisar os modos e observar o funcionamento da banda sonora em tipos identificáveis no cinema documentário (mesmo que isso implique certa redução para fins de compreensão e organização) nos ajuda a entender como o som pode interagir com a imagem e como pode participar, e por vezes direcionar, a estruturação dos argumentos/narrativas documentais. Além disso, pode nos auxiliar em uma compreensão de como as escolhas estilísticas, principalmente a partir dessas articulações audiovisuais, têm uma relação íntima com o ponto de vista ético e com uma proposta política nesse cinema. Partimos da idéia de que “o estilo não é simplesmente uma utilização sistemática de técnicas vazias de significado, ao contrário, é em si portador do significado” (NICHOLS, 1997, p. 119). Ou seja, perspectivas, visões de mundo e posições políticas estão entrelaçadas e são constituídas nas próprias escolhas estéticas de articulação entre banda sonora e imagem nos filmes documentários: o uso de determinada forma da voz, da música, do silêncio e dos ruídos, bem como as relações que estabelecem com as imagens, expressam as duas faces desse cinema– a estética e a política.

O documentário é uma forma de falar sobre o mundo utilizando elementos estéticos e discursivos para a construção de uma representação, a partir de um ponto de vista, de ações, emoções, modos de vida e modos de compreensão do que seja a pequena fatia do real que lhe dá sua razão de ser. A separação entre a estética e a política marca a história do pensamento sobre a arte. A estética lida, na visão de autores do passado, com objetos ou produções que

não têm função: servem para serem apreciados, mas não têm utilidade no mundo prático. Para Kant, há uma autonomia radical da esfera estética em relação às outras esferas da vida. A política trata das relações que se estruturam entre pessoas para constituir uma convivência baseada na equidade de direitos, na justiça social.

O documentário, ao trazer para o espectador uma forma que integra escolhas estéticas de construção de uma obra cinematográfica e ao mesmo tempo constituir modos de percepção, de visão e de escuta do real que são particulares àquela obra, estrutura propostas de compreensão, questionamento e nova valoração da realidade, que são políticas, quer isso faça parte ou não da intenção de quem o realiza. Tais visões/escutas trazidas por esses filmes entrarão no mundo compartilhado da convivência social e poderão provocar (ou não) reflexões, ações, atitudes por quem as assiste. Isso pode (o que não quer dizer que o fará) significar rupturas na percepção das relações sociais, e mesmo modificações nessas relações. Mas, o próprio fato de resignificar relações, modos de vida, compartilhamento, perspectivas, atitudes de quem quer que seja, já traz em si a marca do que entendemos aqui como político.

Rancière afirma que a política tem em sua base uma estética que significa uma partilha do sensível, a qual define quem é e como se é visível ou não no espaço comum, o que se pode ver, ouvir, sentir, dizer nesse espaço a partir das próprias ocupações e do tempo disponível para cada um. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Para o autor as “práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (Ibidem, p. 17).

O cinema documentário pode intervir nas formas de visibilidade, provocando rupturas na percepção estabelecida dos lugares sociais de cada um, e o fará a partir da estruturação estético/discursiva de seu argumento/narrativa, usando elementos estilísticos de composição da imagem e do som para fazê-lo. É desse ponto de vista que afirmamos que o documentário mescla o estético e o político.

Partindo dessa perspectiva, consideramos que as indagações de Bill Nichols, no livro *Introdução ao Documentário* (2007), onde procura definir seu espaço estético e também epistemológico, será útil para auxiliar nossa reflexão. No capítulo 6, intitulado *Que Tipos de*

Documentário Existem?, o autor define seis modos de representação que funcionam como subgêneros do cinema documentário. Seriam eles: Poético, Expositivo, Participativo, Observativo, Reflexivo e Performático. É claro que diversos modos podem ser encontrados em um mesmo filme, o qual pode ou não apresentar características dominantes de um deles. Apresentaremos a seguir os modos elencados por Nichols, analisando em alguns filmes, o papel da banda sonora na caracterização desses modos.

2.2.2.1 O modo Poético

O documentário poético “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (NICHOLS, 2007, p. 138). Talvez pudéssemos afirmar, complementando a definição de Nichols, que esses documentários exploram associações múltiplas e mais livres entre imagens e sons, ritmos variantes e justaposições espaciais descontínuas. Assim sendo, enfatizam a afetividade e a plasticidade, experimentando com imagens e sons, como nos diz Fernão P. Ramos: “no centro do documentário poético, conforme se oferece pelo e para o espectador, não estão sentenças objetivas sobre o mundo, mas a sensibilidade lírica que a exposição do sujeito-da-câmera ao mundo provoca” (RAMOS, 2008, p. 68).

Esse estilo documental articula um espaço sensorial virtualizado onde o espectador mergulha e experimenta um lirismo audiovisual. Há uma estetização acentuada do mundo que transforma a percepção que temos dele e tende a atemporalizá-lo no momento da fruição. Em vez de um lugar de relação com o mundo histórico, trata-se mais do espaço histórico transposto em sensações audiovisuais. É claro que ele ganha nuances as mais diversas: desde mais próximo ao mundo histórico, como em *Berlin: Die sinfonie der Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, a afastado, lírico e experimental, como em *H2O* (1929), de Ralph Steiner. Aqui, o espaço do espectador é um lugar de visão privilegiado, de onde se abre uma janela para uma percepção estética do mundo.

Os documentários poéticos mantiveram uma forte relação com as vanguardas artísticas do início do século XX, época de seu surgimento, compartilhando com aquelas sua experimentação estética. O estilo é muito presente no período mudo do cinema, o que se relaciona com o papel fundamental que a música tem nesses documentários: era possível executar a composição ao vivo, em sessões de cinema, embora ainda não fosse possível usar gravação sincronizada às imagens. Em diversos documentários poéticos há o estabelecimento de uma associação entre escolhas timbrísticas de instrumentos e imagens ou eventos específicos: como as gotas de chuva em *Regen* (1929), de Joris Ivens, e os *pizzicato* de violinos orquestrados por Lou Lichtveld. Outra forma de uso do som são os arranjos musicais comentando retoricamente as imagens, como em *H2O* (1929) de Ralph Steiner, onde escutamos passagens vigorosas da orquestração de cordas reforçando o vigor das águas que aparece nas imagens. Um terceiro exemplo seria a concatenação entre o ritmo da música e o ritmo das imagens, como em uma cena em que chineses aparecem carregando uma liteira e seus passos são marcados pelas notas musicais no filme *Melodie der Welt* (1929) de Walter Ruttmann. Contudo, embora a sua origem tenha se dado ainda nos anos 1920, noutros momentos da história, e ainda hoje, há diretores que lançam mão desse modo na realização de seus filmes.

Os documentários poéticos incluem a liberdade de experimentar amplamente as possibilidades expressivas da banda sonora. *Glas* (1958) de Bert Haanstra é uma homenagem imagético-musical aos trabalhadores que confeccionam vidro, onde a trilha sonora de jazz dá o ritmo de toda a edição do filme. O diretor brinca, em vários trechos do filme, com a semelhança entre os músicos tocando seus instrumentos de sopro e os sopros dos trabalhadores nos tubos que usam para confeccionar o vidro. Em uma sequência de *Glas*, presenciamos experimentos com a orquestração de ruídos eletrônicos sintetizados de forma a compor sonoramente uma unidade que se relaciona com o ritmo de edição das imagens, criando articulações entre objetos ou ações presentes na tela e sons específicos. O diretor opta por associar os ruídos eletrônicos à produção de vidro realizada por máquinas, e os sons dos instrumentos acústicos ao trabalho realizado pelos homens, delimitando diferentes universos imagético-sonoros.

O filme *Glas* usa os elementos da banda sonora de formas múltiplas, com diferentes funções: emotiva (a música do jazz, leve e suave em alguns trechos, parece tornar o trabalho

com o vidro também leve e suave); criar continuidade e definir estrutura e forma (a edição das imagens está atrelada ao andamento dos sons da música em diversas passagens, e encadeamentos de seqüência são marcadas por mudanças na trilha musical); e descrever atividade física (há seqüências em que os movimentos dos trabalhadores e das máquinas são sincronizados a elementos da música, como os dedos dos trabalhadores movendo rapidamente os tubos em cuja ponta está o vidro derretido e o deslizar rápido da melodia pelo teclado do piano, ou os movimentos da máquina de fazer garrafas, sincronizados aos elementos sonoros da trilha musical de ruídos eletrônicos). Todas essas formas de utilização da banda sonora traçam uma relação complexa e profunda entre os sons e as imagens, onde cada elemento concorre para propiciar ao espectador uma experiência lírica e sensorial do que seja o trabalho com o vidro, mas pouca ou nenhuma informação sobre quem está envolvido nesse trabalho e qual o seu lugar no mundo histórico.

O documentarista brasileiro Cao Guimarães cria passagens de grande beleza plástica em seu filme *Andarilho* (2006), o que pode incluí-lo (parcialmente) nos documentários poéticos, embora também haja trechos com outras características estilísticas em seu filme. Os sons que compõem a banda sonora desse filme foram registrados e organizados pela dupla *O Grivo*. Os compositores lançam mão de sons musicais e ruídos naturais ou eletrônicos como elementos passíveis de orquestração e expressão dentro da banda sonora do filme. Em uma passagem, em que um dos andarilhos está falando sozinho à distância, com movimentos contidos, lentos, escutamos arcadas alongadas em instrumentos de corda, acentuando a passagem demorada do tempo da imagem. Além disso, a música acrescenta um tom melancólico à cena. Por último, observamos que o timbre e a duração dos instrumentos usados na cena se mesclam aos ruídos das passagens dos carros, assemelhando-se sonoramente a eles. Assim, elabora-se um universo sonoro que une ambiente e música de forma expressiva. Em outra passagem, vemos a estrada banhada pelo calor do sol que faz as imagens ao fundo “ondularem”, enquanto escutamos sons sintetizados que oscilam ritmicamente, reforçando a ondulação da imagem.

2.2.2.2 O modo Expositivo

Os documentários expositivos têm a argumentação como centro. As imagens registradas no “mundo histórico” se organizam em torno da narrativa explicativa que se apresenta, geralmente, através do discurso textual com narração em voz *over*. A fala não está subordinada às imagens, ao contrário, as imagens servem à fala como elementos de comprovação do que está sendo dito e a voz ganha o primeiro plano. Além disso, ao gravar narrações formais, impessoais e cujo tom se adéqua ao tema do filme, o modo expositivo busca conferir ao argumento um valor de imparcialidade e compromisso com a realidade.

A origem dos documentários expositivos data dos anos 1930. Sob o aspecto técnico, apesar do som já poder ser gravado na película naquele momento, os equipamentos de gravação ainda não eram portáteis; havia a necessidade de desenvolvimento tecnológico de *blimps*²² adequados para silenciar as câmeras; necessitava-se de microfones de melhor qualidade, com captação mais direcional e menor sensibilidade às pressões do vento, entre outras formas de evitar ou reduzir os ruídos interferentes. As gravações da narração em estúdio, com isolamento acústico e proteção contra ruídos era uma forma de evitar os problemas do som direto. Por outro lado, o desejo de educar o povo, mostrar-lhes uma forma de ver o mundo e doutriná-los, é outra razão para essa escolha²³.

Os documentários expositivos tendem a estabelecer uma topografia onde o discurso do filme (e o espaço de sua visão sobre o mundo) interpela o espectador para orientá-lo em sua experimentação do espaço do mundo histórico transformado em película. A banda sonora tem papel central na constituição dessa topografia, pois é principalmente através da voz *over* que se estabelecem as relações entre o espaço da tela e o do espectador. Ao mesmo tempo em que convoca o espectador a mergulhar no mundo registrado, a voz *over* delimita esse mergulho, já que constitui o sentido do mundo observado, conectando as imagens que são vistas pelo observador. Assim, mantém-se certo distanciamento entre espectador e filme, e o espaço

²² Blimp é nome em inglês do encapsulamento produzido para as câmeras de cinema de forma a abafar o ruído produzido por seu funcionamento.

²³ Ver acima o comentário sobre o cinema de John Grierson e seus filmes de propaganda.

simbólico é preenchido, em grande parte, pela articulação entre voz *over* e imagens do espaço da tela. Essa topografia pode se complexificar e ganhar linhas de fuga com a participação dos outros elementos da banda sonora, os quais servirão ora para reforçar a perspectiva presente na narração (caso dos sons realistas ou música emotiva que reforça o afeto provocado pelo texto), e ora para abrir outras formas de percepção (mais poéticas) ao espectador (caso da música concreta descrevendo atividades físicas, por exemplo).

Na maioria dos filmes que se enquadra nesse estilo, a trilha musical é emotiva, como a música romântica e singela em *Industrial Britain* (1931), dirigido por John Grierson, acompanhando cenas do trabalho manual, de forma a reforçar o sentimento que temos com as cenas; ou comunica situações, como trechos do filme *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, onde imagens do Ceilão são acompanhadas por música orquestrada usando elementos orientais ou música indiana características do local. Os ruídos são utilizados normalmente para enfatizar o realismo nos filmes, descrevendo o contexto. As asserções feitas nesse modo expressam a voz do cineasta e, em sua maioria, usam as imagens como casos-tipo, exemplos que sugerem a necessidade da generalização.

Por outro lado, podemos encontrar filmes que possuem características expositivas, mas que flexionam o modo, utilizam narrações em voz *over* poéticas, e trazem certo lirismo a esses filmes. Um exemplo seria *Night Mail* (1936), de Basil Wright e Harry Watt, cujo discurso textual é a poesia de W. H. Auden. Outros usam a música de forma a descrever atividades nas cenas, transformando ações corriqueiras, aparentemente sem expressão, em *ballets* coreografados ao som das melodias de instrumentos ou de ruídos. Um exemplo é *Coal Face* (1935), de Alberto Cavalcanti. Ambos os filmes hibridizam as formas, aproximando-se de documentários poéticos, mas mantendo características de documentários expositivos. O documentário expositivo surge com os primeiros documentários mudos que receberam esse nome como *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty ou *Drifters* (1929), de John Grierson, onde a narração se dava através de intertítulos, e continua a ser utilizado em outros filmes na história do documentário como *Seeds of Destiny* (1946), de David Miller ou *Yosemite: The Fate of Heaven* (1989), de Jon Else.

2.2.2.3 O modo Observativo

Historicamente, os documentários observativos surgem na virada dos anos 1950 para os de 1960, com os movimentos de cinema direto em várias partes do globo. Há uma relação direta entre as escolhas estéticas desse modo e as tecnologias de registro imagético e sonoro surgidas na época: câmeras cinematográficas mais leves e compactas que as utilizadas até então, bem como a gravação de som em fita magnética em gravadores portáteis. Tais avanços permitiram a movimentação mais livre e a redução da equipe de filmagem: os cineastas poderiam acompanhar personagens e eventos da realidade em seu acontecer imediato e contínuo.

Além da possibilidade de aproximação ao mundo, os cineastas escolheram não intervir naquilo que registravam, deixando a realidade se mostrar diretamente ao espectador. Assim, a câmera e a equipe de filmagem deve tornar-se parte do em torno daquilo ou daqueles que filmam, de modo a ficar invisíveis tanto a quem registram, quanto ao espectador. A interpretação do significado do filme fica a cargo desse último, que assiste às imagens do mundo e tira suas próprias conclusões sobre o que viu. Os documentários observativos optam por gravar o som *in loco* em sincronia com a imagem (som direto), o que decorre de sua perspectiva de retrato fiel da realidade em seu acontecer. Portanto, os ruídos normalmente descrevem o contexto. O uso de trilha musical, narração de qualquer natureza e efeitos sonoros costuma ser abolido. A princípio, a proposta sonora desse modo é ser fiel ao real.

Os documentários observativos, em sua maioria, intentam trazer o espaço do mundo para o espaço de projeção, como se não houvesse uma mediação do realizador entre um e outro. Os elementos da banda sonora utilizados de forma realista constituem uma topografia que busca reproduzir o espaço mundano para a fruição do espectador. Os aclives, declives, platôs e acidentes viriam diretamente do mundo e a tela seria uma janela aberta para a realidade, através da qual o espectador vivenciaria o que fora presenciado pelo realizador e poderia elaborar o sentido do filme. As vozes de origens várias, com suas inflexões peculiares, que podem se somar a canções ou músicas instrumentais e ruídos característicos, transportam espaços e corpos distantes para o espaço da tela e, conseqüentemente, para o espaço de fruição do espectador. Desta forma, a experiência da diferença se materializa

sonoro-espacialmente nesse lugar virtualizado. No entanto, há filmes com características observativas que flexionam o modo, delineando outras formas de articulação entre esses espaços através de propostas audiovisuais diversas.

Os filmes observativos, assim como qualquer outra forma de documentário, são escrituras documentais que também criam uma estética própria: a câmera na mão, com imagens tremidas; os travellings constantes acompanhando personagens; os elementos sonoros fora-de-campo que delineiam um ambiente ampliado; os ritmos de montagem e andamento dos filmes; etc. Alguns desses elementos estilísticos podem ser encontrados em filmes como *Primary* (1962), de Robert Drew, *Salesman* (1969), dos irmãos Maysles, ou *Les Raquetteurs* (1958), de Michel Brault. Refletindo sobre essa questão, Jean-Louis Comolli afirma:

A partir do momento que a câmera intervém começa uma manipulação; e cada operação – mesmo limitada a seu motivo mais técnico: ligar a câmera, desligá-la, mudar de ângulo ou de lente, escolher os rushes, montá-los – constitui, queira-se ou não, uma manipulação do documento. Mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar de fabricá-lo. (COMOLLI, 2010, p. 296).

Há documentários que apresentam características predominantes observativas, mas que flexionam o modo experimentando articulações diferentes entre som e imagem. Como exemplo temos o filme *O'Dremland* (1953), de Lindsay Anderson, expoente do grupo do *Free Cinema*, movimento de cinema inglês dos anos 1950. Esse filme mostra um parque de diversões e suas atrações: o museu de cera com cenas assustadoras, os jogos, o café, os brinquedos. Logo no início do filme, ao adentrarmos ao parque, vemos um boneco que nos convida, com sua voz eletrônica, a conhecer o museu de cera que fala de várias formas de morte na história do homem. Sua risada é pesada e sarcástica. Em vários trechos do filme escutamos novamente essa risada (um *leitmotif* da visão do realizador sobre o parque) sobreposta a outros sons, simbolizando o caráter bizarro de tudo o que vemos. Outro elemento relevante é uma canção que aparece no meio e no final do filme, cuja letra diz “Eu acredito... alguém virá mostrar o caminho... Eu acredito... na vela que brilha na escuridão...” (nossa tradução), que com seu tom melancólico, sobrepondo-se a imagens de pessoas passeando no parque, parece nos dizer da necessidade da ilusão que o público do parque (em sua maioria, pessoas comuns) busca nesse universo paralelo, afastado de seu dia-a-dia sofrido. Mais do que

pontuar, ou localizar, ou enfatizar a emoção, a música dialoga com as imagens construindo um sentido que não está em nenhuma das duas por si só.

2.2.2.4 O modo Participativo

Os documentários participativos trazem um papel diferente para o cineasta/realizador: em vez de observar como se estivesse fora da situação filmada, o cineasta se engaja na experiência e nos mostra como se dá uma mútua alteração, tanto na sua vivência quanto na do outro filmado. Como espectadores, percebemos que há uma interação entre as partes e nossa expectativa é a de ver o mundo através dos olhos da pessoa que viveu a circunstância. O cineasta atua em “campo” e com isso pode assumir distintos papéis como os de provocador, colaborador, crítico, interrogador, etc. Desta forma, filmes como *Chronique d'un Été* (1961), de Edgard Morin e Jean Rouch ou *Sherman's March* (1985), de Ross McElwee, são filmes que se enquadram no modo Participativo.

Os documentários participativos configuram uma topografia semelhante à dos observativos, com a diferença de que a ação do realizador pode provocar alterações no desenho desse espaço. Por outro lado, como nem sempre há a preocupação com a fidelidade ao real, e é autorizada a construção explícita da relação sujeito-da-câmera e mundo, há uma abertura para a exploração do som. Isso permite a constituição de fluxos entre o espaço pessoal do realizador, externalizado através da voz-eu e de elementos sonoros personalísticos, e os espaços do mundo, do espectador e o espaço simbólico do filme.

Chronique d'un Été, acima citado, marca o início do *Cinéma Vérité*, ou cinema verdade, francês. Esse estilo aposta na idéia de que a verdade que se dá no filme documentário é a verdade do encontro entre o cineasta e o mundo (ou o outro). A multiplicidade das vozes presentes no filme demonstra a preocupação do contato e da troca com o outro, da busca de um sentido que se tece através dos diversos fios implicados na elaboração (a posteriori) do argumento/narrativa do filme. A voz aparece nas entrevistas, nos

diálogos, nas falas diretas, como expressão dos corpos e dos tempos de cada um dos participantes.

Outro aspecto que pode ser encontrado nos documentários participativos é o uso da voz na primeira pessoa de forma a estruturar o filme, a voz-eu, como, por exemplo, em *Daguerréotypes* (1976), da diretora francesa Agnès Varda. O uso da voz-eu torna o filme mais pessoal, pois a cineasta pode expressar seus pensamentos através dela. Desta forma, o filme mescla a experiência compartilhada em que a diretora toma parte ativamente e sua visão sobre o que experimenta.

Além da voz-eu, a realização de entrevistas que acompanhamos na tela acrescenta outra dimensão sonora (e visual) aos documentários participativos. O cineasta compartilha a argumentação do filme, dando espaço para que a fala dos outros e sua *mise-en-scène* tenham papel importante na construção de sentido. Assim, o argumento se constitui na urdidura das diversas vozes apresentadas. Exemplo dessa maneira de realizar documentários participativos está no filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, onde várias entrevistas delineiam, no correr da película, as experiências dos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra Mundial. Outro exemplo são alguns dos filmes do brasileiro Eduardo Coutinho, como *Babilônia 2000* (2002) ou *Santo Forte* (1999). Observamos que nos documentários desse modo, a voz se apresenta predominantemente no discurso simples, sob a forma de diálogos, da voz-eu, e da fala direta.

A música nos documentários participativos pode ter várias funções: ser emotiva, comunicar sentido e situação, ser indicativa, criar continuidade, definir estrutura e forma, e ser retórica. O mesmo pode ser dito quanto aos ruídos, que tendem a ser captados *in loco*, e comunicam valores, descrevem contexto, guiam nossa percepção na cena, ou estruturam temporalmente a narrativa.

É necessário observar que a relação do cineasta com o material filmado, com o outro e com o mundo ganha novas facetas nesse modo. E “como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção” (NICHOLS, 2007, p. 162).

2.2.2.5 O modo Reflexivo

Os documentários reflexivos colocam o questionamento das próprias formas de se representar o real através do cinema. Somos convocados a perceber que o que assistimos é uma representação e não a realidade pura em seu ocorrer. O filme nos mostra e questiona os artifícios que o cinema normalmente usa para criar a ilusão cinematográfica. Um exemplo é o documentário *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker onde há um trecho em que o diretor nos mostra que podemos aglutinar imagens e diversas interpretações dessas imagens de forma a dar-lhes diferentes significados utilizando a voz *over*. Ou seja, o diretor quer mostrar que a imagem não traz o sentido em si, mas que o sentido é a construção da imagem cinematográfica somada ao olhar e à fala de quem a interpreta. Assim, diferentes narrações sobre uma mesma série de imagens podem atribuir-lhes sentidos completamente diferentes. Percebe-se que Chris Marker faz nesse filme um ataque direto aos documentários expositivos e seu discurso textual explicativo.

Os documentários reflexivos questionam a configuração dos espaços cinematográficos provocando rupturas e sobressaltos na topografia desses lugares através dos desencontros audiovisuais intencionais, da narração irônica, satírica ou questionadora e, em alguns casos, da encenação. Ao questionar a representação ele provoca a reflexão do espectador e, conseqüentemente, um distanciamento em relação ao que ouve/vê no espaço da tela acerca do mundo. O espaço da projeção (sala de cinema) se torna mais presente que em outros estilos de documentário, no sentido de que a consciência de estarmos em um determinado local assistindo a uma película (a quebra da ilusão cinematográfica) é acentuada. O engajamento descompromissado voyeurista, o mergulho no espaço da tela, é constantemente questionado.

Outro filme representante do modo reflexivo é *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. O filme é constituído por vários depoimentos de mulheres que relatam dramas pessoais. Porém, em meio a mulheres desconhecidas, algumas atrizes apresentam seu relato. Passamos a desconfiar que possa haver atuação e que as histórias possam não ser reais. Algumas narrativas se repetem através de bocas distintas e com diferentes entonações e emoções. Num dado momento, uma das atrizes compartilha a dificuldade em interpretar uma história que não viveu e que é real. A partir daí, não temos mais certeza de quem conta sua

história e quem a interpreta. Desta maneira, Coutinho provoca uma ponderação sobre a questão da fabulação pessoal que cada um faz de si mesmo atuando, de certa forma, continuamente seu próprio papel, e a construção das suas narrativas pessoais. Além disso, o cineasta problematiza a própria forma da entrevista no documentário, demonstrando que essa não é garantia de veracidade ou fidelidade ao real. O diretor, por fim, questiona até mesmo o que seja esse real a que a entrevista pode se referir: existiria um real fora da interpretação relativa, pessoal e temporal do vivido? Coutinho parece afirmar que o estatuto documental do filme está sujeito às ilusões da construção cinematográfica ficcional, mesmo num discurso em fala direta, um depoimento.

A banda sonora de documentários reflexivos apresenta a mesmas características dos participativos (e observativos), mas acrescentadas de alguns recursos. Um exemplo é o uso da voz no discurso textual reflexivo. O questionamento direto e a reflexão aberta aparecem no filme *Reassemblage: from the fireflight to the screen* (1983), de Trinh T. Minh-há. A música nos documentários reflexivos também pode aparecer em diversas classes, como nos participativos. Porém, diferenciando-se daqueles, há exemplos de filmes do modo reflexivo em que a música tem uma função retórica, criticando a construção de sentido oriunda da articulação música/imagem em documentários, através do desencontro proposital entre ambas, como em *Terre Sans Pain* (1933), de Luis Buñuel.

Os ruídos são utilizados para comunicar situações, descrever o contexto, indicar elementos da imagem de forma a destacá-los, e estruturar temporalmente cenas ou seqüências. Porém, podemos ter filmes em que o ruído é retórico, comentando a imagem, como em *Le Sang des Bêtes* (1949), de Georges Franjou. A cena em que vemos o ar comprimido ser aplicado sob a pele dos animais para que ela se solte é acompanhada de um ruído acentuado de balões sendo inflados, comentário que dá um caráter exagerado e irônico à cena. Outra cena cujo som é retórico é a em que, após acompanharmos a morte de um boi e começar o processo de serragem de seus ossos, ouvimos o badalar lento e pungente de sinos de igreja sobre imagens da cidade em seu movimento matinal. Assim, a morte “limpa” e “científica” se torna pesarosa, sofrida, mística.

Por outro lado, *Le Sang des Bêtes* não usa apenas elementos questionadores da representação cinematográfica e do documentário. Há trechos em que a simbologia produzida

pela interação som/imagem provoca uma leitura emotiva das cenas, como uma canção que soa ao final do filme, no matadouro de ovelhas, cuja letra diz: “O prateado brilho do mar/os reflexos tremulantes na chuva/O mar... No céu de verão, as nuvens/ovelhas felpudas, parecem anjos lá no alto/O mar... Pastor de infinita cor azul”. As imagens que vemos são: o “mar” de sangue que escorre pelo piso, as ovelhas mortas e as que aguardam a morte, as ações dos açougueiros cortando as entranhas dos animais. O choque entre canção e imagem questiona ético-politicamente a atividade e as atitudes envolvidas, mas não a representação audiovisual delas.

2.2.2.6 O modo Performático

Os documentários performáticos se caracterizam pela constituição propositada e explicitamente pessoal da representação colocada à nossa frente. O cineasta nos mostra sua visão de mundo, de forma emocional e experimental, sem se preocupar em estabelecer uma relação de indexação precisa entre as imagens e a realidade. O que vemos é sua interpretação da realidade, e *ele quer que saibamos que é unicamente sua*. O modo Performático, usando a expressividade e a pessoalidade, traz à tela a complexidade de nossas representações do real, nossas formas de produzir sentido e conhecimento:

A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta. (NICHOLS, 2007, p. 170).

O documentário performático procura aproximar o espectador de uma visão de mundo particular, que pode provocá-lo a rever suas próprias experiências com o mundo, suas construções ideológicas e valores.

Os documentários performáticos configuram uma topografia intrincada, que agencia espaços múltiplos, a começar pelo espaço subjetivo do realizador, que se externaliza através de elementos audiovisuais vários. Assemelham-se aos documentários poéticos, embora utilizem uma diversidade e uma liberdade ainda maior de articulação entre elementos sonoros

e imagéticos. Por outro lado, o foco central não é a sensorialidade, como nos documentários poéticos, mas questões do universo pessoal do realizador transformadas em conexões audiovisuais estético-políticas. O espaço subjetivo se lança sobre o mundo e convida o espectador a compartilhar esse lugar híbrido. Ora imaginário pessoal transformado em associações entre sons e imagens, ora autobiografia que nos lança novamente ao mundo histórico, ora espaço lírico e sensorial, ora espaço político de interação com o outro, a topografia performática traduz-se em um relevo matizado e complexo.

Um exemplo de filme que se estrutura no modo performático é *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs. O diretor nos mostra sua visão do que seja ser um homossexual negro nos Estados Unidos da América naquele momento histórico. Riggs usa poemas, cenas ensaiadas, enfatiza as características subjetivas da experiência e da memória na construção desse lugar sócio-histórico-sexual, se afastando do relato objetivo.

O modo performático, uma vez que parte de uma visão pessoal, subjetiva e emocional explícita do cineasta, permite maior liberdade de uso da trilha sonora. O discurso textual errante é bastante frequente, usando muitas vezes a própria voz do cineasta, o que reforça a pessoalidade do argumento do filme. A voz não segue o padrão do discurso textual explicativo, mas torna-se por vezes poética, por vezes um diário falado ou um comentário tateante, que experimenta as palavras. Em alguns filmes há experimentações com a própria sonoridade da voz. Um exemplo é Jonas Mekas, cineasta lituano que vive em Nova Iorque, cuja narração se faz com voz fraca, quase sussurrada, e lenta, em seu filme *Diaries Notes and Sketches - Walden* (1969).

A música no modo performático pode ter diversas funções, sendo bastante comum o uso da música emotiva, retórica e comunicando situações, além das demais categorias. Um exemplo de uso da música emotiva e retórica é o filme *L'Opera Mouffe* (1958), de Agnès Varda. No filme, as canções compostas pela diretora e pelo compositor Georges Delerue, introduzem os capítulos do filme, enfatizam o tom emocional, comentam algumas das cenas que vemos e nos remetem metaforicamente a um universo poético, conectando o espaço comum da Rue Mouffetard (La Mouffe), no Quartier Latin, ao espaço de dimensões artísticas múltiplas da ópera. O fato de a diretora utilizar a canção e não a narração cria um deslocamento poético do cotidiano que retrata. Agnès Varda usa a trilha musical de forma

experimental, onde a música faz as vezes de todos os elementos característicos da banda sonora: ruídos, música e diálogos. Os ruídos são substituídos por sons musicais descrevendo atividade física, como em uma cena em que vemos diversas senhoras conversando: o diálogo é representado por “diálogos” entre os instrumentos de sopro da trilha musical. Em outro trecho, onde vemos pessoas caminhando na rua, seus passos são substituídos pelo ritmo da melodia executada pelos instrumentos de sopro, acompanhando com movimentos melódicos os movimentos de seus corpos, num verdadeiro *Mickey Mousing*²⁴.

Como vimos acima, os ruídos neste modo podem assumir as mais diferentes funções. Em alguns documentários performáticos observamos o uso retórico do ruído, como em *Diaries Notes and Sketches - Walden* (1969), de Jonas Mekas, acima citado, onde escutamos o som do metrô passando pelos trilhos em vários momentos do filme, sobre imagens diversas da cidade. A presença do ruído do metrô nos remete à memória de Mekas, a um marco sonoro que é central na construção do que é a experiência dele da cidade de Nova Iorque. Desta forma, o documentário performático pode nos deslocar de uma representação factual do mundo, da crença na verificabilidade racional do conhecimento, para uma experiência particular, complexa, afetiva, mesclada à recordação pessoal que reafirma a complexidade de nossa experiência da realidade.

É importante lembrar que cada um desses modos do documentário implica perspectivas ideológicas, políticas e éticas com relação ao outro que é representado e ao espectador desses filmes. O documentário se localiza no difícil lugar entre a poesia e a realidade e isso o coloca às voltas com questões estéticas, por um lado, e políticas, por outro. Nichols, ao falar do olhar documental, nos diz que:

Os principais indicadores de posição, ou lugar ocupado, são o som e a imagem que são transmitidos ao espectador. Falar do olhar da câmera, neste sentido em particular, é mesclar duas operações distintas: a operação mecânica, ou literal de um dispositivo para reproduzir imagens, e o processo humano, metafórico de olhar o mundo. Como máquina, a câmera produz um registro indicativo do que entra em seu campo visual. Como extensão antropomórfica do sensorial humano, a câmera revela não somente o mundo, mas as preocupações, a subjetividade e os valores de quem a manipula. (NICHOLS, 1997, p. 119).

Abordaremos o tema na próxima seção.

²⁴ Ver no Capítulo 1 desta dissertação a explanação sobre as funções da música, especialmente a categoria descritiva.

Por último, é importante ressaltar que estamos cientes de que o cinema documentário contemporâneo vem criando novas formas e experimentando modos de expressar-se. A multiplicidade de estilos entre filmes e de elementos utilizados num mesmo filme são comuns atualmente. Embora tenhamos certos padrões que são repetidos e utilizados em todo o globo, como o que Ramos denomina *documentário cabo*²⁵, há uma abertura para a experimentação audiovisual. Francisco E. Teixeira fala de reinvenções do documentário na atualidade:

Não se trata de um formato específico de documentário, mas de tendências de estruturação dele, mesmo os mais sisudos e reticentes quanto à investigação formal e estilística, que operam com elementos como a diversidade de materiais, a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade e a expressividade, as elipses, os deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de auto-reflexividade que têm marcado a produção em larga escala. Mas, sobretudo, de reflexividade no sentido de um trabalho de pensamento que se debruça sobre suas matérias para moldá-las e manipulá-las conforme propósitos que não estão dados nelas, que não são evidentes, que nascem da relação mesma do documentarista com os entornos que sua vista ou imaginação alcançam, com seus objetos, agentes ou personagens implicados, suas derivas, oscilações, dúvidas em relação ao processo de criação, que raramente se esgotam num resultado pronto e acabado. (TEIXEIRA, 2007, p. 43).

Assim, novas questões, reflexões, formas e articulações entre universos sonoro, imagético e político irão surgir, acrescentando outros estilos aos acima abordados.

2.3 A Estética e A Ética/Política

O documentário não é a realidade mostrada na película, mas a representação constituída por trechos de registros daquilo que denominamos realidade, a partir de uma perspectiva sócio/político/histórico/estética. Assim sendo, da mesma forma que o modo com que estruturamos nosso saber e nosso discurso sobre a realidade (que são essa própria realidade), a questão de como essa representação se estrutura envolve escolhas de quem a realiza: ângulo da tomada; plano a ser registrado; o que fica de fora do enquadramento;

²⁵ O documentário cabo, embora tenha variantes, apresenta traços recorrentes: “é um documentário assertivo. Mas, ao contrário do documentário típico do período clássico, as asserções são estabelecidas por vozes múltiplas [...] representadas por entrevistas, depoimentos, material de arquivo, diálogos. A multiplicidade de vozes não exclui, no entanto, a unicidade da asserção do saber” (RAMOS, 2008, p. 41). Ramos localiza a maior parte da produção do “documentário cabo” nas redes de televisão contemporâneas.

elipses que selecionam o material a ser mostrado na montagem; como a articulação entre banda sonora e banda de imagens interfere na interpretação do que será mostrado; etc. Cada uma dessas escolhas estéticas envolve uma perspectiva política, consciente ou não, e o estabelecimento de uma relação ética com o objeto filmado e com o espectador. Isso não quer dizer que se saiba quais escolhas serão feitas de antemão, pois a relação estabelecida entre o filmado e o quem filma se dá numa coinfluência, e numa “cointerpretação”. A troca, ou o confronto, é inevitável:

Filmar é um ato violento, no qual quem olha para o outro é, ao mesmo tempo, olhado, avaliado, provocado, o que conduz a uma transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado. O espectador, por sua vez, também é transformado pelo filme: diante da alteridade que este lhe oferece, ele também passa por uma alteração – e é nisso que se resume a única virtude pedagógica do documentário. (GUIMARÃES e CAIXETA, 2008, p. 36).

Essa troca se expressa nas articulações audiovisuais que compõe o filme pronto, após a vivência da relação e escolhas pertinentes à interação naquele momento, bem como das escolhas posteriores de estilo de montagem.

A maneira como o cineasta estabelece uma relação com o que filma, nos mostra sua perspectiva particular, ou aquilo que Bill Nichols denomina sua voz²⁶. A voz do documentário seria “o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer [...] o estilo e a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico” (NICHOLS, 2007, p. 73-74) e, desta forma, de relação com os outros. A voz do documentário é construída através das escolhas expressivas de articulação audiovisuais que participam da constituição do sentido e da experiência do filme e traduzem implicações ético-políticas. Por outro lado, ao analisarmos essas escolhas e posições, não pensamos em elencar argumentos/narrativas ou formas mais válidas, mais corretas ou mais adequadas que outras. Ao contrário, pensamos que as escolhas estéticas e posições ético-políticas são históricas e se fundam no assunto, no material, na relação estabelecida (entre quem filma e quem, ou o que, é filmado, e para com o espectador em geral) e nas razões que levaram o realizador a filmar.

A palavra *ethos* surge com três acepções que ao longo de sua história são integradas na

²⁶ Devemos esclarecer que o sentido de voz aqui é o figurado, uma vez que se refere ao modo de construção do argumento do filme, estética e tecnicamente. Mas, no contexto deste trabalho, não desprezamos a leitura possível que enfatiza especificamente o aspecto sonoro nas considerações que se seguem.

definição de ética que chega à atualidade: 1) a morada do homem, que “dá origem à significação do *ethos* como costume, esquema praxeológico durável, estilo de vida e ação” (VAZ, 1993, p 14); 2) hábito, comportamento resultante da repetição de ações; 3) e a terceira acepção que passa pela palavra *hexis*, significando o hábito que constituímos e possuímos, que é princípio da ação individual onde se expressa o domínio do sujeito sobre si mesmo. Os hábitos, os valores e a tradição normativa que orientam as ações humanas se revelam como a morada, a característica humana que nos distancia da *physis*, da natureza. Saímos do reino da necessidade, dos instintos, para entrarmos no reino das escolhas e da liberdade, inserindo-se aí, a questão da liberdade do outro, da diferença, da alteridade e da responsabilidade.

As relações entre ética e política tomaram feições diversas em diferentes momentos da história do homem. Os primeiros articuladores de um pensamento sobre as relações entre ética e política enfatizavam sua unidade necessária, e observavam que a realização dos valores morais só se concretiza na relação entre homens, na comunidade, na *Polis*. Platão e Aristóteles, assim como pensadores que os seguiram, guardadas as diferenças de seu pensamento político, teorizam sobre a busca da melhor constituição para a cidade, a que proveria as melhores condições para a prática da justiça.

Se, como ensina Aristóteles, o homem é vivente político (*zôon politikón*) porque é vivente racional (*zôon logikón*), a ciência política tem como objeto definir a forma de racionalidade que vincula o livre agir do cidadão à necessidade, intrínseca à própria liberdade e, portanto, eminentemente ética, de conformar-se com a forma universal da justiça. (VAZ, 1993, p. 258/259).

Embora a modernidade tenha desvinculado a ética da política, deixando-nos as reflexões e propostas de Kant e Maquiavel, por exemplo, onde a ética se retira para um espaço interior (distante da política - mesmo que mantenha uma referência à universalidade), no primeiro caso, e onde a política se transforma no exercício do poder puro (distanciado da ética), no segundo, o mundo contemporâneo retoma a imbricação entre ética e política, reestabelecendo os liames necessários entre os dois universos. Pensamos, hoje, que a ética não é a expressão da natureza humana através das virtudes, como queriam os clássicos; tampouco possui um referencial externo único e superior, como o Deus cristão; e também não se exclui da política, mas só se realiza através dela. Adotamos uma ética que se expressa nas escolhas de convivência através da responsabilidade sobre nossos atos, mesmo em sua abertura para constituir-se a cada ação, distante do isolamento de uma ética que só diz respeito à minha

pessoa e de ações públicas voltadas para o exercício puro do poder como fim em si.

A moral entra com os valores da igualdade e da justiça social, assim como com os de liberdade real, democracia efetiva e dignidade humana; dando à finalidade de uma política emancipatória, desta forma, seu próprio conteúdo. E nessa política, a moral encontra – como encontravam os gregos – o espaço, a via, ou o meio adequado para realizar-se. Trata-se, portanto, da moral que não se encerra em si mesma; que não se amuralha no santuário da consciência individual; que dá a mão à política, vai à praça pública e que, socializando assim seus valores, impregna a ação coletiva, propriamente política; uma ação que por ser assim, não pode reduzir-se à uma dimensão moral individual. (VÁSQUEZ, 2002, p. 278 nossa tradução).

Assim podemos observar que diversos são os temas de debate ético-político (no sentido mencionado acima) relacionados ao cinema documentário: “a natureza do consentimento; o direito de propriedade das imagens gravadas; o direito de saber frente o direito à intimidade; a responsabilidade do realizador com respeito ao seu tema e a seu público [...]; os códigos de conduta” (NICHOLS, 1997, p. 117, nossa tradução). Questões relacionadas aos limites éticos das representações cinematográficas se fazem presentes principalmente no que diz respeito aos documentários, já que estes apresentam uma ligação mais próxima com o mundo compartilhado. “Levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir. É por isso que esse tema conservador, dos limites da representação, é importante” (HARTMAN, 2000, p. 208).

[Ao mesmo tempo,] um realismo maciço sem qualquer consideração por uma restrição da representação e na qual a profundidade da ilusão não seja equilibrada pela profundidade da reflexão, não simplesmente dessensibiliza, mas produz o oposto daquilo que era sua intenção: um *efeito de irrealidade*, que fatalmente mina a pretensão do realismo a figurar a realidade [...] No entanto, a arte cria um efeito de irrealidade que *não* é alienador ou dessensibilizador. No melhor dos casos, ela também fornece algo como uma casa segura para a emoção e para a empatia. (Ibidem, p. 219, grifos do autor).

Vivian Sobchack, em seu texto *Inscrevendo o Espaço Ético* (2004), aborda essa questão na representação cinematográfica documental a partir de um evento tabu: a morte. Sobchack identifica o delineamento desse espaço a partir de diferentes modos de olhar. Cada um representa uma forma de relação com o mundo, com o outro e com esse acontecimento limite, a morte. A autora observa a relação tecida entre os diversos espaços, comentando como se constroem a partir:

[Da] maneira como o observador imediato – o cinegrafista com a câmera – fisicamente medeia seu próprio confronto com a morte, o modo como ele eticamente habita um mundo social, como visualmente se comporta nele e lhe atribui um

significado moral visível aos outros. Do mesmo modo, esses ‘significantes’ determinam a maneira pela qual o espectador habita eticamente, mediado pelo filme, o cinema e nele age visualmente. (SOBCHACK, 2004, p. 144).

Fernão P. Ramos retoma as categorias elaboradas por Sobchack e procura aprofundar a tipologia da presença do sujeito-da-câmera na tomada concentrando-a em quatro categorias principais: o recuo/ocultação, a ação, a encenação e a afetação. Para além dessa tipologia, Ramos observa perspectivas éticas mais amplas que dizem respeito também à destinação do documentário. Seriam elas: a ética educativa, a ética da imparcialidade/recuo, a ética interativa/reflexiva e a ética modesta.

2.3.1 A Ética Educativa

A ética educativa está presente nos documentários expositivos, usando as imagens complementarmente ao discurso textual para estabelecer o significado e o valor do que se vê. Ramos nos lembra de que “a *ética educativa* não encontra dilema em assumir missão de propaganda” (RAMOS, 2008, p. 35). Assim, o realizador professa e defende visões e interpretações do mundo que considera relevantes para a educação do espectador. Essas visões podem tratar da intrepidez de pescadores britânicos, como em *Drifters* (1929), de John Grierson, ou o antissemitismo, como *Der Ewige Jude* (1940), de Fritz Hippler. Como nos diz Ramos, “o campo de valores da *ética educativa* é formado pelo próprio conteúdo dos valores que veicula, sem que se atine para o estatuto, ou posição, do sujeito que enuncia” (RAMOS, 2008, p. 35). O sujeito-da-câmera pode estar recuado, “na franja da onda do acontecer” (RAMOS, 2008, p.95), sem se ocultar, oculto ou ainda encenar, como *Night Mail* (1936), de Basil Wright e Harry Watt, em que várias passagens são encenadas em estúdio.

Documentários expositivos nos colocam a questão do lugar de poder envolvido em sua argumentação: a narração do discurso textual explicativo pressupõe que o realizador se situa num lugar privilegiado para falar sobre o outro ou sobre a realidade, da qual tem mais conhecimento que aquele que é “representado” e, por isso, maior capacidade de interpretar sua situação histórica. Adicionada ao poder da música emotiva, nos conduz racional e

afetivamente ao sentido que deseja que compreendamos. Entra a questão: “quem tem o direito de contar as histórias sobre quem” (PORTER, 2005, p. 47). O realizador age como se estivesse fora do acontecer histórico, numa situação de distanciamento e atemporalidade que propiciaria a observação e a compreensão do mundo de forma imparcial. Enquadram-se nesta ética os documentários sociológicos identificados por Bernadet (BERNADET, 2003). Ramos nos lembra de que devemos evitar um olhar anacrônico sobre a ética do documentário expositivo, e atentar para o fato de que os valores considerados positivos naquela época não o são hoje, assim como os que são considerados válidos agora possivelmente não o serão no futuro (RAMOS, 2008).

Seguindo outra linha, há uma série de documentários que podem ocupar o lugar ético educativo, mas que o fazem flexionando o modo expositivo. A utilização de textos poéticos e/ou da trilha musical e de ruídos descrevendo atividades, bem como articulações metafóricas diversas entre som e imagem, abre o campo simbólico de forma a permitir significados mais flutuantes e desloca as questões que discutimos acima. O realizador explicita um envolvimento emotivo com o que filma, deixando o lugar de intérprete do outro para fruir esteticamente o que vê e compartilhar sua experiência com o espectador. Há uma propaganda²⁷, mas por uma via que convoca o sensorial antes do intelectual.

2.3.2 A Ética da Imparcialidade/Recuo

A ética da imparcialidade/recuo é associada por Ramos às correntes documentárias que surgem em meados dos anos 1950 e se concretizam nos anos 1960, nos documentários observativos. Para o autor, o campo de valores da ética da imparcialidade/recuo “articula-se a partir da defesa da presença em recuo do sujeito que sustenta a câmera. [Trata-se] de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador” (RAMOS, 2008, p. 36). A ausência de uma

²⁷ A palavra propaganda aqui tem o sentido de disseminação de idéias, doutrinas ou argumentos usados para favorecer uma causa.

arquitetura explícita da banda sonora, como música ou discurso textual e a ênfase somente em ruídos que descrevem o contexto, registrados *in loco*, e o uso da voz nos diálogos, auxiliam a ilusão de que o espectador observa diretamente a realidade, sem a mediação do aparato técnico e da visão do diretor. O sujeito-da-câmera pode estar recuado, mas sem se ocultar, ou mesmo envolvido na encenação²⁸, que seria o mesmo que dizer da *mise-en-scène* que se estabelece na relação entre quem filma e quem é filmado no momento do registro, como a encenação de Kennedy em *Primary* (1962), de Robert Drew. Todas essas características fizeram parte do estilo professado pelos criadores do cinema observativo, o Cinema Direto, norte-americano.

No entanto, querer limitar a produção do cinema observativo às primeiras formulações epistemológicas de seus praticantes não faz jus ao seu legado. Logo após as primeiras críticas, cineastas praticantes do observativo (como Frederick Wiseman) já afirmavam a escritura documental que se expressava em várias opções estilísticas do modo, principalmente na montagem. Como nos diz Comolli, “fazer cinema direto como se as inevitáveis intervenções e manipulações produtoras (de sentido, de efeito, de estrutura) não constassem e fossem somente práticas e não estéticas significa exigir somente o nível mais elementar do cinema direto” (COMOLLI, 2010, p.296).

É claro que a isenção aparente do diretor em alguns filmes do cinema observativo pode se tornar problemática com relação àqueles a quem filma. Jorge Furtado, ao comentar seu filme *Essa não é sua Vida* (1991) que retrata a o dia-a-dia de Noeli Joner Cavalheiro, uma dona de casa porto alegreense, fala da complexidade da relação estabelecida entre ele e sua personagem:

O fato de passar cinco dias filmando Noeli não significa que eu possa incluir no filme tudo o que ela fala, pois há coisas que podem prejudicá-la, mesmo que ela não tenha consciência disso. Preciso preservá-la de se expor, pois tenho consciência de todo o processo de realização, sei onde o filme vai passar e quando. (MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 118).

Ou seja, há um compromisso com os personagens do qual o cineasta não pode isentar-se de todo.

²⁸ A *encenação*, ou *encenação-atitude* é um termo cunhado por Fernão P. Ramos para falar das possibilidades de encenação no cinema documentário. A encenação “engloba uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta” (RAMOS, 2008, p. 45).

Por outro lado, o cineasta também não tem o controle total do sentido extraído por aqueles que assistem à película, embora normalmente realize um filme que se destina, até por suas escolhas estéticas e argumentativas, a um público específico. O cineasta Eduardo Coutinho fala que “jamais teremos certeza se aquilo que foi colocado no filme, que a pessoa disse ou fez – e nos meus filmes mais disse que fez – vai gerar algum problema para ela” (MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 126). Além disso, não obstante envolver questões éticas delicadas, a importância política de filmes elaborados nesse modo é historicamente reconhecida, embora isso não justifique os problemas que possam suscitar.

Bill Nichols enumera algumas questões que surgem com esse modo de representação documental: será que não se acentua a invasão e o voyeurismo característico do cinema, colocando os espectadores num papel desconfortável frente aos que observam através da câmera? Será que o cineasta não impõe um comportamento aos que filma, uma vez que irrompe no mundo daqueles e se torna uma peça estranha que desregula a engrenagem que se propõe a retratar? Quanto à primeira questão, sua resposta depende de como a relação entre cineasta e personagem se estabelece, quais os compromissos constituídos entre ambos, e o cuidado e respeito do cineasta às situações delicadas com relação ao personagem que é filmado. Além disso, essa não é uma questão que só diz respeito a esse modo. Qualquer forma que o documentário assuma poderá trazer em si a questão da invasão e do voyeurismo.

Quanto à segunda questão, podemos dizer que a *mise-en-scène*, ou a atuação, é praticamente uma característica do ser humano em diferentes circunstâncias: criamos personagens que se adaptam às diversas situações que enfrentamos. A entrada da câmera também provoca uma *mise-en-scène*, uma atuação, tanto quanto uma série de situações vividas provoca. Resta ter claro que o documentário, como já afirmado acima, normalmente retrata um acontecimento que se dá na relação entre cineasta, gravador/câmera e objeto. E isso também não diz respeito unicamente a documentários realizados sob a ética da imparcialidade/recuo, mas a todos os modos de se fazer documentários.

2.3.3 A Ética Interativa/Reflexiva

A ética interativa/reflexiva está diretamente ligada à ação do sujeito-da-câmera na tomada. Essa categoria mista tipificada por Ramos é associada tanto aos documentários participativos quanto aos reflexivos. Os documentários participativos normalmente solicitam a construção de sentido a partir da relação que o cineasta estabeleceu com o outro filmado, o encontro entre ambos no mundo real, conclamando o espectador a compartilhar indiretamente esse encontro e decifrar, valorar e significar o que ali se passou. A voz no discurso simples, como voz-eu, diálogos e fala direta, sugere uma abertura para a construção de sentido a partir de uma interação entre todos os envolvidos no filme, compartilhando esse lugar político de enunciação. A música pode enfatizar a participação de ambas as partes na construção de sentido do filme. Um exemplo seria o filme *Spend it All* (1972), de Les Blank, em que as canções do povo *Cajun*²⁹ que habita a Louisiana ajudam a mostrar faces da comunidade. O sujeito da câmera atuando a partir da ética interativa, age de várias formas: ameaçado (põe-se em risco na tomada), tentando intervir, mas impotente, ou agindo livremente. Em alguns casos, Ramos identifica um excesso na presença do sujeito-da-câmera: “o mundo que se exhibe demanda o sujeito-da-câmera exibicionista, que se constitui entre si e outrem (o outrem exibido pelo espectador) em um estado *afetado*, exagerado na expressão do afeto” (RAMOS, 2008, p. 111). Para o autor, o documentário *A Pessoa é para o que Nasce* (2003), de Roberto Berliner, ou *Estamira* (2006), de Marcos Prado, “trabalham nitidamente na modalidade sujeito-da-câmera *exibicionista*, correndo o risco do excesso.” (RAMOS, 2008, p. 112, grifo do autor).

Os documentários reflexivos solicitam do espectador a observação acerca das escolhas cinematográficas do diretor e os sentidos que tais escolhas produzem. Procura colocar o espectador na posição de compreender a transitoriedade, a subjetividade e o ponto de vista político e técnico envolvido na composição do argumento do documentário e da própria constituição daquilo a que chamamos realidade. A voz *over* se apresenta no discurso textual

²⁹ Cajun é um grupo étnico que habita principalmente o estado da Louisiana (E.U.A.), descendentes de exilados acadianos (Acadia era a região de língua francesa onde hoje se localizam New Brunswick, Nova Scotia e a ilha Prince Edward no leste do Canadá).

reflexivo e questiona o papel interpretativo classicamente associado à narração. O deslocamento da música de suas relações mais comuns com a imagem, de forma a criar estranhamento, pode questionar o papel da música na construção de emoções, no estabelecimento de separação entre figura e fundo, questionar a comunicação de situações, como lugar ou tempo da narrativa, e assim questionar o papel da música na condução interpretativa da imagem.

Desta forma, a questão ética está diretamente relacionada à ação do sujeito-da-câmera no mundo e na estruturação de um argumento/narrativa sobre o real (uma representação). Como nos diz Ramos, o “eixo de valoração ética [se] situa na assunção da *construção* do enunciar. A questão ética se desloca inteiramente para o modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia: a idéia é que a construção revele-se ao espectador” (RAMOS, 2008, p. 37).

A ilusão cinematográfica é questionada por esses documentários, provocando uma ruptura na representação fílmica do real e, em muitos casos, da constituição de papéis sociais estereotipados ou tradicionalmente fixados. O compromisso com o espectador é mais livre, pois não há a intenção de cooptá-lo para uma visão de mundo, mas levá-lo a refletir sobre como as visões de mundo podem se constituir. Os filmes do diretor francês Chris Marker em que o cineasta questiona o valor de verdade das asserções que interpretam as imagens mostradas, são exemplos eloqüentes da reflexividade.

Quanto ao questionamento das representações de papéis sociais, poderíamos pensar no filme *Les Glaneurs e La Glaneuse* (2000), de Agnès Varda, em que “coletores” de lixo e alimentos diversos, considerados geralmente como “necessitados” e “desfavorecidos” falam de sua vida, e revelam uma riqueza de valores e uma profunda consciência social, além de demonstrarem escolhas políticas inesperadas para justificar sua atividade. Desta forma, desconstruem a interpretação tradicional das razões de suas opções e de seu estilo de vida.

2.3.4 A Ética Modesta

Os documentários performáticos e poéticos tipificados por Nichols são os mais abertos em termos ético-políticos. Por serem visões pessoais, experimentais e emocionais, possuem maior liberdade para sua construção. Podemos conectá-los à ética modesta definida por Ramos, em que o sujeito “vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo, até restringi-lo a si mesmo [...] para depois, eventualmente, arriscar-se a voos mais altos, nos quais enuncia sobre sua condição no mundo” (RAMOS, 2008, p.38-39). Os elementos da banda sonora podem ser tratados de várias formas, enfatizando, muitas vezes, o aspecto de construção pessoal do documentário. É importante pensar na relação dessa liberdade para com o tema que é tratado. Podemos encontrar documentários que lidam com temas complexos e de amplo interesse sob o ponto de vista político ou ético e ao mesmo tempo o fazem de forma poética ou performática. O documentário *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs, já citado, aborda a questão política da homossexualidade negra nos Estados Unidos e o faz através de uma forma pessoal. Como dissemos, Riggs usa recitações poéticas, encenações e experimentos com o som, como em seu início, quando ouvimos alternarem-se entre os canais direito e esquerdo as frases “de irmão para irmão”.

Desta forma, podemos observar que cada modo do documentário traz, à sua maneira, articulações audiovisuais que manifestam ao mesmo tempo conexões estético-políticas, as quais são expressas e flexionadas na construção dos diferentes discursos documentais. Compreendermos o papel do universo sonoro, da voz, da música, do silêncio e dos ruídos, é fundamental para que entendamos como essas articulações estético-políticas se constituem no cinema documental. A realização de formas inovadoras e experimentais de filmes documentários, que questionam limitações e abrem novos campos, é uma maneira de lidar na prática com essas questões. Ao analisarmos, no próximo capítulo, os quatro filmes selecionados, a saber, *Entuziazm ou Simfonija Donbassa* (1931), de Dziga Vertov, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Chulas Fronteras* (1974), de Les Blank e *The Invisible Frame* (2009), de Cynthia Beatt, aprofundaremos a reflexão sobre as relações entre os universos estético e ético-político, principalmente no que diz respeito ao papel da banda sonora nessas articulações.

3. *Som, imagem e realidade*

3.1 – Dziga Vertov

Entuziazm (Simfonija Donbassa) (1931)

Dziga Vertov, ou Denis Abramovich Kaufman (seu nome de batismo), é considerado um dos principais cineastas russos do início do século XX, juntamente com Eisenstein, Pudovkin e outros. Vertov iniciou sua carreira cinematográfica em 1919 e algumas de suas principais obras são *Shestaya Chast Mira* (1926), *Chelovek s kino-apparatom* (1929), *Tri Pesni o Lenine* (1934) e *Entuziazm (Simfonija Donbassa)* (1931), seu primeiro filme sonoro.

Dziga Vertov definia como documentário um filme que registra imagens e sons da realidade e constrói uma visão do mundo que não é o espelhamento de nossa percepção, mas, ao contrário, aquilo que não percebemos no dia-a-dia devido à falta de capacidade de nossos sentidos. O cinema, a máquina de filmar, vem trazer à tona a verdade do mundo que se esconde de nossos olhos e ouvidos:

O ‘cine-olho’ é o tempo sobrepujado (o laço visual entre fatos separados no tempo). O ‘cine-olho’ é a concentração e a decomposição do tempo. O ‘cine-olho’ é a possibilidade de ver os processos da vida em qualquer ordem temporal inacessível ao olho humano, em qualquer velocidade temporal inacessível ao olho humano. (VERTOV, 1973, p. 99, nossa tradução).

No entanto, era importante para o cineasta que a máquina de filmar não se transformasse numa máquina de fantasia. Por isso em seus filmes vemos cenas em que o aparato cinematográfico se revela, lembrando-nos que o que vemos é uma película. O diretor se opunha à fantasia e à encenação cinematográfica e buscava a “verdade”: “O cine-drama e a religião são uma arma mortal nas mãos dos capitalistas [...] Abaixo a encenação da vida cotidiana: filmemo-nos de improviso, tal e qual somos” (Ibidem, p. 80, nossa tradução).

Entuziazm é um filme que trata das transformações advindas da revolução, com a

queda do czarismo e da religião, o primeiro Plano de Cinco Anos de Stálin, o início da industrialização na União Soviética, centrada na região carvoeira da bacia do rio Don (Donetskyi basein ou Donbass - Ucrânia), e da participação ativa e central do proletariado nessa “revolução” industrial. Existem atualmente duas versões do filme em circulação: uma das versões estava arquivada no Gosfilmofond (Fundo Estadual de Cinema) na Rússia e a outra foi restaurada e re-sincronizada por Peter Kubelka, cineasta e cofundador do Museu do Cinema Austríaco. Tivemos acesso unicamente à versão restaurada por Peter Kubelka, que nos serviu de objeto para esta análise. Seguindo as propostas poéticas de Vertov, o filme se estrutura de forma pouco convencional, onde a montagem, tanto visual quanto sonora, conecta elementos de maneira expressiva e inesperada: “O "cine-olho" utiliza todos os meios de montagem possíveis, justapondo e utilizando mutuamente qualquer ponto do universo em qualquer ordem temporal, violando, se for preciso, todas as leis e hábitos que presidem a construção do filme” (Ibidem, p. 99, nossa tradução).

3.1.1 O som como centro

A tradução do título do filme já nos indica o princípio central de sua organização: Entusiasmo ou Sinfonia da bacia do Rio Don. Sinfonia é, de acordo com o dicionário Michaelis, a consonância de várias vozes ou instrumentos; a combinação agradável de sons ou vozes; concerto de vários instrumentos, etc. Por um lado, o título se refere à sinfonia das vozes de todo o povo pelo avanço do socialismo. Por outro lado, refere-se à ênfase no aspecto sonoro do filme e uma proposta de estruturação baseada numa forma musical clássica. A sinfonia clássica desenvolveu-se a partir da forma sonata barroca e da abertura italiana³⁰, que tinha três seções em andamento contrastante: rápido, lento e rápido. Posteriormente, as sinfonias passaram a ter quatro movimentos em vez de três, acrescentando um minuetto (dança ternária) entre o movimento lento e o rápido final. Mais a frente, retomaremos essa idéia ao

³⁰ A abertura italiana aparece frequentemente nas óperas de Alessandro Scarlatti, considerado o mais popular compositor italiano de óperas do séc. XVII. Seu formato era o de três movimentos: o primeiro em um andamento rápido, o segundo com um andamento lento e o terceiro com um andamento rápido novamente.

comentarmos a estrutura do filme de Vertov.

Lucy Fischer nos diz que Vertov, ainda em 1929, havia elaborado um tratamento para o filme baseado, quase que exclusivamente, no som (FISHER, 1985, p.248). O cineasta estudara música e seu interesse pelos sons se manifestara desde cedo, como ele mesmo afirma em seus diários:

Tudo isto se transformou em uma paixão pela montagem de notas estenográficas, de gravações para gramofone. Em um interesse particular pelo problema da possibilidade de gravar sons documentais [...] um dia de primavera em 1918, regresso da estação [...] penso: é preciso que encontre um aparato que não descreva, mas que inscreva, fotografe os sons. Se não, será impossível organizá-los, montá-los. (VERTOV, 1973, p. 51, nossa tradução).

Vertov trabalhou em conjunto com Pavel Tager, inventor do sistema de gravação *Tagefon* soviético, e também com o Professor Shorin, buscando alcançar a tecnologia para a gravação de som direto. Desta forma, além das explorações de linguagem sonora que o filme realiza, devemos vê-lo como uma tentativa inovadora de realizar gravações simultâneas de imagens e sons do mundo. O diretor deixa claro no início do filme que os sons foram gravados *in loco*, usando o sistema de gravação de Shorin, manuseado por P. Shtro, “em fábricas, minas e outras locações reais”. Além disso, afirma:

O filme *Entuziazm* se reveste de uma importância primordial para resolver definitivamente o problema de litígio entre as possibilidades e impossibilidades da gravação de som documental realizada em exteriores [...] Não somente superamos todos esses obstáculos, não somente sacudimos esse ‘grupo de imobilidades’, não somente descemos às ruas com a câmara e a obrigamos, assim como ao microfone, a ‘caminhar’ e a ‘correr’, mas também, praticando uma série de experiências de gravação sonora e gravação visual e sonora à distância, abordamos o problema de uma estação de radio-registro visual e sonoro. (Ibidem, p. 114, nossa tradução).

A montagem sonora de Vertov explora a possibilidade de criar metáforas e símbolos através de conexões entre som e imagem. Mas o cineasta não está preso a uma única forma de tratamento ou proposta de uso do som. Há trechos em que a relação entre a trilha sonora e as imagens é simbólica e há momentos em que é realista. Vertov, contrariamente a alguns de seus pares, afirmava abertamente que

Declarações sobre a necessidade de evitar a coincidência de momentos visuais e auditivos, assim como declarações sobre a necessidade de se fazer apenas filmes sonoros ou apenas *talkies* não valem nada. No cinema sonoro, como no cinema mudo, distinguimos apenas dois tipos de filmes: documentários (com conversas e sons reais) e filmes-drama (com conversas e sons artificialmente preparados). Nem documentários, nem filmes-drama são obrigados a ter momentos visuais que

coincidam (ou não coincidam) com momentos auditivos. Planos sonoros e planos silenciosos são ambos editados da mesma forma; podem coincidir (ou não coincidir) na montagem ou podem ser misturados uns com os outros em várias combinações. (VERTOV *apud* FISHER, 1985, p. 249, nossa tradução).

Ou seja, sua proposta é a de liberdade no estabelecimento de conexões entre som e imagem, e liberdade na manipulação experimental de ambos:

Não estávamos contentes em ter simplesmente a coincidência entre imagem e som, e seguimos a linha que, em nossa situação, era a da máxima resistência, a de estabelecer interações complexas entre imagem e som (Ibidem, p. 258, nossa tradução).

O único ponto não passível de liberdade para ele era fazer uso de gravações de imagem e som do mundo real, “a vida de improviso”, o que definia, em sua visão, o cinema documentário.

Vertov se opõe abertamente à abordagem de outros cineastas russos do período, como Sergei M. Eisenstein. Na *Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro* (1928), Eisenstein, juntamente com Pudovkin e Alexandrov, afirma a necessidade do uso polifônico do som em relação às imagens visuais e de um caminho de exploração da não-sincronização entre ambos para o desenvolvimento de um cinema mais criativo. Vertov radicaliza essa posição na prática, ao mesmo tempo em que não a tomava como um modelo central de organização do material audiovisual, permitindo formas mais livres de articulação entre ambos os universos. *Entuziazm* apresenta modelos de relações entre som e imagem os mais diversos, o que o coloca como um filme exploratório e ao mesmo tempo pedagógico sobre o uso do som para o cinema que o seguiu.

3.1.2 A Sinfonia

Podemos dividir *Entuziazm* em quatro grandes seções: 1) Desmistificação do povo, com a derrocada da religião e dos valores czaristas; 2) A luta do proletariado nas minas contra a falta de carvão para a indústria; 3) A batalha dos operários na indústria siderúrgica para a produção de máquinas, industrialização e efetivação do primeiro Plano de Cinco Anos; e 4) O benefício da indústria chegando ao campo através do maquinário, o comprometimento dos

trabalhadores rurais e a vitória alcançada pelo proletariado. Essa grande estrutura da *Simfonija Donbassa* nos remete ao formato da sinfonia clássica em quatro movimentos acima citada. No entanto, há uma alteração da ordem tradicional das partes: a primeira parte do filme é mais lenta, um *andante*; a segunda mais rápida, um *allegro*; a terceira muito rápida, um *presto*; e a quarta um pouco mais lenta e com a dança dos camponeses nos remete ao *minueto* tradicionalmente presente nas sinfonias.

Em seus diários, Vertov cita a recepção do filme por Charlie Chaplin em uma de suas projeções:

16 de novembro. Encontro com Charlie Chaplin. Durante a projeção não fica quieto. Emite exclamações. Falou muito do filme. Através de Montagu, me enviou uma carta sobre *Entuziazm*. ‘Jamais havia imaginado que sons mecânicos pudessem ser organizados com tanta beleza. Considero *Entuziazm* como uma das sinfonias mais emocionantes que já ouvi. Dziga Vertov é um músico. Os professores deviam aprender com ele e não debater-se com ele. Felicitações.’ Charlie Chaplin. (VERTOV, 1973, p. 152, nossa tradução e grifo nosso).

Embora, pelos créditos do filme, não consigamos saber quem foi o responsável pela composição sonora do filme, Oksna Bulgakowa diz que os arquivos do próprio Vertov incluem referências detalhadas sobre o som de *Entuziazm*: “um mapa gráfico dos sons, apresentando um registro exato das conexões contrapontísticas entre imagem, música e ruídos, além de um caderno de notas sobre sincronização” (BULGAKOWA, 2008, p. 146, nossa tradução). Desta forma, nos parec

e que o diretor foi o responsável (embora não o único responsável, como veremos abaixo) pela elaboração da estrutura sonora do filme e das articulações entre som e imagem.

Os créditos anunciam ainda duas composições como integrantes da trilha musical: a marcha composta para o filme por Nikolai Timofeev e o coro da sinfonia nº 3 de Shostakovich, também intitulada 1º de Maio, que fora apresentada pela primeira vez em 1930.

Além de compor a marcha para o filme, Timofeev foi responsável, como atestam os arquivos de Vertov, pelo desenvolvimento de uma partitura que “integrasse os ruídos, sua transformação e variação. A partitura definia quais ruídos seriam utilizados como *leitmotif* e estabelecia uma estrutura precisa de padrões de repetição com durações diferentes, em analogia aos compassos musicais” (Ibidem, p. 146, nossa tradução). A trilha musical de

Entuziazm é uma anunciação antecipada do que viria a ser a música concreta³¹, surgida nos anos 1940 pelas mãos do compositor Pierre Schaeffer. Aqui, a película substitui a fita magnética que seria utilizada por Schaeffer, permitindo um grau de manipulação que foi testado até seus limites por Vertov.

A sinfonia nº 3 de Shostakovich não aparece nas versões existentes do filme, conforme observou Thomas Tode, citado por Bulgakowa. O pesquisador acrescenta que faltam, aparentemente, nas cópias atuais, cerca de 200 metros de película e que não se sabe em que ponto entraria o coro da sinfonia de Shostakovich: “As cópias atuais tem 1.830 metros, mas a nota de remessa de 1931 para as apresentações européias mostra que o filme apresentado na Inglaterra e na França tinha 2.083 metros” (TODE *apud* BULGAKOWA, 2008, p. 155). Por outro lado, a sinfonia faz uma referência direta ao movimento socialista, citando, no coro final, um poema de Kirsanov onde o 1º de Maio (designado como feriado do trabalho pela Segunda Internacional Socialista em 1889 e subtítulo da sinfonia) serve de metáfora para a marcha pelo socialismo e pela justiça. Shostakovich aprofunda a idéia e compõe “o equivalente musical de uma parada, onde temas e seções passam e se vão, sem a repetição ou o desenvolvimento, geralmente considerados a essência da forma sinfônica” (POSNER, 2011). É possível que a sinfonia 1º de Maio tenha servido de inspiração e referência para Vertov sob o aspecto político do tema e também sob a forma de organização do material sonoro.

3.1.2.1 Preâmbulo

Entuziazm começa com o som de um chamado eletrônico, o som que poderia ser o de um telégrafo sonoro. Vemos uma moça, que parece uma operadora de rádio (rádio-ouvido?).

³¹ A música concreta foi criada pelo compositor francês Pierre Schaeffer e consiste na utilização de sons gravados e sua manipulação posterior para composição de obras musicais. O foco de Schaeffer estava nos sons do mundo, que podiam ser registrados pela tecnologia disponível na época (gravadores de fita magnética) e isolados de seu contexto para serem compreendidos e apreciados em suas características particulares, e rearranjados em composições musicais denominadas concretas. Suas pesquisas se iniciam na década de 1940, mas as primeiras apresentações públicas da música concreta acontecem na passagem para os anos 1950.

Ela coloca fones de ouvido e começa a escutar. Essa imagem e esse som irão retornar, como um *leitmotif*, em várias cenas da primeira parte do filme. A união entre o som do telégrafo e a imagem da operadora de rádio reitera ao espectador, a cada aparição, a importância da escuta no filme. Noutro momento vemos closes das orelhas da operadora, despojada dos fones de ouvido, reafirmando sua escuta atenta ao desenrolar da narrativa. Da mesma forma, há cenas em que escutamos o tic-tac de um metrônomo que parece representar o “andamento” da sinfonia e que também marca o caráter sonoro do filme. Esses *leitmotifs* audiovisual e sonoro reafirmam o que diz o diretor: “Ainda uma vez, é preciso estarem bem de acordo: olho e ouvido [...] Ambos partilham das mesmas funções. O rádio-ouvido é a montagem do ‘Eu ouço’! O cine-olho é a montagem do ‘Eu vejo’!” (VERTOV, 2003, p. 256).

3.1.2.2 *Andante* - O primeiro movimento

O primeiro “movimento” da sinfonia do Donbass aborda a derrocada do czarismo e o fim da ilusão religiosa, sobrepujada pela força da revolução popular. Para tratar do tema, Vertov usa diversas articulações entre som e imagem de forma metafórica: ora um elemento reforça o outro e ora sua junção cria novos sentidos. Logo no início do filme desfilam imagens diversas associadas à religião: igrejas, cruzeiros e beatas. Essas imagens são acompanhadas sonoramente por sinos, coros de igreja e melodias sacras executadas por um órgão. Nesse sentido, não há oposição, já que a trilha sonora reforça os valores religiosos apresentados pelas imagens.

A seguir, imagens semelhantes aparecem com outra banda sonora: escutamos diversas músicas sobrepostas, com trompetes acentuados de forma cômica, elaborando uma cacofonia engraçada. Através da alteração do som que se conecta às imagens, o sentido se transforma. O som comenta retoricamente o que vemos. Vertov ironiza a Igreja e seus valores, transformando seus ritos em uma espécie de “espetáculo” caricato. Na sequência, a montagem alterna imagens de bêbados e de fiéis, enquanto ouvimos músicas religiosas, inicialmente, e, logo depois, sobre as mesmas imagens, vozes gritando, risadas e cantilenas de pessoas alcoolizadas. Usando o som para comentar retoricamente a imagem, o diretor compara a

embriaguez do álcool à da religião.

Mais a frente, vemos imagens de sinos aceleradas. Os sons de suas badaladas mudam de velocidade enquanto os escutamos, ficando mais lentos, em declínio, e mudando para um tom mais grave e com afinação variante. Vertov materializa o declínio da Igreja sonoro-imageticamente, utilizando retoricamente a manipulação do ruído e da imagem, bem como sua síncrese³², para dar novo sentido ao que vemos. A união do som variante, em tom mais baixo sincronizado ao movimento acelerado do sino nas imagens, constitui a idéia de descontrole, descabimento e declínio dos ideais religiosos.

Logo depois, há uma sequência de cenas de Igrejas em que a imagem é multiplicada em espelhamento, balança e parece dobrar-se sobre si mesma. Essas imagens alternam-se com cenas dos operários em marcha. A oposição é marcada pela música nas imagens do povo e do silêncio absoluto nas imagens da igreja. O silêncio comenta retoricamente as imagens de igrejas, simbolizando o vazio da religião e sua decadência. A música da marcha, sincronizada às imagens dos operários nas ruas, simboliza o poder do povo. Curiosamente, a montagem paralela alternando silêncio e som na função retórica³³ também aparece no filme *Titicut Follies* (1967) de Frederick Wiseman, que analisaremos mais a frente.

Portanto, ainda na primeira parte do filme, Vertov nos introduz em seu universo de construção metafórica de relações entre som e imagem. A fragmentação e a montagem construtivista de ambos os materiais é o que conduz a narrativa. A liberdade de manipulação do material audiovisual proposta pelo diretor permite a constituição de significações que se dão unicamente nas articulações particulares entre imagem e som no filme, não restando no material em separado. Além disso, há um deslizamento e uma sobreposição de funções, e nunca uma fixidez que determina cabalmente o sentido de um som: de acordo com o contexto de articulação som-imagem, um mesmo elemento pode ter várias funções simultâneas ou diversas funções a cada aparecimento, como vimos acima.

É necessário observar que Vertov não trabalha somente com o deslocamento dos sons em sentido metafórico, mas também usa a sincronia entre imagem e som de forma simbólica.

³² Ver capítulo 1 desta dissertação.

³³ Para um detalhamento das funções da banda sonora, ver o Capítulo 1 desta dissertação.

O registro audiovisual recorrente de uma sirene de fábrica que apita e solta fumaça (onde imagem e som estão sincronizados de forma realista) simboliza o proletariado, marcando cortes para sequências em que aqueles aparecem em marcha em vários momentos da primeira parte do filme. Esse elemento audiovisual torna-se uma espécie de *leitmotif* do operariado e o substitui em certas passagens.

3.1.2.3 *Allegro* - O segundo movimento

O segundo “movimento” do filme trata da “luta” do proletariado nas minas para a extração do carvão necessário à indústria. Deparamo-nos com o uso da voz sincronizada. Na primeira parte, a fala só aparece sobre a forma de legendas, com frases curtas, em poucas passagens. Agora, vemos trechos em que operários se comprometem com a revolução ou líderes que conclamam o povo ao trabalho árduo em prol do socialismo, ambos em fala direta. Em outras cenas, ouvimos a voz *over* que diz: “Aí estão os trabalhadores do serviço pesado! Aí estão os entusiastas”³⁴. Porém, não ouvimos a narração explicativa interpretando as imagens, apenas palavras de ordem. Em *Entuziazm* a voz aparece ora como registro da realidade em seu acontecer, para “mostrar as pessoas sem máscara, sem maquilagem, percorrê-las com o olho da câmara no momento em que não atuam” (VERTOV, 1973, p. 54, nossa tradução), e ora como um elemento sonoro com a função de criar continuidade entre cenas do filme.

Neste documentário de Vertov, a voz, diferentemente dos *Talkies* comuns no período, ou dos documentários que se centravam na voz *over* (discurso textual explicativo), não é o centro de significação do filme, mas é um elemento sonoro que está no mesmo nível dos demais. Por outro lado, é significativo o fato de termos a fala de personagens “populares”, na mineração, nas fábricas e no campo, no segundo, terceiro e quarto movimentos da sinfonia, num período em que a voz não era passível de ser corporificada no mundo sem a encenação, mesmo que estejam apenas afirmando o compromisso com a revolução e a consecução dos

³⁴ As traduções em português dos trechos de discurso simples de *Entuziazm* são traduções das legendas em inglês.

objetivos do Plano de Cinco Anos através de falas como: “eu, operária do poço número nove, prometo exceder a cota neste ano e produzir 28.000 toneladas!” ou “A colheita é nosso desafio! Nós, da brigada número quatro, nos declaramos operários e nos comprometemos a colher rápida e meticulosamente”. Vertov apresenta o indivíduo em falas significativas enquanto pertencente ao grupo, à massa operária que fala em nome da revolução. Mesmo assim, esse é um fenômeno novo para o cinema documentário: a ligação entre corpo e voz, que marca a circunstância temporal da tomada.

Além da voz, a segunda parte do filme traz outras articulações entre imagem e som, também simbólicas, mas que usam a banda sonora como referência de ritmo e marcação do andamento das imagens que vemos, ou seja, descrevem atividades. Ao som de um ruído ritmado (musical), semelhante a um trem rodando nos trilhos, vemos imagens de operários trabalhando nas minas, perfurando as paredes com suas picaretas e puxando carrinhos de carvão, alternando-se com imagens de um grupo que representa um *ballet* do trabalho. Os operários aparecem realizando movimentos de ginástica, golpeando lenha com seus machados e marchando na floresta, em movimentos sincronizados. Trata-se da ginástica laboral, que foi composta por Aleksei Gastev no Instituto Central para o Trabalho e “segue os mesmos princípios da escola biomecânica de atuação de Meyerhold, sendo executada de maneira semelhante: rítmica, lenta, e sincronicamente e coreografada de maneira cuidadosa” (BULGAKOWA, 2008, p. 154, nossa tradução). O som e as imagens compõem o sentido de um corpo mecânico, que trabalha em movimentos marcados e ritmados: o proletário se transforma em máquina, alcançando a perfeição e garantindo a continuidade da revolução.

3.1.2.4 *Presto* - O Terceiro Movimento

Na terceira parte do filme, os trabalhadores lutam na indústria siderúrgica para o crescimento do país e efetivação do Plano de Cinco Anos. A analogia entre operário e máquina ganha reforço em articulações da trilha de ruídos e das imagens: planos de homens trabalhando na siderurgia, manuseando o ferro em brasa, alimentando os fornos com o carvão e acionando equipamentos diversos são montadas de forma ritmada e acelerada, ao som de um

ruído pulsante semelhante às esteiras mecânicas em funcionamento. Os movimentos se repetem, alternando-se em planos curtos. Pode-se perceber a simbologia do corpo-máquina em ação pela revolução. A seguir, o enquadramento se torna mais fechado, focando suas mãos e ações, enquanto escutamos sons da multidão ovacionando-os. Na seqüência, os sons se tornam um burburinho ritmado que parece vir da repetição editada do som dos clamores, marcando o *ballet* dos movimentos dos operários. A massa ovaciona a perfeição do homem-máquina que faz o futuro do país se tornar o presente.

Vertov foi influenciado, como muitos artistas de sua geração, pelo futurismo e apostava no poder da máquina para sobrepujar as limitações humanas: “O novo homem, libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina, será o tema nobre dos filmes” (VERTOV, 2003, p. 249). Essa perspectiva manifesta-se no trecho acima, somada ao caráter político do trabalho operário e sua valorização afirmada na passagem.

Dois elementos audiovisuais que já havíamos escutado/visto retornam nesse trecho do filme dentro do espaço da fábrica: a sirene, que marca o trabalho operário e já se tornara um *leitmotif* do próprio operariado; e o sino, agora livre da função religiosa, e que penetra o espaço mundano do trabalho. A sirene demarca mais uma vez o território do trabalho, do operariado, protagonista da revolução. Já o uso do sino na fábrica, a passagem de um elemento sacralizado para o laico, simboliza o movimento do socialismo de exorcizar a mitificação religiosa, incorporando seus signos como parte do universo laboral, e valorizando o trabalho como atividade suprema que absorve e domestica os exageros da religiosidade.

3.1.2.5 *Minueto* - O Quarto Movimento

A quarta e última parte do filme traz os camponeses participando da realização dos avanços soviéticos através dos *kolkoz*, forma coletiva de agricultura que incluía diversas famílias trabalhando conjuntamente numa mesma área. Na primeira cena agrícola, ouvimos canções de trabalho aparentemente tradicionais dos camponeses, sincronizadas às imagens,

comunicando situações, uma vez que os localizam sócio-historicamente. A cena seguinte é a ação agrícola com o uso de maquinário, cujo ruído ganha o primeiro plano, descrevendo o contexto de forma realista. Vertov segue alternando várias cenas de trabalho manual e trabalho mecanizado na agricultura, opondo sonoramente os dois espaços e marcando, através da banda sonora e das imagens, a penetração da máquina no universo agrícola. É importante observar que, como em todo o filme, a contraposição não vem de um comentário ou de outra forma interpretativa das imagens, mas da própria articulação da montagem audiovisual.

Mais à frente, vemos uma cena em que uma camponesa trabalha com o feno numa máquina de processamento. Vertov alterna dois planos de registro dessa camponesa: um plano médio em que ela aparece de frente e um plano geral em que ela aparece sobre a máquina, de costas. Cada um dos planos “soa” diferente: o primeiro tem um ruído mais grave, que parece ser da esteira que gira; o segundo tem o mesmo ruído num registro mais agudo. A seguir, há um aceleração da mudança de planos e, conseqüentemente, dos sons, até que o diretor introduz um terceiro plano mais aberto e o som se transforma. A partir desse momento, ouvimos um ruído ritmado, semelhante ao que havíamos escutado na segunda parte, sobre as imagens dos trabalhadores nas minas. Esse ruído nos remete, retoricamente, à integração do trabalhador à máquina e seu aperfeiçoamento. Além disso, nesse caso, a simbologia relaciona ainda os trabalhadores agrícolas com os mineiros e com os trabalhadores da indústria. Todos fazem parte da massa operária revolucionária que alcança a perfeição através de seus corpos-máquina.

Desta forma, podemos observar o papel central da banda sonora e sua articulação com as imagens para a construção de sentido do documentário de Vertov. Como afirmamos acima, diferentemente da maioria dos documentários de sua época, *Entuziazm* não se centra na voz *over* condutora, seja ela explicativa ou flexionada através de textos mais poéticos. O filme constrói uma sinfonia de ruídos, música e fala onde cada elemento participa da composição com o mesmo valor. É importante destacar que a montagem, tanto sonora quanto imagética, é um elemento central no discurso do diretor: “Os *kinoks*³⁵ dão à montagem uma significação radicalmente distinta [da tradicional] e a entendem como organização do mundo visível”

³⁵ Termo utilizado por Vertov para identificar realizadores que comungam suas perspectivas e diferenciá-los “dos ‘cineastas’, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem suas velharias” (VERTOV, 2003, p. 247).

(VERTOV, 1973, p. 80, nossa tradução). Em outra passagem: "Todo filme 'Cine-olho' é uma montagem a partir do momento em que se escolhe o tema até a estreia da película definitiva, quer dizer, está em montagem durante todo o processo de fabricação" (Ibidem, p. 80, nossa tradução). Além disso, como dissemos acima, Vertov não se prende a uma construção de continuidade galgada no texto escrito que determina um caminho a ser percorrido pelo filme, mas estabelece relações poéticas entre imagens, movimentos, sons, planos e música, que constituem o sentido através de analogias, oposições, metonímias e metáforas.

Para além do sentido que se constitui nas articulações entre som e imagem, temos uma construção estilística inovadora em *Entuziazm* que se revela através da montagem e traz à tona a beleza plástica dos corpos na mineração, dos movimentos da ginástica laboral, das ações ritmadas da siderurgia, do trabalho agrícola; a beleza do movimento dos vagões, dos carrinhos, das perfuradoras, das máquinas, enfim, do mundo, num *ballet* ritmado pelas diversas sonoridades dos ambientes do qual são parte. Como dissemos acima, Vertov é um compositor concreto anacrônico, lançando mão das sonoridades do mundo registradas na película e manipulando-as livremente para compor sua sinfonia do proletariado e da revolução.

Por fim, o universo cinematográfico de *Entuziazm* delinea um espaço ampliado que parece buscar a imersão do espectador, sua participação sensorial antes de seu comprometimento intelectual. O bombardeamento de imagens na tela, em rápida edição, alternando-se em velocidades múltiplas, os cortes abruptos e inesperados, a trilha sonora não usual, sua sinfonia de ruídos com motivos sonoros que se misturam aos sons realistas e ao mesmo tempo a presença aqui e ali da voz na fala direta, criam um espaço múltiplo: como espectador, sou convidado a deixar-me levar pelas ondas audiovisuais que me carregam na experiência de *Entuziazm*, ora me lançando para dentro num turbilhão de ritmo e movimento, ora para fora na secura dos cortes abruptos. A topografia do espaço espectadorial criado pelo filme é montanhosa, com vales, planaltos e precipícios, que, se não instigam, obrigam o espectador a movimentar-se junto com eles, aprendendo aos poucos a perceber o mundo através do "cine-olho" (a montagem do "eu-veja") e do "rádio-ouvido" (montagem do "eu-ouço").

3.1.3 Contra a cine-bruxaria. Contra a cine-mistificação³⁶

É importante destacar outros aspectos do filme *Entuziazm* que são sinais de uma abordagem metalinguística e reflexiva, surgida bem antes do aparecimento dos documentários reflexivos, de acordo com a taxionomia de Bill Nichols. Vertov procura deixar claro que o que assistimos é um filme e não a “realidade”. Há uma procura intencional de desmistificar o cinema, desfazer a ilusão. Como o filme tem um enfoque no áudio, vários elementos usados para demonstrar sua construção passam por esse caminho. Vertov usa cenas em que vemos o microfonista aparecendo nas imagens. Uma delas está na segunda parte. Dentro de um auditório ouvimos declarações de líderes e trabalhadores e o microfonista está num dos camarotes registrando as falas. Outra é vista na terceira parte, quando agricultoras colhem o feno e o microfonista aparece ao lado da máquina. Outra forma usada pelo diretor para lembrar-nos que assistimos a um filme é a transmissão de rádio no início da película. A personagem que escuta o rádio com fones de ouvido ouve uma chamada que diz: “Atenção, atenção! Rádio Leningrado falando. RW-3, frequência 1000. Veiculando a marcha *O Último Domingo*, do filme *Sinfonia de Donbass*”.

Lucy Fischer, em seu artigo *Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye* (1985), observa que Vertov usa várias formas de conexão entre som e imagem que, por não serem realistas, não reproduzirem as relações naturais entre os objetos e seus sons, demonstram que o que vemos é uma construção cinematográfica. Portanto, todas essas formas de conexão teriam como uma de suas finalidades revelar a ilusão construída por Vertov em seu próprio filme. Fischer enumera várias dessas formas. Citemos quatro delas para que possamos compreender sua perspectiva: 1) o som desincorporado – o som do rádio-telégrafo que ouvimos várias vezes no filme não vem de nenhum objeto visto nas imagens; 2) sobreposição de sons – ouvimos em cenas simples, como a de pessoas na praça, diversos sons sobrepostos que não pertencem àquele local: coro de igreja, trompetes, sinos, etc.; 3) quebras sonoras abruptas – as passagens entre os cortes sonoros são repentinas, como, por exemplo, de um sino de igreja para uma banda tocando marcha; 4) sons inapropriados – a queda de pináculos

³⁶ Denominações do próprio Vertov ao falar do “cine-olho” como uma “fábrica de fatos” em VERTOV, 1973, p. 70 (nossa tradução).

da igreja é marcada pelo som de um estrondo que não é o som real da queda do objeto. É claro que, como vimos acima, essas mesmas passagens são também simbólicas, pois constituem sentidos novos que se dão justamente através destes deslocamentos sonoros observados por Fischer.

Além do trabalho reflexivo com o som, Vertov faz o mesmo com as imagens. Diz Fischer:

Acompanhando essas técnicas de reflexividade aural, Vertov, é claro, emprega estratégias desconstrutivas visuais para reforçar nossa consciência do filme enquanto filme. Talvez o seu método mais geral envolva o desligamento total de um modo de representação espacial “realista”. Os espaços de tomadas consecutivas quase nunca são contíguos; e é quase impossível reconstruir a geografia do local em que estamos. (FISHER, 1985, p. 255, nossa tradução).

Devemos chamar a atenção para o fato de que, embora sejam formas de construção cinematográfica claramente perceptíveis, sua finalidade não é unicamente revelar essa construção, mas também constituir um discurso através da simbologia, das oposições e analogias, tanto entre imagem e som, quanto entre os próprios sons e entre as imagens, como já mencionamos.

Retomando as discussões sobre as tipologias do cinema documentário, apresentadas no Capítulo 2 desta dissertação, podemos refletir sobre o lugar de *Entuziazm* num contexto histórico e estilístico mais amplo. Não há dúvidas de que a intenção de Vertov era muito próxima a do documentarista escocês John Grierson (e outros diretores dos anos 1930): ambos compartilhavam uma ética educativa, realizando filmes que apresentavam idéias, valores e visões de mundo específicas, com a diferença de que o cineasta russo professava os valores comunistas e da revolução proletária. Ele declara:

Temos como tarefa essencial e programática a de ajudar a todos os oprimidos em particular e ao proletariado em geral, em sua ardente aspiração a compreender os fenômenos vivos que nos rodeiam [...] O procedimento de radio-transmissão das imagens, inventado em nossa época, poderá nos aproximar ainda mais de nosso fim essencial e mais querido: unir a todos os trabalhadores disseminados pelo mundo por um só e mesmo laço, uma só e mesma vontade coletiva de luta pelo comunismo. Esta é a tarefa do que denominamos "cine-olho". Trata-se de decifrar a vida como tal. Trata-se da influência dos fatos sobre a consciência dos trabalhadores. (VERTOV, 1973, p. 62-63, nossa tradução).

Por outro lado, embora compartilhe a perspectiva ética educativa, Vertov elabora um estilo completamente diferente do que era dominante naquele momento. Como vimos acima,

quase nenhuma das características comuns aos documentários expositivos do período estão presentes em *Entuziazm*: não temos o discurso textual explicativo (nem mesmo flexionado poeticamente) com voz *over*; a música não é emotiva e os ruídos não são essencialmente realistas (embora o sejam em parte). Vertov não utiliza a encenação, comum em diversos documentários dos anos 1930, embora a presença da câmera e da equipe não deixasse de provocar uma *mise-en-scène* na relação estabelecida com as pessoas filmadas. A montagem, embora tenha um fio condutor, não é uma construção determinada pelo texto, o qual organizaria um trajeto a ser percorrido pelo espectador, mas se constitui em argumento/narrativa através de vários recursos que se apóiam na própria fragmentação das imagens e sons. Desta forma, Vertov flexiona a própria ética educativa, propondo uma pedagogia que não se constrói essencialmente na palavra, mas, talvez, na sensação provocada pelas articulações audiovisuais, como veremos a seguir.

A montagem simbólica desses fragmentos, sem uma preocupação com a continuidade espaciotemporal, os ritmos da montagem de imagens e sons de *Entuziazm*, aproximam o filme de obras poéticas de diretores como Walter Ruttmann (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) ou Jean Vigo (*A Propos de Nice*, 1930). No entanto, todos os elementos sonoros de *Entuziazm* estão no mesmo nível e são manipulados para expressar as intenções de Vertov, diferentemente da presença maciça da música, comum àqueles documentários. O diretor afirma uma influência em sentido contrário, de seu trabalho e de seus pares sobre o cinema poético daqueles realizadores, como vemos nesta passagem sobre Ruttmann: “[...] convém considerar a experiência recente de Ruttmann como o resultado da pressão exercida sobre os cineastas do filme abstrato pelos trabalhadores ou posições do cine-olho, e de maneira nenhuma o inverso, que, cronologicamente e pelos fatos, é inexato” (Ibidem, p. 113, nossa tradução).

Ao fazer-nos ver o processo de construção da própria linguagem cinematográfica e da escritura que realiza a partir do material registrado, Vertov se aproxima (guardadas as devidas proporções) dos documentários reflexivos, como dissemos acima (juntamente com Fisher). Durante todo o filme Vertov usa os próprios elementos sonoros para demonstrar a construção da representação. Apesar de não produzir o que, posteriormente, foi denominado documentário reflexivo, Vertov realiza gestos que procuram quebrar intencionalmente a ilusão e desvelar o caráter de representação do cinema. Sua obra colocou para a história do

cinema questões que reverberaram por muito tempo no trabalho de outros realizadores.

Por outro lado, além da construção de uma mensagem acerca do proletariado e da revolução russa, Vertov utiliza recursos expressivos e articulações audiovisuais na construção de *Entuziazm* de forma a provocar a sensibilidade do espectador de uma maneira nova, inesperada, profunda e experimental. Ao comentar outro filme do diretor, *Chelovek s kino-apparatom* (1929), Jean-Louis Comolli observa que:

A aceleração de certas séries de planos testemunha o desejo da montagem vertoviana de provocar uma vibração da percepção, um entrechoque de estímulos na tela mental, um turbilhão sensorial tal que os planos se combinem ou se afastem, um desregramento, em suma, que nos projeta em uma impressão de improviso ligado à velocidade de ultrapassagem do espectador pelo filme. (COMOLLI, 2008, p. 240).

O mesmo vale para *Entuziazm*: a liberdade, a manipulação e o discurso elaborado e extremamente rico da montagem sonora e imagética é o centro onde o improviso é retomado. As propostas complexas de articulações simbólicas entre som e imagem, fazem do filme uma obra singular na história do cinema documentário. Vertov utiliza a sensorialidade como veículo de sua mensagem, através dos choques, dos deslocamentos, das aproximações, das provocações, dos padrões rítmicos, dos recortes e das diferenças audiovisuais. Conclui-se com isso que a escritura de *Entuziazm* não se enquadra facilmente em nenhum estilo documental, mas atravessa formas e modelos possíveis, elaborando um discurso extremamente pessoal que se constitui na urdidura do material audiovisual.

3.2 – Frederick Wiseman

Titicut Follies (1967)

Frederick Wiseman é considerado um dos principais representantes da corrente do Cinema Direto norte-americano surgido nos anos de 1960. O diretor, hoje com 81 anos, já realizou cerca de quarenta longas-metragens, como *The Hospital* (1970), *Model* (1980) ou *Boxing Gym* (2010), e iniciou sua carreira como diretor em *Titicut Follies*, de 1967. Wiseman opta por fazer filmes sobre instituições (hospitais, escolas, presídios, shopping centers, etc.). Sua obra enfoca as relações que se estabelecem entre as pessoas num determinado ambiente, o da instituição escolhida, que se torna seu espaço geográfico de registro e interpretação. O diretor diferencia-se de outros expoentes do Cinema Direto que em suas primeiras produções filmavam astros da música pop³⁷ ou figuras políticas de destaque, optando por eleger as instituições como “estrelas” (GRANT, 1998).

Frederick Wiseman afirma em entrevistas que seus filmes são uma “História natural sobre a maneira como vivemos” (EAMES *apud* GRANT, 1998, p. 238, nossa tradução), apostando na não-intervenção durante as filmagens como a melhor forma de alcançar o resultado que procura: “Minha experiência é que 99% do tempo as pessoas que estão sendo filmadas não reagem à câmera ou ao gravador, e quase nenhum tempo é necessário para aclimatá-las” (GEROW e TOSHIFUMI, 1997, nossa tradução). Além disso, o diretor acredita que a presença da câmera não altera significativamente as relações estabelecidas entre as pessoas nas instituições que filma: “creio ser verdade que os eventos que você vê em meus filmes aconteceriam mesmo se o filme não fosse feito” (PEARSON, 2003, nossa tradução).

Por outro lado, embora seja conectado ao Cinema Direto norte-americano, o diretor prefere ressaltar que seus filmes não são uma observação imparcial da realidade. No caso de Wiseman a não intervenção na filmagem é contraposta à total manipulação na edição. Por isto, o diretor afirma que seus filmes são “reality fictions”, ficções reais, denominação que

³⁷ Paul Anka, Bob Dylan e The Rolling Stones foram alguns dos “astros” que se tornaram objeto de documentários na década de 1960.

utiliza com o intuito de:

Invaldar qualquer responsabilidade de manter uma precisão e uma literalidade para com a 'realidade' que ele registra com a câmera e com o gravador ou para afirmar que seus filmes devem ser vistos como arte e lidos com o mesmo nível de complexidade interpretativa que uma ficção séria. (BENSON e ANDERSON, 2002, p.2).

Seus filmes não são editados em conformidade seqüencial com os eventos retratados, como vários diretores do Cinema Direto faziam. Pelo contrário, o diretor utiliza diversas formas de manipulação e concatenação do material para estruturar uma visão da instituição que ele pretende nos mostrar: “em todos os seus filmes, Wiseman combina a observação não participativa e a manipulação expressiva, mesclando a estética do cinema observativo, do ‘espectador não-envolvido’ com o uso expressivo da *mise-en-scène* e da montagem” (GRANT, 1998, p.239, nossa tradução).

3.2.1 Juridical Follies

Titicut Follies retrata o dia-a-dia de um manicômio judiciário em Bridgewater, Massachusetts, nos Estados Unidos e revela as humilhações a que os presos eram submetidos, o descaso com seus cuidados, os maus-tratos verbais que sofriam e as péssimas condições do local. Os problemas legais relativos ao documentário começaram em uma de suas primeiras exhibições, no New York Film Festival, ainda em 1967. O governo de Massachusetts tentou proibir a exibição do filme argumentando que Wiseman não tinha a autorização de uso da imagem dos detentos retratados. O diretor havia obtido, somente, o consentimento de todos os funcionários e do superintendente do manicômio judiciário (o guardião legal dos presos), mas não solicitara a autorização de cada interno separadamente. Porém, a corte de justiça de Nova York autorizou a exibição do filme. Fora do país, *Titicut Follies* recebeu dois prêmios em 1967: *Mannheim Film Ducat* no Mannheim-Heidelberg International Filmfestival, em Heidelberg, Alemanha, e *Best Film Dealing with the Human Condition* no Festival Dei Popoli em Florença, Itália.

Em sua curta temporada de exibição nos anos 1960, o filme mostrou sua força, chocando muitos espectadores e causando reações opostas: tanto o reconhecimento de seu

caráter político de grande importância, ao revelar as mazelas institucionais a que eram submetidos os presos internados em Bridgewater, quanto o horror à exposição da nudez e das humilhações sofridas pelos detentos/pacientes, bem como a invasão de privacidade a que eram submetidos na instituição. Muitos argumentaram que um filme que expunha os maus-tratos sofridos pelos enfermos no manicômio judiciário, estaria, por sua vez, violentando a dignidade destes pacientes/detentos.

Dois anos após sua primeira veiculação, *Titicut Follies* teve sua exibição proibida por uma decisão judicial, que considerou que o diretor não respeitou o direito à privacidade e dignidade dos presos ao realizar o filme. A decisão do juiz solicitava o recolhimento de todas as cópias e sua destruição. Wiseman apelou legalmente, e a Corte Suprema do Estado de Massachusetts decidiu que o filme não seria destruído, mas só deveria ser exibido para advogados, juízes, médicos, profissionais da saúde e assistentes sociais, bem como para estudantes desses campos de conhecimento ou áreas afins, mantendo a proibição de sua apresentação pública. Não satisfeito com a decisão, Wiseman recorreu à Suprema Corte norte-americana, porém sem êxito. O filme ficou fora de circulação comercial nos Estados Unidos até o início dos anos 1990, quando o diretor solicitou novamente sua liberação à corte de Justiça do Estado de Massachusetts e, finalmente, a obteve. Em todas as querelas e instâncias que o filme enfrentou na justiça, Wiseman argumentou pela liberdade de expressão garantida pela constituição norte-americana, repudiando a censura: “A censura de *Titicut Follies* ou qualquer outro filme não permite que as pessoas numa democracia tenham acesso a informações que elas talvez queiram ter para refletir e decidir em que tipo de sociedade elas gostariam de viver – é simples assim” (WISEMAN *apud* GRANT, 1998, p. 250, nossa tradução).

Titicut Follies traz as marcas do que seria o cinema de Wiseman. A montagem não constrói uma narrativa linear baseada no tempo real dos acontecimentos (forma advogada pelos primeiros realizadores do Cinema Direto), ao contrário, o que observamos são fragmentos da vida dos internos, organizados em pequenos blocos de eventos que se concatenam de diversas maneiras, compartilhando o lugar geográfico-institucional em que se dão. Os encadeamentos não buscam organizar a história cronologicamente, mas construir seu sentido através da oposição, da ilustração de temas, da evidência, do paralelismo ou da ironia, entre outras formas de articulação. Wiseman é o próprio editor de seus filmes.

Para cada filme ele leva de quatro a seis semanas filmando na locação, mas muitos meses na sala de montagem selecionando e dando forma ao material. É no processo de montagem, este ‘pensar através do material’ que Wiseman se envolve num olhar de segunda ordem [...] e admite prontamente a manipulação criativa em seus filmes. (GRANT, p. 240, nossa tradução).

Professor de direito que se tornou cineasta, a partir do incômodo que sentia ao visitar instituições manicomiais e presídios, Wiseman costuma afirmar não ter intimidade com a câmera, utilizando sempre um *cameraman* para realizar as filmagens, como John Marshall em *Titicut Follies*. Porém, o diretor é o responsável pelo controle do registro sonoro, empunhando um microfone e um gravador. Segundo Wiseman, ao “manipular” o microfone, é possível dirigir a cena, mostrar o que deve ser filmado, apontar o caminho para a câmera. Essa informação talvez nos ajude a compreender aspectos do método de edição utilizado por Wiseman em *Titicut Follies* e a importância da banda sonora nesse filme.

3.2.2 Sound Follies?

A banda sonora de *Titicut Follies* tem como centro organizador a voz, através das articulações discursivas diversas que presenciamos no decorrer da película: diálogos entre médicos e pacientes/detentos; entre pacientes/detentos; monólogos; voz-no-ar³⁸; e canções (inclusive em performances diretas para a câmera, numa versão melódica da fala direta). Não há narração de qualquer natureza. As articulações que Wiseman constrói a partir da montagem calcada na voz, são complexas elaborações de sentido que passam pela metáfora, pela contradição, pela ilustração, e por outras formas discursivas da linguagem. Além da voz, o diretor usa outros elementos da banda sonora no filme para construir sentido e articular passagens: ruídos, música instrumental e silêncio. Um aspecto que deve ser ressaltado é o uso do som fora-de-campo e seu deslizamento para a imagem de forma provocadora, tanto de suspense, quanto de outras emoções ou significados, como veremos no correr da análise.

A abertura do filme se dá com uma cena escura de uma apresentação em um pequeno auditório. Ao fundo, o título da apresentação: *Titicut Follies*. Homens cantam a canção *Strike up the Band*, dos irmãos Gershwin, enquanto realizam uma coreografia mal ensaiada e

³⁸ Para uma classificação dos modos da voz no cinema, ver a seção 1.2.1 A Voz, no Capítulo 1 desta dissertação.

infantil: há, no ambiente, uma aparente alegria, mas contraposta a certa tensão expressa nos movimentos contidos, duros, pouco habituais para aqueles homens. O plano de conjunto se fecha e vemos um *travelling* em *close* pelos seus rostos. A luz, que os ilumina de baixo para cima, delinea suas faces de maneira estranha, sombria, bizarra. Não sabemos quem são esses homens. A letra da canção diz “O trompete chama/O povo grita/Que comece a banda!/Os címbalos ressoam/Por um e por todos/O balanço marcial/Que comece a banda!/Vamos começar o show/É um hip hip ho/Vamos garotos, vamos, vamos/É simplesmente grandioso/Vamos pessoal/Vamos lá/Ei líder, que comece a banda!”. Ao final da cena, aquele que parece ser o mestre de cerimônias pede aplausos, anuncia as próximas atrações e faz uma piada. *Titicut Follies* é uma festividade anual realizada pelos guardas, detentos e demais funcionários de Bridgewater. A abertura, usando a canção na função retórica, acompanhada pela *mise-en-scène* teatral, anuncia metaforicamente o começo do espetáculo que veremos na tela. Somos convidados a assistir ao show que se descortina aos nossos olhos — nós, espectadores privilegiados através do olho da câmera e do ouvido do gravador – não no teatro, ou no auditório, mas no espaço confortável e seguro de nossas poltronas. Por outro lado, a grandiosidade da canção, expressa em sua letra, se contrapõe às imagens, comentando retoricamente a situação infantilizada na qual se encontram aquelas pessoas, transformadas em “corpos”. E como diz o mestre de cerimônias: “Vai ficando melhor e melhor!”. A ironia dessa fala só é percebida a *posteriori*, com o correr da película.

A palavra *Titicut* vem de uma das línguas de nativos norte-americanos e servia para denominar a área de Bridgewater (GRANT, 1998). *Follies*, quer dizer “ações, práticas ou idéias sem sentido”³⁹. Assim, Wiseman, ao escolher o termo para o título, não só faz referência à festividade realizada pelos funcionários e pacientes do manicômio judiciário anualmente, mas também nos faz antever o que encontraremos naquela instituição.

A seguir, vemos o plano médio de um homem que tira a camisa. Ao fundo, vemos outras pessoas também desnudas. Ouvimos sons diversos: vozes que não entendemos; pancadas e ruídos; nomes não compreensíveis, etc. Os sons que ouvimos não nos ajudam a saber o que se passa ou onde estamos, apenas nos fazem perceber que há todo um espaço fora-de-campo onde as atividades estão a transcorrer e nos tensionam através do suspense. O

³⁹ Definição do dicionário online Dictionary.com.

mestre de cerimônias atravessa o quadro, agora de quepe e uniforme policial. A câmera faz um leve *zoom* em direção ao rapaz já sem camisa e de olhar inexpressivo. Outro corte, e um plano de conjunto, de um ponto diverso do ambiente, revela onde “estamos”: vários policiais examinam roupas, objetos e corpos de pacientes/detentos que chegam à instituição. Homens são desnudados e mostram seus pertences e seus corpos aos vigilantes. Após alguns instantes, vemos, de perfil, o personagem que vimos na cena anterior, retirando a camiseta. Wiseman utiliza o fora-de-campo sonoro nesta cena de forma emotiva, para criar suspense em relação ao que se passa, aumentando o impacto da cena seguinte, quando som e imagem se juntam. Há uma acusmatização dos sons, quando não vemos o que os produzem, e uma posterior deacusmatização dos sons quando estes, e as imagens do que os produzem, se juntam. Wiseman solicita do espectador, alternadamente, os três modos de escuta identificados por Chion⁴⁰: escuta reduzida, causal e semântica. Parece, ao mesmo tempo, querer nos instruir sobre o discurso do filme, usando a articulação entre som e imagem de forma retórica: acompanharemos o “desnudamento” paulatino da instituição de Bridgewater.

A cena seguinte começa com um *close* de um dos pacientes/detentos enquanto ouvimos a voz de um médico com sotaque alemão perguntando sobre seu relacionamento sexual com uma criança. O médico faz uma série de perguntas, revelando ações perversas do personagem que levaram a seu encarceramento em Bridgewater. Corte: voltamos ao ambiente onde os pacientes/detentos estão sendo desnudados e examinados pelos guardas. Corte: O médico conversa com o paciente/detento investigando suas práticas, hábitos, preferências e inclinações sexuais. Desenvolve-se uma montagem paralela entre a conversa medico/paciente e as imagens de desnudamento, conectadas pelas frases ditas, que atribui o mesmo sentido para uma e outra ação: o paciente vai sendo desnudado para o gravador/câmera, até estar completamente exposto para os espectadores.

Em determinado momento, o médico diz: “Você nunca se sentiu culpado quando se masturbava?”. Corte. Um paciente em *close* gagueja fortemente e diz: “Eles iriam arrancar minhas ‘bolas’. Eu disse ao médico... (gagueja) Antes de vir para cá... (gagueja novamente) Eu não queria que minhas ‘bolas’ fossem tiradas de mim. Então, ao invés disso, eles tiraram minhas roupas” (nossa tradução). Mais uma vez observamos o uso da voz em articulações

⁴⁰ Ver Capítulo 1.

retóricas com as imagens. A pergunta pela culpa é respondida pelo delírio do paciente: o pecado se transforma em terror da punição. Ao mesmo tempo, a ação dos guardas em Bridgewater (o desnudamento) é a forma de punição que substitui a castração. Como nos diz Foucault, as instituições de abrigo dos loucos se modificaram.

[Tornaram-se] uma instância perpétua de julgamento: o louco tinha que ser vigiado nos seus gestos, rebaixado nas suas pretensões, contradito no seu delírio, ridicularizado nos seus erros: a sanção tinha que seguir imediatamente qualquer desvio em relação a uma conduta normal. E isto sob a direção do médico que está encarregado mais de um controle ético que de uma intervenção terapêutica. Ele é, no asilo, o agente das sínteses morais. (FOUCAULT, 1975, p. 57).

Próximo ao fim da seqüência, o médico diz ao paciente: “Há algum tempo você me disse que precisava de ajuda”. Ele responde: “Eu preciso de ajuda, mas não sei onde consegui-la”. O médico prontamente replica: “Você pode consegui-la aqui, eu imagino”. Corte. A câmera filma diversos pacientes com olhares perdidos, vazios, cabisbaixos, que circulam pelo ambiente, por vezes olham para a câmera, mas parecem desolados, sem esperança, sem rumo. Wiseman parece nos perguntar: será ele capaz de encontrar alguma forma de ajuda neste lugar?

De repente ouvimos uma voz rouca que profere uma enunciação prolixa e sem sentido, porém, enfática: “Ka Pa, putitika, Charles Plymouth, putitiki, Benjamim Kaplan, putitika, Volpe, putitikou, putitika”. O discurso, antes de fazer algum sentido, é marcado por uma ritmicidade, por uma musicalidade, pelo seu timbre rouco e por sua modulação. Nesse momento, nossa escuta reduzida é solicitada. A câmera encontra o homem. O vemos de perfil, indicador em riste, pronunciando sua fala com caráter rítmico de pregação, um mantra que esse estranho “profeta” segue entoando em seu ritual, embora sem conteúdo compreensível, pontuada pelas expressões “putitiki, putitika e putitiko”. Ouvimos referências a John Kennedy, Volpe, Von Braun, Israel, negros, Mississipi, etc. O homem se denomina “Borges e Cristo”. A fala, aparentemente editada, uma vez que vemos cortes com mudanças de pontos de vista, dura cerca de dois minutos. Como dissemos no capítulo 1, a voz tende a ser o centro organizador do sentido dos filmes e, em uma cena em que o discurso é importante, nenhum outro som se sobrepõe a ele. Ao contrário, todos os sons são mixados de forma a permitir a ênfase na fala. Wiseman faz o mesmo aqui. Porém, o discurso nada tem a ver com o logocentrismo tradicional dos diálogos cinematográficos. Não há lógica na elocução que ouvimos, tampouco conseguimos apreender seu sentido. Este só se desvela no contexto do

delírio do paciente que o enuncia. Primeiramente escutamos a pura sonoridade da articulação vocal: o timbre, a variação melódica, sua pulsação e seu ritmo. Podemos apreciar esteticamente a fala de Borges/Cristo, explorando a sensorialidade de sua emissão sonora.

De forma complementar, num nível de escuta semântica, o que escutamos é a voz da diferença extrema, do outro incompreensível e irreduzível para nós: a voz do louco. As regras da linguagem que conhecemos são corrompidas, postas abaixo, subvertidas no discurso de Borges/Cristo. Isso nos faz perceber como “todo o lençol do discurso [...] é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões” (BARTHES, 2010, p. 31). Não podemos nos esquivar: Wiseman traz, de forma literal neste caso, o discurso da loucura para o centro da tela. Reencontraremos Borges/Cristo em outros momentos do filme, proferindo um de seus discursos para sua audiência.

Seguem-se dois longos planos-sequência em que acompanhamos o paciente que tivera sua vida sexual desvelada para a câmera sendo acompanhado à sua cela. Ouvimos os diversos sons dos diferentes ambientes de Bridgewater: salões de convivência, corredores de celas, passagens de segurança, área de chuveiros, escadas. Nossos olhos e ouvidos acompanham a câmera pelos espaços que ela percorre, mergulhando-nos no manicômio judiciário. Todos esses sons descrevem o contexto de Bridgewater. O guarda e o paciente/detentos não falam, somente caminham lado a lado em silêncio. A ausência da voz, tão presente até este momento, cria uma situação em que o silêncio se torna expressivo, atuando emotivamente de forma a provocar certa angústia no espectador. A sequência termina com o paciente sendo trancado na cela, despojado de suas roupas, e o guarda, “gentilmente”, abrindo a portinhola para permitir que o enxerguemos dentro da cela, de costas, em silêncio, próximo à janela. Ouvimos o som de uma televisão na área externa. Inicia-se uma melodia de trompete, uma música extra-diegética⁴¹, emotiva, que traz tristeza à cena.

Há um corte, e a cena seguinte, ainda acompanhada pelo trombone, mostra o pátio de Bridgewater, onde vários pacientes/detentos passeiam sem objetivo, matam seu tempo. A música continua emotiva, melancólica. Logo a câmera focaliza o trombonista, que toca sua

⁴¹ A música extra-diegética, ou fora da tela, é a música que não faz parte da cena, no sentido de que não tem um objeto ou pessoa que a execute na imagem ou no espaço contíguo, o fora-de-campo. Já a música diegética possui uma referência direta na cena ou no espaço fora-de-campo: alguém que a executa ou um aparelho de onde provém.

melodia: *My Blue Heaven*, de Walter Donaldson. Não ouvimos a letra da canção, mas ela diz: Você verá um rosto sorridente, uma lareira, um quarto aconchegante/Pequeno ninho que aninha, onde as rosas florescem/Molly e eu, e o bebê somos três/Estamos felizes no meu Paraíso Azul (*Blue Heaven* – nossa tradução). A câmera passeia pelo pátio, mostrando corpos em espasmos regulares, percursos sem objetivo e sem fim, Borges em seu delírio gesticulando fortemente. A função retórica da canção, que comenta a cena através da ironia, é clara: não podemos deixar de pensar no “paraíso azul” em que vivem os pacientes de Bridgewater.

A música nessa passagem, afora as funções retórica e emotiva, também tem a função de criar continuidade, ligando as cenas da sequência. Além disso, a trilha musical transita do espaço extra-diegético para o diegético, primeiro como música deacusmatizada e depois acusmatizada na imagem do trombonista executando a melodia. A música fora da tela, ou extra-diegética, tem maior liberdade de trânsito entre os vários sentidos e funções que uma música pode ter em um filme e Wiseman faz uso dessas possibilidades. Também poderíamos dizer que a música vem do espaço fora-de-campo para o espaço da tela. Porém, quando a escutamos sem vermos sua origem, não a interpretamos como fora-de-campo, mas como fora da tela, até que vejamos a acusmatização de sua fonte. Várias vezes veremos esse movimento durante *Titicut Follies*.

Podemos também observar uma manipulação sonora que desconstrói o mito de fidelidade do *Cinema Direto* à realidade registrada. Os sons que deveriam atrelar-se às imagens a que se referem, são desconectados delas e utilizados livremente para produzir outros sentidos: adicionar carga emotiva às imagens; servir de ligação entre cenas; articular imagens ou som e imagem metaforicamente; opor temas; etc. Somos lembrados de que o filme *Titicut Follies* é uma “reality fiction”. Ao mesmo tempo, Wiseman parece querer nos mostrar que nenhum elemento sonoro foi acrescentado àquela realidade, pois todo o material utilizado se origina do registro feito na gravação, como ele faz questão de deixar-nos ver ao deacusmatizá-los.

Mais a frente, vemos um close de um dos pacientes que olha atentamente para a câmera e sorri. Atrás dele, a televisão está ligada. Na TV, aparece a cantora Nana Moskouri interpretando a canção *Johnny* de Bobby Scott, num exemplo de voz-no-ar com função emotiva (o duplo caráter da canção permite a sobreposição de funções e modos que se ligam à

voz e à música). Logo o paciente começa a cantar junto com ela, porém, uma canção diferente. Ele apresenta sua versão de *Chinatown, my Chinatown*, composta por Jerome e Schwartz, para a câmera e depois, um trecho de uma canção que não conseguimos reconhecer. O foco é alternado da TV para o paciente e dele para a TV. Há uma sobreposição das duas apresentações, apesar do destaque maior para o interno. A canção de Nana Moskouri fala de amor, do amor não correspondido. A versão do paciente fala da Chinatown, de luzes amenas, onde os sonhos passeiam, onde a vida parece mais brilhante, nesta Chinatown imaginária. Ambas as canções criam uma atmosfera emotiva, de sofrimento, e são cantadas com paixão. Em alguns momentos, o personagem para e escuta o desempenho de Mouskouri, seus lábios se movem acompanhando trechos, mas ele retoma sua própria *performance*, estimulada pela da cantora e, talvez, pela câmera que o filma em *close*. Assim como nesse trecho, durante o filme ouviremos outras canções que fazem referência a um universo desejado, imaginário, diverso do presente, onde a vida é sempre melhor do que a vivida aqui e agora (como nos casos de *Chicago Town*, abaixo, e *My Blue Heaven*). Wiseman usa as músicas retoricamente para nos mostrar a oposição entre esses dois espaços, percebida e expressa pelos internos. O diretor não evita a *mise-en-scène* do detento/paciente, mas a acompanha até que termine e o personagem sorria para a câmera. O seguimos até que suba para sua cela e acabe seu pequeno “espetáculo”.

Eis aqui um momento que ilustra a dupla *mise-en-scène* que presenciamos. A primeira, continuada, dos detentos para seus vigilantes. Eles estão sempre sob a observação e a escuta de alguém: médico, enfermeiro, carcereiro, câmera de vigilância. A segunda, dos detentos para o gravador/câmera de Wiseman. Podemos nos perguntar se essa “realidade” (o “espetáculo” *Chinatown* do detento) aconteceria se o aparato não estivesse ali para registrá-la. *Titicut Follies* explora o universo do manicômio judiciário revelando a realidade e suas mazelas, mas ao mesmo tempo põe em questão temas que dizem respeito à representação cinematográfica, ao lugar do gravador e da câmera, à *mise-en-scène* dos personagens e do próprio cineasta e, com tudo isso, à própria ética de representação que se estabelece nessas relações.

Em outra cena, vemos um dos presos, Jim, sendo escoltado nu para uma visita ao barbeiro. Durante todo o trajeto o diálogo entre guardas e detento é marcado por um jogo de violência verbal disfarçado de brincadeira. Os guardas perguntam repetidas vezes sobre o

estado do quarto de Jim, se estará limpo e arrumado no dia seguinte, pois estava sujo e bagunçado. A cada resposta, fingem não ouvir ou não entender, e perguntam novamente, irritando, paulatinamente, o preso. Na escada, Jim, irritado, responde a provocação à altura. É estapeado no rosto. Na volta à sua cela, as perguntas são retomadas e o diálogo que se segue é expressão da vilania dos guardas em relação ao preso. Toda a tensão crescente da sequência está apoiada na construção sonora do diálogo violento. Em sua cela, vemos Jim nu, tenso, extenuado, batendo com força os pés no chão e os braços nas janelas repetidamente. As pancadas ritmadas de seu corpo (pés e mãos) se tornam expressivas na cena, ganhando uma carga emotiva em sua articulação com o contexto. Sentimos a angústia, a raiva e a expressão dos sentimentos de Jim através dos sons enérgicos e pulsantes de sua ação.

A força da punição alcança, mesmo que indiretamente, o corpo do condenado. Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (2008) observa que “o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (FOUCAULT, 2008 p. 25). De vez em quando o interno pára, olha para a câmera e devolve o nosso olhar: somos cúmplices da barbárie por ele vivida? O lugar do espectador não parece mais tão confortável como parecia no início do filme, como afirma Grant:

Titicut Follies não nos permite desfrutar inocentemente desse prazer – se é que essa é a palavra correta, tendo em vista os eventos extremamente perturbadores que a câmera de Wiseman mostra – pois nos leva a pensar sobre aquele ‘lugar qualquer’ [ocupado pelo espectador] do qual estamos conscientes, mas preferimos não tomar conhecimento. (GRANT, 1998, p. 251, nossa tradução).

Mais à frente, temos outra cena da apresentação *Titicut Follies*, lembrando mais uma vez que estamos assistindo ao espetáculo que foi montado para nosso “deleite”. O guarda Eddie, mestre de cerimônias, canta junto com um dos detentos a canção *Chicago Town*, cuja letra fala da alegria de ser um garoto em Chicago e como eles desejam estar de volta àquela cidade e brincar no carrossel⁴². Segue-se um corte e começa outra cena na qual um médico conversa com um paciente. Ele explica ao paciente que ele só poderá sair da instituição caso

⁴² O anseio pela vida fora de Bridgewater se expressa também nesta canção. Acima, vimos outros exemplos desse desejo por um universo imaginário diverso da vida atual, expresso nas canções *My Blue Heaven* e *Chinatown, My Chinatown*.

melhore seu estado mental. O interno diz que é forçado a tomar os medicamentos, que não quer ficar ali, mas é um prisioneiro, que está bem e gostaria de ser enviado de volta à prisão comum. Seu sonho é deixar a instituição de Bridgewater e voltar à sua “*Chicago Town*”. O comentário retórico irônico da concatenação das duas cenas é claro. A cidade de Chicago torna-se metáfora do sonho de libertação de Bridgewater que jamais será alcançado.

Como dissemos acima, em *Titicut Follies* o lugar da voz é deslizante: ora expressiva, ora sensorial, ora logocêntrica e ora revelação da insensatez. Vemos uma cena onde médico e paciente conversam. O detento fala sobre como sua permanência em Bridgewater está lhe fazendo mal. A única opção de ajuda que a instituição lhe apresenta são os medicamentos que é obrigado a tomar, diariamente. Os remédios mais lhe fazem mal que bem, afirma. A cada argumento vemos o médico ironizá-lo, desfazer de suas reclamações, invocar absurdos como valor de verdade de suas asserções: “Se eu estiver errado, você pode cuspir em mim” (nossa tradução). O próprio paciente não vê lógica na afirmação e questiona o sentido de cuspir no médico. Wiseman revela uma inversão dos papéis: qual é a voz da razão e qual a do *nonsense*?

Segue-se uma cena na qual um paciente no pátio discorre sobre a guerra do Vietnã e sobre o comunismo de forma eloquente. O argumento apresentado contesta a propaganda pró-guerra do governo norte-americano. O discurso bem construído e conectado logicamente poderia ser o discurso de um jornalista de esquerda ou de um militante comunista. Nós (espectadores) nos questionamos: será esse um discurso de insanidade?

Uma das sequências mais marcantes do filme se inicia quando vemos o médico, ao telefone, conversando sobre um paciente que não se alimenta há cerca de três dias, Jim Malinowsky. O médico solicita que o paciente seja alimentado via sonda. Guardas acompanham o detento/paciente, que está nu, até o local que parece ser uma enfermaria. O médico lhe pergunta se irá ou não se alimentar. Se não o fizer, serão obrigados a alimentá-lo à força, por um tubo. Malinowsky, o interno, não responde. Envolvem seus punhos com um pano, para segurá-lo firmemente. Em silêncio, o paciente é colocado sobre uma maca e tem seus tornozelos envoltos por tecidos da mesma maneira que os punhos. Num lapso de dignidade, vemos o médico cobrir suas partes íntimas que estavam expostas para a câmera. A seguir, vemos o médico fumando enquanto prepara o tubo que irá introduzir na narina de Malinowsky. O médico pergunta casualmente se há algo gorduroso que possa usar para untar

o tubo: manteiga, graxa, óleo, *qualquer coisa parecida*. Luvas de borracha? Assepsia? Cuidados com o paciente? Isto não parece fazer parte do *modus operandi* da instituição. O médico inicia o procedimento e comenta: “é um veterano”, pois o paciente não se opõe, parecendo conhecer os passos do processo e subjugando-se, de modo a não obstruir o trabalho. A comida é colocada no tubo. O médico fuma. A câmera faz um *travelling* descendo pelo corpo esquelético do detento até chegar a seus pés. Pela primeira vez no filme um dos guardas, que segura uma das pernas de Malinowsky, olha diretamente para a câmera. Seu olhar não expressa nenhum incômodo.

Começa uma montagem paralela na qual observamos imagens do paciente sendo alimentado pelo tubo e imagens do mesmo paciente já morto, sendo preparado para seu enterro. Vemos as mãos de alguém lhe fazendo a barba, o silêncio é total. O impacto da montagem é acentuado pela oposição da presença dos sons ambientes nas imagens de alimentação e o total silêncio, o corte do som, de qualquer som, das imagens de Malinowsky morto. Mais uma vez vemos a importância do valor emotivo agregado pelo som às imagens, neste caso pela oposição entre sua presença e sua ausência, o silêncio. Cria-se um paralelo pungente acentuado pela oposição sonora:

Vivo/sonoro: O guarda limpa seu rosto sujo de comida.

Morto/silêncio: Outro guarda lava o rosto Malinowsky, preparando-o para ser barbeado.

Vivo/sonoro: Malinowsky está nu.

Morto/silêncio: Malinowsky está de terno.

Vivo/sonoro: Malinowsky é erguido e conduzido à sua cela, que se fecha atrás dele.

Morto/silêncio: Malinowsky é colocado na gaveta mortuária que se fecha.

Logo após esta cena, de grande densidade dramática, o filme nos transporta para um momento de atmosfera oposta: uma festa de aniversário de um dos detentos. Todos estão felizes, comem bolo, cantam juntos, sorriem. A canção diz: “Alguma vez você se sentiu só? Alguma vez você se sentiu triste? Me aceite de volta em seu coração” (nossa tradução). A canção tem a função emotiva de introduzir a atmosfera terna que se segue, onde a solidão é

preenchida momentaneamente pela convivência e compartilhamento de afeto. Assim, colocamos no tom emocional adequado, após o choque das sequências anteriores, “mostrando” que essas duas realidades convivem no mesmo espaço. Surgem imagens de enfermeiras e mulheres que parecem auxiliar os pacientes em Bridgewater. Conversam carinhosamente com eles, propõe jogos e brincadeiras solicitando a participação de todos, num momento de ternura e humanidade. Essa é a primeira imagem que demonstra cuidado com os detentos. Por outro lado, há uma infantilização dos participantes, através dos jogos e brincadeiras propostos, o que reafirma a posição dos pacientes/detentos, sempre à mercê dos profissionais de Bridgewater. Ora temos a violência explícita, ora o discurso do saber e ora a infantilização como instrumentos de controle.

Em um dos pequenos pedaços desse mosaico, observamos um padre realizando o sacramento da Unção dos Enfermos em um dos pacientes. Ele olha para o padre sem prestar muita atenção, limpa o nariz com o dedo em uma imagem de afronta aos valores religiosos presentes na cena. Corte para Cristo/Borges que vimos no início do filme, andando pelo pátio e dizendo: “Indulgência? Indulgência é o Padre Mulligan com seu confessorário” (nossa tradução). Ele continua sua enunciação discorrendo sobre a igreja, o espírito santo, papas, padres e bispos, sem ordem ou sentido que possamos compreender, mas com energia e raiva. Inicia-se, por baixo de sua fala, outra canção, uma glorificação ao Padre Mulligan, aos bispos e papas, comentando retoricamente, por oposição, a cena que vemos. Mais uma vez a música percebida como extra-diegética a princípio, revela-se como música diegética, quando a câmera focaliza o detento que canta, plantando bananeira, à glória do Padre Mulligan. Não há como não perceber a ironia em sua posição de ponta-cabeça. Wiseman contrapõe os discursos de ambos os pacientes, ao mesmo tempo em que reforça com imagens e com a posição do cantor o lugar da religião na instituição. As articulações entre som e imagem nessa sequência expressam um comentário retórico à função esvaziada que a religião tem naquele espaço.

Próximo ao fim do filme, assistimos ao enterro de Malinowsky, ao qual alguns guardas e outros pacientes acompanham. O enterro é uma cerimônia fria e impessoal. Em seguida, surge novamente na tela o “calor” da apresentação do espetáculo *Titicut Follies*.

O grupo canta uma canção de despedida: “Tivemos nosso show/o melhor que podíamos mostrar/para fazer seus corações brilharem” (nossa tradução). A canção aqui é um comentário retórico a tudo o que vimos durante o filme. Eddie, o mestre de cerimônias,

reaparece em meio aos presos e enfermeiras. Ele pronuncia a última frase que ouvimos: “Eles não estiveram terríveis?”. Fim do espetáculo. Não podemos deixar de pensar na escolha de palavras do guarda e em seu duplo sentido.

Assim, ao assistirmos a *Titicut Follies*, acompanhamos a elaboração do discurso de Wiseman a partir da concatenação metafórica das diversas formas de expressão da voz e dos demais elementos sonoros em seu filme. O diretor tece, tendo como base principalmente a voz, uma imagem complexa, contundente e terrível de Bridgewater. O papel da banda sonora é crucial para a construção de sentido do filme, que se dá na montagem cuidadosa que Wiseman realiza. O fora-de-campo sonoro, a acusmatização e a deacusmatização, principalmente da música, e o uso do silêncio de forma expressiva, vêm completar os recursos estilísticos sonoros do filme. Cada conexão entre imagens e sons é pensada metodicamente para que possam cumprir a função que Wiseman deseja. É claro que as conexões não encerram o sentido em si, mas provocam a reflexão do espectador e sugerem um caminho de leitura. Cada experiência e cada escuta/olhar são diferentes e farão sua interpretação pessoal do material fílmico.

Embora haja no filme certo distanciamento aparente, a construção do documentário de Wiseman estabelece uma topografia complexa, onde o espectador inicialmente se sente confortável, em sua posição de olhar onisciente através da janela para “a realidade”. No entanto, a passividade é provocada, invadida, pela força das articulações imagético-sonoras e do significado por elas constituído: “O cinema de Wiseman é, portanto, dialético, sempre envolvendo o espectador em extrair o sentido mais do que documentando verdades absolutas” (GRANT, 1998, p. 241, nossa tradução). Somos convocados a deixar nosso lugar ideal e tomar parte no que acontece em Bridgewater. Os deslizamentos do espaço fora-de-campo, principalmente através do uso do som, chamam nossa atenção para a os limites do espaço da tela e para o que é deixado fora, além de suas bordas. Desta forma, solicitam uma escuta ampliada, que envolve os três modos classificados por Chion: causal, semântica e reduzida. Passamos a procurar, através de uma escuta atenta, elementos sonoros constitutivos de sentido para o que vemos, dentro e fora do espaço da tela.

3.2.3 Architectural Follies?⁴³

Frederick Wiseman realiza um documentário que atravessa fronteiras entre estilos e formas. Embora compartilhe de uma ética da imparcialidade/recuo (RAMOS, 2008), característica dos documentários observativos, o diretor não se atém aos preceitos tradicionalmente associados a documentários desse modo. Wiseman utiliza somente sons que gravou no espaço geográfico da filmagem, porém toma a liberdade de construir sentido a partir da manipulação estético-argumentativa desses elementos. Não há uma manipulação do diretor no registro de imagens e sons, mas, por outro lado, uma total atuação na montagem. Ele não esconde que sua montagem não é linear, mas fragmentária, um mosaico que articula conjuntos de eventos e de sentidos.

Os filmes de Wiseman são uma forma de levar o espectador a refletir sobre as condições das instituições reais no mundo que habita, de forma a torná-lo consciente de como aquelas funcionam e que elementos de poder, controle, emoção, constrição, etc. estão envolvidos nas relações que se estabelecem naquele espaço. O próprio diretor “diz que está ‘interessado em como instituições refletem as colorações/sutilezas de uma cultura mais ampla’, e que ele está ‘tentando ver se você consegue observar os reflexos de questões mais amplas da sociedade nas instituições’” (GRANT, 1998, p. 245, nossa tradução). Essa preocupação com a formação de cidadãos conscientes sobre o seu mundo, que possam agir socialmente a partir dessa consciência, poderia aproximar Wiseman de John Grierson e sua proposta de formação de cidadãos conscientes e responsáveis através da pedagogia documental. No entanto Wiseman não navega nas águas dos documentários expositivos, que direcionam fortemente a interpretação do que se vê através da narração *over*, mas abre espaço para a participação ativa do espectador na construção de sentido do filme, distanciando-se do cinema Griersoniano.

A repercussão imediata do filme *Titicut Follies* foi extremamente negativa para a instituição de Bridgewater. Pessoas que apenas leram os comentários sobre o filme se

⁴³ O termo *Architectural Follies* se refere a projetos arquitetônicos extravagantes ou exagerados, que demonstram a ação *nonsense* do construtor. Definição encontrada no dicionário online “Dictionary.com”.

manifestaram, em alguns casos por escrito, às autoridades responsáveis questionando a autorização de filmagem dada a Wiseman, pois apareciam na tela homens nus. Curiosamente, em alguns casos, o que chamou a atenção das pessoas não foram os maus-tratos aos presos, a violência real e simbólica, a humilhação ou o descaso institucional, mas a nudez masculina presente na tela.

A construção cuidadosa realizada por Wiseman na montagem fez com que o material registrado *in loco* se transformasse num retrato (ou uma pintura) multifacetado e eloquente da instituição de Bridgewater. Um retrato estético-político que não perde sua força por mesclar esses dois universos. O filme de Wiseman explora a estética da cruzeza, da brutalidade e mesmo da feiura, mas com a finalidade de atuar sensorialmente e politicamente: ambos os universos, estético e político, estão atrelados na construção de sua obra. A força que tinha há trinta e dois anos, quando foi filmado, permanece até os dias de hoje. Bridgewater pode não ser mais semelhante ao local que vemos nas imagens de Wiseman, mas ainda assim o impacto causado pela capacidade de seres humanos agirem de forma tão vil em relação a outros seres humanos sempre nos chocará.

Ainda hoje há muita controvérsia em relação ao filme. Trazido para o festival “É Tudo Verdade” de 2001 em São Paulo, o filme foi exibido e ocorreram debates e mesas redondas com o diretor. As opiniões sobre a obra e sobre as escolhas éticas e estéticas de Wiseman foram bastante diversificadas. Embora seu distanciamento possa parecer antiético a princípio, Wiseman argumenta que não filma pessoas, não cria heróis ou protagonistas, mas filma relações em seu acontecimento. Estas relações só podem acontecer nos encontros, fortuitos, ou parcialmente fortuitos, mas não repetíveis, não previsíveis, não controláveis. Não acompanhamos a vida de Jim ou Malinowsky, mas acontecimentos entre pessoas, ou, se radicalizarmos, entre tipos: guardas e detentos.

Wiseman é o documentarista da desumanização. Como disse um crítico, a sua obra fala das "maneiras como [nas instituições] o poder degenera e acaba se transformando num exercício cotidiano de pequenas opressões, de pequenos atos de violência arbitrária praticados por pequenos tiranos" Em poucas palavras: os filmes de Wiseman são sobre a corrupção da autoridade. (SALLES, 2001).

Apesar das possíveis questões que deixa em aberto e, ao mesmo tempo, devido às importantes questões que Wiseman suscita, muitos parecem considerar que as escolhas do

diretor quanto aos princípios éticos e estéticos de seus filmes resultam no “cinema mais político que os Estados Unidos jamais produziram” (Ibidem). Esta afirmação demonstra o quanto relevante é a obra do diretor para o cinema documentário e para todo o cinema.

3.3 – Les Blank

Chulas Fronteras (1976)

O diretor norte-americano Les Blank nasceu em 1935, graduou-se em Literatura Inglesa, fez mestrado em Teatro e iniciou doutorado em cinema pela Universidade da Califórnia. Após dois anos de curso e cinco anos atuando como *freelancer*, faz seus primeiros filmes na década de 1960. Vários deles têm a música popular como objeto central: *Dizzy Gillespie* (1965), *The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins* (1968), *The Sun's Gonna Shine* (1969) ou *Dry Wood* (1973). Os primeiros filmes de Les Blank que abordam a música popular sofreram influência do Cinema Direto que começara a ser praticado no início dos anos 1960 nos Estados Unidos. O diretor escolhe figuras de destaque na música popular, em estilos diversos, e retrata sua vida, apresentações e seu em torno. No mesmo estilo, temos o famoso documentário de D.A. Pennebaker e Richard Leacock sobre Bob Dylan, *Don't Look Back* (1967), que acompanha o cantor em uma turnê pela Inglaterra. Antes dele havia sido lançado *Lonely Boy* (1962) de Wolf Koenig e Roman Kroitor que acompanhava o cantor Paul Anka.

Durante os anos 1960 vários documentários que têm a música popular como objeto são produzidos: *Screamnin' Lord Sutch* (1964), de Denis Postle, *Festival* (1967), de Murray Lerner, *Big Ben: Ben Webster in Europe* (1967), de Johan Van der Keuken, *All My Loving* (1968), de Tony Palmer, *Monterey Pop* (1968), de D. A. Pennebaker, entre outros. Em sua maioria, os documentários do período ou abordam personalidades do mundo da música pop, buscando trazer ao espectador sua música, seu cotidiano e o movimento de sua vida, ou eventos que reúnem vários grupos se apresentando.

Chulas Fronteras é um documentário do diretor Les Blank, realizado em 1976, que se centra em canções compostas por conjuntos, cantores e músicos que vivem nas cidades fronteiriças entre México e Estados Unidos (Texas) separados pelo Rio Grande. Diferentemente de vários filmes anteriores, *Chulas Fronteras* não escolhe uma personalidade do mundo da música para servir de personagem central: vemos um desfile de conjuntos e cantores diversos no correr da película. Esse filme foi selecionado pela Library of Congress (Biblioteca do Congresso) norte-americana para ser adicionado ao National Film Registry

(Catálogo Nacional de Filmes) como um dos 400 filmes que devem ser preservados para sempre, devido a sua importância histórico-cultural.

Alguns autores, como Sharon Sherman (1998) consideram que os filmes de Les Blank são filmes folclóricos. Para ela, filmes que lidam com o folclore geralmente focam “em (1) um performer individual ou artistas; (2) eventos e processos interativos (canto, narração, jogos, construções); (3) a comunidade (região, família, grupo de trabalho) ou a ‘cultura’; ou (4) textos, processos tecnológicos, ou artefatos” (SHARON, 1998, p. 69, nossa tradução). Os filmes de Les Blank, dentre eles *Chulas Fronteras*, enfocariam a música e a região na visão da autora. Concordamos em parte com essa perspectiva, já que o filme fala da música e da região dos texano-mexicanos, mas, além disso, o documentário aborda a cultura desse povo, em sentido amplo, através da canção e dos relatos dos entrevistados. A classificação de folclórico acrescenta um rótulo ao filme que parece retirá-lo do circuito comum do cinema documentário e enquadrá-lo num estilo etnográfico específico, o que não parece auxiliar nossa compreensão do que seja *Chulas Fronteras*, além de poder limitar seu escopo e alcance.

Os grupos que aparecem no filme são, em sua maioria, formados por filhos e netos de imigrantes mexicanos que atravessaram o rio Grande em busca de melhores condições de vida. Autodenominam-se texano-mexicanos ou *tejano-mejicanos*. O texano-mexicano é um americano que não se enquadra no tipo padrão. Sua origem o desloca para o “sul” da cidadania estadunidense e o aproxima do “outro” que “ameaça” continuamente o país de invasão, com sua cor, sua língua diferente e seu modo de viver e ser que não se enquadra na cultura branca anglo-saxã. Peña observa que as fronteiras são espaços de interação, de troca entre culturas, ao mesmo tempo em que são, também, espaço de demarcação de diferenças:

A fronteira não está confinada à linha imaginária que pode demarcar os limites entre duas culturas ou sistemas (que no mundo moderno são tipicamente duas nações-estado). Na verdade, a área de sensibilização, o território entre as duas culturas onde se dá sua interpenetração e, algumas vezes, a contestação da hegemonia, se estende muito além dos pontos de demarcação [territorial]. (PEÑA, 1992-1996, nossa tradução e grifo nosso).

Mesmo quando retrata personagens famosos da música, Les Blank escolhe músicos que estão fora do padrão tradicional da cultura norte-americana: *bluesmen* negros do Texas, músicos

Cajun da Louisiana, ou artistas do *Zydeco*⁴⁴ de Nova Orleans. Desta forma, além da preocupação em abordar estilos musicais populares, o diretor procura focar minorias norte-americanas, tradicionalmente pouco presentes na cultura difundida naquele país. A palavra *chulo*, em espanhol, tem os seguintes significados, de acordo com o *Dicionário Esencial Santilla de La Lengua Española*: 1. Diz-se do que tem ou adota uma atitude insolente ou de desafio. 2 orgulhoso, vaidoso. 3. bonito, vistoso. Desta forma, o título *Chulas Fronteras* tanto pode dizer respeito às belezas da região e da cultura local, quanto ao incômodo que essa população representa para a cultura hegemônica norte-americana.

3.3.1 - A Polissemia da canção em *Chulas Fronteras*

Como foi dito acima, o filme de Les Blank se organiza em torno de canções populares texano-mexicanas que falam da cultura local. Em *Chulas Fronteras*, os principais estilos musicais que representam essa cultura são as baladas românticas, as polcas, as valsas e os *corridos*, executados, principalmente, por *conjuntos norteños*.

Os *corridos* são uma forma de canção que manifesta aspectos diversos da cultura texano-mexicana, através de relatos de situações de opressão, da história do povo, das tradições, da vida comum, entre outros temas. O caráter político dos *corridos* é central, como nos diz Peña:

Este gênero essencialmente mexicano, profundamente enraizado na cultura nortenha, assume um papel crucial ao revigorar a cultura mexicana no sudoeste hispânico, especialmente ao se contrapor ao poder de uma cultura anglo-saxã que ameaça constantemente sua permanência na região. Ocupando um lugar de confronto aberto entre duas culturas antagônicas, o corrido se destaca como uma posição mexicana que não se curva facilmente à cultura hegemônica anglo-saxã. (PEÑA, 1995, p. XXIX, nossa tradução).

O *conjunto norteño*, variação texano-mexicana da música norteña (norte do México), deriva do desenvolvimento de *corridos* em estilos peculiares à região. O conjunto é um grupo musical que utiliza principalmente um acordeão diatônico de botões e um violão de doze

⁴⁴ Zydeco é um estilo musical que combina o ritmo da música dançante Cajun com o Rhythm and Blues negro, com influência africana.

cordas conhecido como *bajo sexto*. Peña observa a influência alemã, confirmada por personagens de *Chulas Fronteras*, na definição do acordeão como instrumento comum na região e no aparecimento das polcas e valsas: “tendo sido introduzido por imigrantes alemães em algum momento após o meio do século XIX, o acordeão rapidamente ganhou destaque e solidificou sua posição nas celebrações musicais da classe trabalhadora rural, tanto no norte do México quanto no sul do Texas” (PEÑA, 1992-1996, nossa tradução).

O documentário começa com uma canção, intitulada *Cancion Mixteca*, que fala do imigrante, sua solidão e tristeza, a saudade da terra natal:

Quão longe estou do solo em que nasci.
Uma enorme nostalgia invade meu pensamento.
Ao ver-me tão só e triste, como folha ao vento,
Queria chorar, queria morrer de saudades.

Ó terra do sol, suspiro por ver-te.
Agora que estou longe, vivo sem luz, sem amor.
Ao ver-me tão só e triste, como folha ao vento,
Queria chorar, queria morrer de saudades⁴⁵ (nossa tradução).

A canção opõe os dois espaços: o lugar de procedência e o lugar em que vive, enaltecendo a origem e obscurecendo o local presente. Ao som da canção, vemos imagens de pessoas com roupas de rancheiros numa balsa que cruza um rio. Segue-se a essas imagens um mapa da fronteira entre México e Estados Unidos onde se vê o Rio Grande (o marco principal da fronteira entre os dois países) que é seguido pela câmera em seu trajeto até desaguar no mar. Assistimos a imagens da região enquanto passam os créditos de abertura, até que numa fusão surge o cantor Ramiro Cavazos e o conjunto Tamaulipas. Logo a música chega à sua conclusão.

Nessa introdução podemos pressentir como será construído o argumento/narrativa do filme. A canção está no mesmo nível que as imagens com relação ao estabelecimento de sentido na diegese. Ou seja, podemos afirmar que não há uma prevalência da imagem para a construção de sentido nessa cena. Ora as imagens complementam o sentido do que é dito, ora conduzem a novos sentidos em sua conexão com a canção. A imigração cantada é ilustrada na

⁴⁵ Canción Mixteca, composta em 1915 por José López Alavaez - *Que lejos estoy del suelo donde he nacido!/inmensa nostalgia invade mi pensamiento/y al ver me tan solo y triste cual hoja al viento,/quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento./ ¡Oh Tierra del Sol! Suspiro por verte/ahora que lejos yo vivo sin luz, sin amor/y al verme tan solo y triste cual hoja al viento,/quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.*

imagem da balsa que atravessa o rio. A localização espacial nas imagens do mapa do Texas e do México se soma à canção em língua espanhola e a transforma em uma música que comunica situações, localizando o espaço geográfico do filme. Ao mesmo tempo, na articulação entre a letra e as imagens, define-se claramente qual é a terra do sol e qual a terra sem luz, mostrando a perspectiva de abordagem de *Chulas Fronteras*: o olhar texano-mexicano. Além disso, a canção também atua emotivamente em sua articulação com as imagens, agregando um sentimento de nostalgia ao que vemos. Desta forma, a produção de sentido se origina de uma relação dinâmica e deslizante entre a canção e as imagens.

No fim da sequência, a música passa do universo extra-diegético para o espaço da tela, evidenciando um primeiro ponto de deacusatização da trilha musical. Esse ponto nos transporta de nossa viagem imagético-musical simbólica para a imagem direta de um fato em seu acontecer. Les Blank repetirá, durante *Chulas Fronteras*, esse procedimento de deslizar a trilha musical através dos espaços. Em vários trechos a música que parece extra-diegética se transforma em diegética (na tela), como observamos também em *Titicut Follies* de Frederick Wiseman. Com isso, as funções de uma mesma canção se diversificam. Esse procedimento também afirma o pertencimento direto da música ao contexto que presenciamos na tela e nos mostra os corpos, que expressam sua própria localização sócio-histórica através das canções que apresentam.

A passagem para a cena seguinte se dá com a voz *over* de José Morante sobre as imagens finais do grupo Tamaulipas, concatenando as duas cenas de forma a criar continuidade. A seguir, em *close*, o personagem fala diretamente para a câmera, descrevendo como a população local se vê em relação à sua origem. É importante ressaltar que a canção que antecede essa fala a introduz, antecipando o tema deste estrangeiro que vive num entre-lugar: a zona fronteira de *sensibilização*⁴⁶ (PEÑA, 1992-1996) das culturas mexicana e norte-americana. Morante fala em inglês, provavelmente porque Les Blank não compartilha sua língua materna. Percebemos o sotaque acentuado na voz do personagem, o que revela sua origem, sua comunidade. Observa-se o caráter político da fala direta em *Chulas Fronteras*, assim como em outros documentários. O filme traz a voz, a corporificação do discurso, da

⁴⁶ Peña, citando Américo Paredes, define a fronteira geográfica como uma *área de sensibilização* “a região em que duas culturas ou sistemas políticos encontram-se cara a cara” (PEÑA, 1992-1996). O autor afirma que a área de sensibilização, “território de interpenetração e, por vezes, de querela pela hegemonia, se entende para muito além do ponto de demarcação [das fronteiras].” (Ibidem).

minoria texano-mexicana, com sua melodia, ritmo e acentos característicos, seja quando fala a língua da cultura hegemônica norte-americana ou quando fala a língua da cultura “menor” mexicana. Por outro lado, não esqueçamos de que as características sensoriais de fala nos chama a atenção: o sotaque, a entonação e o ritmo das diferentes línguas são percebidos e apreciados (ou não) também esteticamente, solicitando uma escuta reduzida paralelamente à escuta semântica⁴⁷. Ao fluuarmos de um modo para outro, o discurso transita entre o simples e o emanante. José Morante afirma que sempre se sentiu texano-mexicano e se orgulha de se diferenciar tanto dos americanos quanto dos mexicanos, embora se aproxime mais desses últimos. Sua fala demarca um território específico, uma cultura e uma população particulares. Peña observa o duplo preconceito que essa população sofre, tanto pelos norte-americanos, quanto pelos mexicanos:

Os Anglos que vieram para cá como conquistadores nos viram com selvagens intratáveis – tornados ignorantes pela pregação católica (guiados-por-padres, como o liberal texano J. Frank Dobie, dizia) e desvirtuados pela miscigenação (com água suja em vez de sangue em nossas veias, como outro grande liberal e intelectual mexicano, Walter Prescott Webb, afirmou). Os supercivilizados intelectuais do plateau mexicano foram mais brandos conosco; apenas nos conheciam como *Los Bárbaros del Norte*, os bárbaros do norte. (PEÑA, 1995, p. XVII, nossa tradução).

Morante relata uma curiosidade que ilustra a criação de estereótipos sobre o “outro” pertencente a uma cultura distinta: quando vai ao México e se apresenta como *tejano* (texano), para demonstrar que não nasceu naquele país, lhe perguntam por que não está usando botas. O personagem, entre risos, nos explica que para os mexicanos, todos os texanos usam botas de *cowboy*. A piada sublinha as sutis diferenças culturais entre os povos vizinhos.

A próxima cena é um cartaz com os dizeres *Jalapeño Cowboy Texas*, e a imagem de um *cowboy* de botas montando uma pimenta *jalapeño*. A seguir, ele filma uma fotografia, focalizando primeiramente um par de botas de *cowboy*. A câmera sobe e revela o rosto de uma mulher. Depois, faz um *zoom* para traz, mostrando os dizeres “Os melhores êxitos norteños”. A introdução instrumental da próxima canção (*Mi Tejanita*) é ouvida sobre as imagens. Essa conexão simples, direta, entre o que é dito (as botas dos *cowboys* texanos, nesse caso) e as imagens que seguem a fala, é repetida em diversas passagens do filme⁴⁸. Les

⁴⁷ Ver os modos da escuta identificados por Michel Chion expostos no Capítulo 1 desta dissertação.

⁴⁸ Observar a passagem realizada pela canção *Chulas Fronteras* para sequência do programa de rádio de Willie Lopes, abaixo.

Blank articula associações diretas entre palavras e imagens como forma de criar continuidade, reforçando o trânsito dinâmico entre os dois universos e deslocando a função de criar continuidade, comum à música, aos ruídos e ao silêncio, para a voz.

A canção seguinte, *Mi Tejanita*, executada pelo *conjunto* Los Pinguinos del Norte, fala alegremente sobre a mulher texana, que é mostrada de várias formas nas imagens: jovem, velha, dançando, sorrindo, conversando, namorando, cozinhando. Num primeiro momento, a música nos transporta para o espaço de fruição estética das imagens, atuando emotivamente sobre elas. Essa ode à mulher texana termina sobre as imagens de um churrasco familiar, onde há moças, senhoras, homens e crianças compartilhando a diversão, a comida, o afeto e o prazer. A vida, os hábitos, o trabalho, as características físicas e ao mesmo tempo a expressão poética, a música, a culinária e a cultura texano-mexicana vão aos poucos sendo introduzidas na tela. Além da fruição estética, a canção parece ter a função de substituir o narrador com voz *over* dos documentários expositivos, dando sentido às imagens que vemos e concatenando-as a partir desse olhar afetivo que expressa. Através dessa “narração”, outros aspectos da cultura mexicana são apresentados para nosso deleite e conhecimento. Na verdade, o que observamos é que a música transita entre diversas funções: retórica, qualificando as imagens das mulheres que vemos; emotiva, trazendo alegria para as cenas; informativa, localizando histórico-socialmente essas mulheres, e temporal, conectando as cenas em um todo coeso.

Chulas Fronteras explora tanto o sentido carregado pelas letras das canções e sua articulação com os contextos imagéticos em que essas são apresentadas, quanto o universo de significado associado às práticas culturais que circundam esses estilos musicais. Ronald Rodman, em seu artigo *The Popular Songs as Leitmotif in 1990s Film*, descreve funções conotativas das compilações de canções utilizadas em filmes dos anos 1990, como *Pulp Fiction* e *Trainspotting*, onde a ênfase de sentido se apóia no discurso e nas práticas sociais relacionadas a essas canções:

A canção popular, no entanto, se coloca na região da experiência reciclada, ‘revivida’ do pós-modernismo. Nas músicas populares, a denotação pelo leitmotif passa do artefato musical para estilos musicais e para o discurso social sobre a música [...] Através da ausência de um artefato musical específico, o próprio *leitmotif*, a denotação ‘flutua’ para a região dos recursos conotativos como o estilo e as práticas sociais. (RODMAN, 2006, p. 135, nossa tradução e grifo nosso).

Os *corridos*, polcas e valsas de *Chulas Fronteras* nos falam através de suas mensagens diretas, presentes nas letras, mas também através das associações geográficas, históricas e culturais que realizam. Não são *leitmotifs* de personagens, mas o são das paisagens culturais dos texano-mexicanos.

José Morante aparece novamente na tela, falando sobre a riqueza musical dos texano-mexicanos e da influência alemã na música da região. Ao fim de seu depoimento, passamos a assistir a uma apresentação simples, num bar local, onde homens bebem e dançam ao som da polca *Muchachos Alegres* executada por Narciso Martinez, que é apresentado na legenda como *El Huracán del Valle* (o furacão do vale). A música instrumental cria a continuidade para as imagens seguintes de Narciso em seu trabalho habitual no zoológico local. Além de dar ritmo, a música potencializa o sentimento alegre presente nas imagens que vemos, e ainda comenta retoricamente as imagens do trabalho de Narciso: reforça positivamente as imagens do segundo emprego do personagem, atribuindo valor semelhante às duas atividades. A música atua de forma emotiva e retórica ao mesmo tempo nessa cena, direcionando nossa interpretação do que nos é mostrado.

Nesse ponto, começamos a compreender que a alternância entre um número musical e um depoimento é uma estrutura que se repetirá em *Chulas Fronteras*. No entanto, se observarmos com cuidado, perceberemos que os números musicais são também “depoimentos” que fazem parte da construção da visão que Les Blank nos fornece dos texano-mexicanos durante o documentário. Desta forma, compreendemos que outra função exercida pelas canções de *Chulas Fronteras* é a de conduzir o argumento/narrativa da mesma maneira que os depoimentos e entrevistas. A banda sonora se estrutura de maneira a constituir um todo discursivo que se torna uma unidade que pode ser escutada separadamente das imagens e permanecer coerente, diferentemente da maioria dos filmes. Além disso, ela constrói, junto com os depoimentos, o próprio argumento/narrativa fílmico e determina, em grande parte, as escolhas de montagem das imagens, invertendo a relação clássica entre os elementos sonoros e imagéticos no cinema.

Em outro trecho do filme escutamos a canção *Mal Hombre* interpretada pela cantora Lydia Mendonza. A letra fala sobre a perda da inocência após uma desilusão amorosa.

Eu ainda era uma menina
Quando tu casualmente me encontraste
E à mercê de teus artifícios de mundano
Levastes o perfume de minha honra

Dissestes-me o que todos
Os que são como tu, dizem às mulheres
Portanto não se surpreenda que eu agora
Diga em tua cara o que és

Homem mau.
Tão ruim que tua alma não tem nome.
És um canalha, és um malvado,
És um homem mau.

Ao meu triste destino abandonada
Engajei-me numa difícil luta com a vida
Ela torturava-me forte e implacável
Eu, mais fraca, ao fim caí vencida...⁴⁹ (nossa tradução).

Nas imagens vemos fotos antigas da cantora em vários momentos da vida, incluindo um cartaz que diz “Sou o que sou... Cantadora dos pobres. Cantadora, nada mais” (nossa tradução). Neste ponto podemos fazer referência, com certa adaptação, ao conceito de *síncrese*, cunhado por Michel Chion (1990), citado no primeiro capítulo desta dissertação. A canção não foi composta por Lydia, mas uma vez que suas imagens aparecem ao som da música, entendemos que se trata de sua história, atribuindo um novo significado àquelas fotografias, como se fossem o registro da luta com a vida que teve que enfrentar sozinha. O depoimento de Lydia, após a canção, reforça essa impressão, como se justificasse a conexão imagem/som. Ela diz: “não me importa se é um *corrido*, uma valsa, um bolero, ou o que seja. quando eu canto essa canção, parece que vivo aquele momento. Eu sinto o que estou cantando”. O melodrama da canção se materializa em nossa mente e se soma às imagens estáticas de Lydia, atribuindo-lhes um sentido que não está nelas. Desta maneira, a canção tem múltiplas funções: é emotiva, trazendo o tom melancólico para as imagens; retórica, ao comentar a dificuldade da vida que estaria, supostamente, ali retratada; e, ao mesmo tempo, informativa, comunicando a situação sócio-histórica de Lydia (cantora do cancionero texano-mexicano desde os anos 1930).

⁴⁹ Canção tradicional texano-mexicana - *Era yo una chiquilla todavía/cuando tú, casualmente me encontraste/y a merced de tus artes de mundano/de mi honra el perfume te llevaste/Lo dijiste conmigo lo que todos/los que son como tú con las mujeres/por lo tanto no extrañes que yo ahora/en tu cara te diga lo que eres/Mal hombre./Tan ruin es tu alma que no tiene nombre/Eres un canalha. Eres un malvado/Eres un ...Mal Hombre/A mi triste destino abandonada/entablé fiero lucha con la vida/Ella recia y cruel me torturaba/Yo, más débil, al fin caí vencida.*

Para além da relação entre a canção e a vida (hipotética) da cantora, a música tem outra função peculiar. Ela retrata o lugar da mulher dentro da sociedade machista mexicana, se tornando uma canção que representa um gênero dentro do contexto sócio-político texano-mexicano à época de sua composição. Essa canção, interpretada no universo cultural dos anos de 1970, provavelmente atua como uma referência histórica dos valores do passado. Desta forma, podemos perceber que as canções que aparecem em *Chulas Fronteras* não são apenas canções que, em conjunto com as imagens, elaborariam simples clipes musicais fechados em si. As múltiplas camadas de sentido dessas músicas se desvelam em sua articulação com todo o universo retratado no filme.

A cena seguinte traz a canção título do filme, *Chulas Fronteras*, cantada por El Piporro, sobre imagens de veículos passeando pelas cidades fronteiriças entre o México e os Estados Unidos da América. A letra cita o nome de diversas cidades como Ciudad Juarez, Tijuana, Laredo, entre outras. Tão logo a canção menciona Reynosa, surgem imagens de uma casa e principiamos a escutar a locução de Willie Lopes, transmitindo de Reynosa, Taumalípas, México, seu programa de rádio. Passamos a acompanhar um trecho da transmissão do programa que se chama *Chulas Fronteras*. Nesta passagem, observamos outro exemplo da continuidade entre cenas calcada na conexão entre a palavra e as imagens⁵⁰. No entanto, em vez da palavra proferida no depoimento, a conexão se dá pela palavra enunciada na canção.

Willie Lopez, além de radialista, é compositor do *corrido Los Rinches de Tejas*, como nos diz a legenda. O programa é transmitido de uma cabana localizada, aparentemente, no quintal da casa de Willie. Ou seja, não se trata de uma rádio estruturada, poderoso meio de comunicação hegemônica. Trata-se de uma rádio comunitária, caseira, que aproxima a população *norteña*⁵¹ e a texano-mexicana. Alternando entre voz-no-ar (quando apenas o escutamos sobre imagens diferentes) e monólogo, diz-nos Willie: “06h33min da manhã aqui no México e 07h33min aí no Texas” (nossa tradução). Segue-se um bom dia e uma menção dos patrocinadores. Em sua referência, vemos nas imagens diversos anúncios de lojas, lanchonetes e bares. Willie diz: “Se lembram deste disco? Se lembram do ocorrido na greve

⁵⁰ Ver o depoimento de José Morante acima.

⁵¹ A população denominada *norteña* origina-se no norte do México.

do melão? Aqui está *Los Rinches de Tejas*” (nossa tradução). Começa a canção e vemos agricultores trabalhando na lavoura. O *corrido* fala de um “evento sangrento” ocorrido em junho de 1967, nove anos antes de o filme ser realizado. Agricultores foram atacados e assassinados por fazendeiros ricos e Texas Rangers⁵², que teriam sido enviados pelo então governador para resolver a questão da greve dos melões. A população reagiu e expulsou os Rangers. Abaixo, nossa tradução:

Cantarei, senhores,
Os infortúnios dos pobres
Algo que aconteceu
No dia primeiro de junho.

No Condado de Estrella
Em Mérito, Rio Grande
Em junho de 67
Aconteceu um fato sangrento.

É uma triste verdade
Sobre alguns pobres campesinos
Que brutalmente golpearam
Estes Rangers assassinos.

Dizia Magdaleno Dimas,
"Eu não opus resistência
Rendido e bem assustado
“Golpearam-me sem consciência.”

Disse Benjamin Rodriguez
Sem fazer qualquer alarde
"Parem de me bater covardes
Em nome do Ser Supremo".

Aqueles Rangers amaldiçoados
Receberam ordens do governador
De proteger os melões
De um rico conservador.

Mr. Canalis, senhores,
É um mau Governador
Que odeia o mexicano
E zomba de sua dor.

Despeço-me, meus irmãos
Com dor no coração
Como bons mexicanos
Filiem-se à União⁵³

⁵² A Texas Rangers Division é uma divisão do Departamento de Segurança Pública do Texas.

⁵³ Los Rinches de Tejas, de Willie Lopes - Voy a cantarles, señores/De los pobres infortunios/De algo que sucedió/El día primero de junio./En el condado de estrella/En el mérito Rio Grande/Junio de '67/Sucedió un hecho de sangre./Es una triste verdad/De unos pobres campesinos/Que brutalmente golpearon/Esos rinches asesinos./Decía Magdaleno Dimas/"Yo no opuse resistencia/Rendido y bien asustado/Me golpearon sin

As imagens que vemos retratam o trabalho na agricultura em suas várias fases: colheita, separação, empacotamento, carga em caminhões para distribuição. O trabalho pesado sendo realizado por mexicanos ou descendentes, homens e mulheres, enquanto capatazes, relaxadamente assentados, observam e controlam à distância o trabalho. Ao final, a canção conclama os “irmãos” a se unirem através do sindicato. O *corrido Los Rinches de Tejas* tem a função retórica de um testemunho (ou mesmo de protesto), reforçando o sentido de opressão às imagens do trabalho, marcando claramente uma relação tensa, e até mesmo violenta, entre americanos fazendeiros e trabalhadores de origem mexicana, ao mesmo tempo em que mantém a memória do acontecimento que é “esquecido” pelo poder.

Michael Pollak, em seu texto *Memória e Identidade Social*, nos fala de como “[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletivo [...]” (POLLACK, 1992, p. 204) e mais a frente, no mesmo, texto que “se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos” (Ibidem, p. 204-205). *Los Rinches de Tejas* é a expressão de uma memória clandestina, inaudível, que ficou apagada pela memória oficial. O *corrido* traz a união identitária dos que sofrem o preconceito, a exploração e a violência por terem a mesma origem, pertencerem a um mesmo grupo: os texano-mexicanos. O caráter de história oral, de memória e de testemunho da música fica claramente estabelecido. Além disso, vemos como o filme, com os relatos, testemunhos, canções-testemunhos, depoimentos e o delineamento de um panorama cultural da sociedade texano-mexicana se encaixa na afirmação de Pollak em seu texto *Memória, Esquecimento, Silêncio*, de que “o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva [...]” (POLLACK, 1989, p. 11). A força da música e do cancionero texano-mexicano é uma potência de atuação política daquele povo, como nos diz Peña:

Os mexicano-americanos desenvolveram uma cultura musical forte em resposta e como um desafio à sua dominação. Esta cultura musical também serviu como um

conciencia"./Decía Benjamín Rodríguez/Sin hacer ningún extremo/"Ya no me peguen' cobardes/En el nombre del Ser Supremo"./Esos rinches maldecidos/Los mandó el gobernador/A proteger los melones/De un rico conservador./Mr. Canalis, señores/Es el mal gobernador/Que aborrece al mexicano/Y se burla del dolor./Me despido, mis hermanos/Con dolor de corazón/Como buenos mexicanos/Pertenezcan a la unión.

mecanismo de mediação para as contradições levantadas pelas dificuldades impostas pela fronteira – por exemplo, seu status de minoria estigmatizada e segregada numa sociedade que exige conformismo e lealdade de seus cidadãos. (PEÑA, 1992-1996, nossa tradução).

As últimas imagens da canção são feitas de dentro de um carro que percorre estradas da região e continuam a ocupar a tela ao escutarmos o início do depoimento seguinte, de Willie, o radialista. Sobre as imagens da estrada, Ele relata uma história de preconceito sofrida em um *diner*⁵⁴ enquanto viajava com a família de Indianápolis, em Indiana, a Lubbock, no Texas. O restaurante possuía uma placa que dizia que não era permitida a entrada de mexicanos, portanto ele não poderia entrar ali. Willie é expulso pelo proprietário norte-americano. A única coisa que desejava era comprar lanche para os filhos que estavam no carro. O *corrido Los Rinches de Tejas*, além das funções expostas acima, prenuncia o depoimento de Willie. O *corrido* fala da dor, do preconceito e da violência histórica sofrida pelos mexicanos; o depoimento de Willie atualiza o preconceito exposto na canção⁵⁵.

Após o depoimento de Willie, escutamos outra canção sobre as imagens de agricultores. Essa canção fala do trabalho e da exploração, mas o enfoque agora é no herói César Chavez, mexicano-americano, trabalhador rural, líder de trabalhadores e ativista de direitos civis dos mexicano-americanos nos anos 1960 e 1970. A canção fala dos direitos conseguidos por Chavez e da incompreensão dos fazendeiros americanos de que os direitos dos mexicanos são apenas isso: direitos e não excessos. Assim como *Los Rinches de Tejas*, essa canção tem o caráter de testemunho, de registro da memória da luta dos descendentes de mexicanos por seu lugar em solo e sociedade americanos. A diferença é que uma fala do sofrimento, da vítima, a outra do herói e da luta. Mais uma vez segue-se à canção um depoimento que a complementa. Por outro lado, vale lembrar que, como dissemos acima, as canções têm múltiplas funções que se sobrepõem nas passagens em que aparecem. A canção anterior, *Los Rinches de Tejas* ocupa o lugar do narrador, mas também é emotiva, trazendo o brio e a força dos texano-mexicanos. Além disso, é informativa, localizando a população e o

⁵⁴ Expressão norte-americana que se refere a um restaurante pequeno, informal e barato, comum nas estradas.

⁵⁵ Exemplo semelhante encontra-se na passagem entre a canção *Cancion Mixteca* e o depoimento de José Morante, no início do filme.

momento sobre o qual fala, e é, também, retórica, dando sentido de luta às cenas comuns do trabalho. Por fim, a canção também tem uma função de criar continuidade, articulando toda a sequência de cenas que compõem a passagem. Da mesma forma, a canção sobre César Chávez também é emotiva, atribuindo sofrimento e melancolia às cenas; é informativa, localizando os eventos, as condições sociais e o local sobre os quais fala; e é, também, retórica e temporal, pelas mesmas razões que *Los Rinches de Tejas*.

A partir do programa de rádio de Willie, temos um longo trecho que trata sobre o trabalho, com vários subtemas: a exploração; a violência; o preconceito; o heroísmo; as lutas; as viagens ligadas ao trabalho; a separação temporária de famílias para a sobrevivência; o trabalho de menores e o abandono do estudo; entre outros. Todos os temas são abordados complementarmente por canções e depoimentos, numa construção narrativa que encadeia uns e outros. O filme prossegue retratando aspectos da cultura texano-mexicana como a gravação de discos de forma simples, caseira, em pequena escala para serem distribuídos em regiões onde vivem descendentes de mexicanos; ou o ensino da música na tradição familiar, passando de pai para filho. As canções vão tecendo, como já dissemos, os sentidos do argumento/narrativa. Somam-se aos depoimentos e às imagens para desenhar uma visão do que seria esta população texano-mexicana, sua história e sua cultura. Penã observa o papel extremamente significativo da música na comunicação cultural:

[A música] é uma forma particularmente forte de comunicação quando é criada e executada com os pés no chão, pode-se dizer – quando a música e os compositores mantêm uma ligação orgânica com as comunidades que os sustentam. Em contextos fundamentados como estes, a música fala simbolicamente ao mais profundo sentimento de identidade coletiva da comunidade e seus ritmos diários. Além disso, quando a música e o texto lingüístico são combinados, as formas literomusicais resultantes podem se tornar veículos poderosos para comunicar ideologias específicas que aqueles que compartilham a mensagem musical consideram serem guias apropriados para a ação social. (PEÑA, 1995, p. XXV, nossa tradução).

O último corrido a que assistimos é o *Mexico-Americano*, interpretado pelo conjunto Los Pinguinos del Norte. A letra diz o seguinte:

Por meu pai, sou mexicano
Por destino, americano
Eu sou da raça de ouro
Eu sou mexicano-americano

Compreendo o seu inglês
Também falo castellano

Eu sou da raça nobre
Eu sou mexicano-americano

De Zacatecas a Minesota
De Tijuana a Nova Iorque
Dois países são minha terra
Os defendo com honra

Dois idiomas, dois países
Duas culturas tenho eu
Tenho orgulho da minha sorte
Porque assim quis meu Deus⁵⁶ (nossa tradução).

3.3.2 Cruzando Fronteiras

O filme *Chulas Fronteras* é elaborado a partir das canções de uma população desvalorizada dentro dos Estados Unidos da América, retratada num período em que os documentários sobre música se importavam com as grandes figuras da música pop ou com o exotismo distante da música estranha aos ouvidos branco-euro-ocidentais. Les Blank não trata as canções como índice do exótico, ao contrário, as insere num contexto mais amplo que inclui um pertencimento a uma cultura maior, branco-anglo-saxã-ocidental, apesar da oposição a ela. Assim, Les Blank dá voz ao “estrangeiro”, ao diferente, sem tentar reduzi-los ao lugar-comum da vitimização. Como nos fala Andréa França, “Como se o filme buscasse, ao contrário das grandes sínteses, dos casos inéditos ou das análises conjunturais (procedimento tão caros à produção televisiva dominante), as singularidades e a experiência do homem ordinário” (FRANÇA, 2008, p. 3). Aqui “longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (COMOLLI, 2008. p.172).

⁵⁶ Composto por Rumuel Fuentes - *Por mi padre yo soy mexicano/Por destino soy americano/Yo soy de la raza de oro/Yo soy México americano/Yo te comprendo el inglés/También hablo en castellano/Yo soy de la raza noble/Yo soy México americano/Zacatecas a Minnesota/De Tijuana a Nueva York/Dos países son mi tierra/Los defiendo con honor/Dos idiomas y dos países/Dos culturas tengo yo/En mi suerte tengo orgullo/Porque así lo manda dios.*

Chulas Fronteras elabora uma topografia complexa que articula diversos espaços, reais e simbólicos: os espaços histórico-culturais de mexicanos, americanos, texano-mexicanos e as fronteiras, reais e imaginárias, entre eles; os espaços de estruturação da tela, dentro e fora-de-campo; o espaço entre a tela e o espectador, nas canções que atuam como voz *over* interpretativa das imagens que vemos; o espaço real da tela, ao demonstrar a construção cinematográfica através de procedimentos reflexivos (embora tênues - como veremos abaixo); bem como o espaço simbólico do espectador. Este último é convocado a se relacionar com o universo que presencia sob diferentes formas: enquanto fruidor sensorial do espetáculo estético-musical; observador do “outro” acompanhando voyeuristicamente a câmera; questionando as barreiras de relação entre o seu espaço e o desse outro; e como participante reflexivo (embora de maneira sutil) que percebe o aparato de registro que se interpõe entre ele e o que vê. Algumas características são comuns a outros filmes documentários, mas a diversidade de espaços e a forma de suas articulações reforçam a diferença e a particularidade de *Chulas Fronteras*.

O documentário de *Les Blank* transita em diversos modos documentais, não se prendendo a um único estilo. *Les Blank* usa a fala direta, a entrevista, participa ativamente (embora de forma um pouco “tímida”) da realidade que registra, sem se preocupar se sua atuação “contamina” seu registro. Observamos a presença de uma ética interativa, onde o cineasta e os diversos personagens participam ativamente da construção da enunciação fílmica através da interação que realizam. Em alguns trechos do filme escutamos sua voz, assim como a de outros participantes da equipe, conversando com os entrevistados, num estilo semelhante ao do brasileiro Eduardo Coutinho. Essas escolhas estilísticas o aproximam (guardadas as devidas proporções) do cinema participativo.

Por outro lado, *Les Blank* monta sequências audiovisuais expressivas que podem ser fruídas de forma estritamente sensorial, como vídeoclipes onde a canção toma o primeiro plano e as imagens lhes servem como apoio. O aspecto acentuadamente sensório-afetivo dessas passagens aproxima o filme dos documentários poéticos, onde a estetização do mundo transforma a percepção espectral. Manifesta-se uma ética modesta⁵⁷, em que a personalidade da representação se destaca, e os argumentos/narrativas se constituem para falar

⁵⁷ Ver Capítulo 2 quanto à tipologia de Fernão Pessoa Ramos: ética educativa, a ética da imparcialidade/recuo, a ética interativa/reflexiva e a ética modesta.

de um ponto de vista específico sobre o mundo, presenciado, sentido e expresso de maneira particular.

Ao mesmo tempo, o filme *Chulas Fronteras* revela em diversas cenas, os aparatos de registro cinematográfico, lembrando-nos que o que assistimos é um filme, e não a realidade que acontece à nossa frente: Les Blank e sua câmera em ação; o microfonista colhendo o som em algumas cenas; o programa de rádio de Willie, *Chulas Fronteras*, faz referência direta ao próprio filme, entre outros. Desta forma, Les Blank atua reflexivamente e nos faz pensar sobre a personalidade da escritura cinematográfica e a impossibilidade de isenção e objetividade da representação. Essas observações são reforçadas pela percepção de Sherman, quando afirma que os documentários de Les Blank têm “um sentimento caleidoscópico” e que “seu estilo não apresenta a construção linear de crescente dramaticidade vista em filmes do cinema verité [cinema direto norte-americano] de Pennebaker, Leacock e dos irmãos Maysles, ao invés disso, se torna um prenúncio dos documentários do modo post-vérité que misturam diversos estilos” (SHERMAN, 1998, p. 98-102). Acrescentamos apenas que, quando o faz em *Chulas Fronteras*, Les Blank lança mão da banda sonora como elemento essencial para a construção desse universo de sentidos múltiplos. Essa mescla de estilos irá se tornar comum nos filmes documentários após os anos 1980 e característica dos documentários contemporâneos como *The Invisible Frame*, que analisamos a seguir.

3.4 – Cynthia Beatt

The Invisible Frame (2009)

Maps are very fake things.
They tell you the time has stopped and it hasn't.
It 's going on, remaking itself all the time.⁵⁸

Cynthia Beatt é uma diretora de origem britânica, nascida na Jamaica, tendo vivido entre aquele país e as Ilhas Fiji por cerca de 20 anos. Estudou artes na Inglaterra e mudou-se para a Alemanha em 1975, onde reside. Sua filmografia, embora curta, abarca cerca de 30 anos de produção, com filmes documentários e de ficção, como *Study of an Island* (1978/80), *Fury is a Feeling Too* (1983), *Cycling the Frame* (1988), *The Party – Nature Morte* (1990) e *The Invisible Frame* (2009), entre outros.

The Invisible Frame é um documentário sobre o Muro de Berlim, realizado 21 anos após sua queda. Ele fala sobre a separação das duas Alemanhas, o sofrimento envolvido na segregação das duas populações, a vigilância, o controle e a violência erguida junto com a divisão dos dois espaços. Beatt convidou a atriz inglesa Tilda Swinton para participar do projeto, o registro de um passeio de bicicleta por toda a extensão do que seria, antes da queda, o Muro que apartava as duas cidades, Berlim Ocidental e Oriental. Tilda faz o papel dela mesma, mas representa o *alter ego* da diretora, experimentando, sentindo, refletindo e questionando, no trajeto, as representações, tanto físicas quanto imaginárias, construídas sobre a história dos dois regimes. O músico Simon Fisher Turner, juntamente com o técnico de som direto, Frank Kruze, e o designer sonoro Jochen Jezussek, foram os responsáveis pela banda sonora do filme.

Beatt havia realizado *Cycling the Frame* em 1988, com a participação da atriz, que conhecera através do diretor Derek Jarman. Naquele filme, Tilda circundava o Muro em uma

⁵⁸ “Mapas são coisas muito falsas. Dizem-te que o tempo parou, mas ele não parou. Ele continua, refazendo-se a si mesmo o tempo todo”. Tilda Swinton, *Invisible Frame*. (nossa tradução).

bicicleta, como o faz em *The Invisible Frame*. A diretora explica que, naquele momento, sentiu a necessidade de compreender o que significava o Muro de Berlim para além da demarcação de territórios opostos. Beatt residia próximo ao Muro, em *Potsdamer Platz*, de onde avistava ruínas do pós-guerra e os soldados que controlavam a área a partir da Torre de Vigilância. O Muro era o símbolo palpável da violência, da fragmentação do território, da vida e da população alemã. 21 anos depois, o novo filme fala da reunião dos espaços políticos, geográficos e sociais, que demonstra o fim da opressão, revela as marcas deixadas e é “uma procura pelo que está emergindo e se desenvolvendo nesta ‘tira do Muro’” (BEATT *apud* PETOWSKAIA, 2009). Gostaríamos de poder analisar ambos os filmes e compará-los, mas, infelizmente, não tivemos acesso ao documentário em curta-metragem *Cycling the Frame* (1988).

The Invisible Frame apresenta várias camadas na construção de seu sentido, que se revelam aos poucos. Inicialmente, podemos acompanhar o filme como se estivéssemos percorrendo o trajeto que mostra um memorial tanto da separação quanto da unificação de Berlim, construindo uma topografia da memória que relaciona morte, vida, angústia e esperança. Ao seguirmos Tilda, vamos aos poucos conhecendo espaços marcados por acontecimentos que foram eleitos como relevantes para a construção de uma memória oficial, portanto compartilhada, do que seria Berlim, já que “essa parece ter sido a função central do monumento, ou da memória na pedra: ou seja, a monumentalização da memória como uma forma de documentar, construir ou consolidar a identidade do cidadão e da *polis*” (ACHUGAR, 2006, p. 173).

Começamos pelos Portões de Brandemburgo, cujas funções na história da cidade vão de sua origem como símbolo da paz, a seu uso pelos Nazistas como símbolo do partido, e finalmente símbolo da reunificação alemã quando berlinenses comemoraram a queda do Muro em suas proximidades. A seguir, passamos pela primeira ponte construída após a reunificação alemã, símbolo concreto do fim da separação do país. Logo depois, vemos uma pedra lapidar em homenagem a Günter Litfin, o primeiro fugitivo a ser morto em 24 de agosto de 1961. Na sequência, cruzamos um dos mais antigos cemitérios de Berlim, o *Invalidenfriedhof*, separado em duas parcelas quando o muro foi erguido. Continuando o trajeto, paramos no local onde

havia uma igreja, a *Versöhnungskirche*, que permaneceu por anos dentro da faixa da morte⁵⁹ até ser dinamitada em 1985. Mais a frente, vemos placas de referência a Marinetta Jirkowsky, que tentou escapar em 1980 com mais dois amigos, mas foi assassinada. Posteriormente, vemos uma cruz em homenagem a Willi Block, ex-guarda da fronteira que tentou fugir duas vezes para o oeste, e foi morto a tiros na última tentativa. Noutra ocasião, visitamos a dupla fileira de cerejeiras presenteadas à Alemanha pelo governo do Japão para celebrar a queda do muro em 1989. Além desses, passamos por outros tantos pontos de registro físico da memória coletiva berlinense e alemã.

É necessário observar, porém, que a leitura dos monumentos do trajeto não é imediata para qualquer espectador, pelo menos no que diz respeito a vários destes monumentos, os quais aparecem rapidamente, sem aviso, sem legenda e sem comentário ou explicação. A construção do trajeto percorrendo os monumentos serve, primeiro, para quem conhece, ou melhor, para quem *re-conhece* a memória do vivido nos espaços visitados por Tilda. Para aqueles que não compartilham da memória berlinense, resta a visita complementar ao site do filme, espaço virtual, onde podemos percorrer, num segundo nível, o trajeto reproduzido por imagens estáticas (stills do filme) e explicações textuais necessárias. Curiosamente, constrói-se aqui uma segunda topografia da memória (para o viajante despreparado), só que esta, no espaço virtual. Para nós, que não conhecemos a cidade, a visita ao site foi útil para nos localizarmos ao longo do trajeto e da narrativa, bem como para perceber algumas articulações audiovisuais e seu sentido na película. No entanto, devemos afirmar que isso não seria necessário se conhecêssemos a cidade e sua história.

Observando atentamente o filme, percebemos que Beatt elege outros marcos territoriais da memória, que não possuem o status de monumentos, mas que cumprem a mesma função na visão da diretora. A materialização da memória do período de separação entre as Alemanhas e também a materialização da reunificação ocorrida a partir de 1989. Ruas, casas, construções abandonadas ou que foram construções importantes dentro do regime de repressão e hoje têm outra função, mas que se referem historicamente ao assunto de que trata o filme; parques onde antes não existia espaço público, mas a faixa da morte; áreas

⁵⁹ A área denominada “faixa da morte” era uma área de fronteira, junto ao Muro, entre as duas metades de Berlim com cerca de 100 metros de largura, controlada e vigiada por guardas armados 24 horas por dia. Os guardas que faziam a vigilância tinham autorização para “atirar para matar” em quem tentasse atravessar a fronteira sem permissão.

de grande beleza natural que seriam invadidas pela ocupação urbana e que restaram intactas devido à presença do Muro, para a surpresa do transeunte. Justamente porque “a memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições [...], a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça” (HUYSSSEN, 2000, p. 68). Ou seja, há uma reconstrução constante da função e do lugar do monumento dentro de uma sociedade, mesmo daqueles locais estabelecidos como locais de memória oficial, abrindo-se espaço assim, para que as diversas memórias dos grupos sociais disputem seu lugar na memória oficial. Desenha-se, desta forma, uma terceira topografia da memória, já não mais a oficial, mas a da diretora do filme, que nos faz ver esses espaços através de seus olhos.

Ao se voltar para a realidade, o cinema documentário se torna uma espécie de receptáculo de registros de memória. A memória de quem o realiza a partir de sua escuta e de seu olhar, bem como de toda a equipe envolvida naquele trabalho, já que o cinema é uma produção em grupo. Mas, ao mesmo tempo, receptáculo e fator disparador de uma memória coletiva mais ampla, que ele ajuda a delinear quando alcança a recepção do espectador em sua projeção nas salas de cinema. Como nos diz Ricardo A. S. Mendes, o filme “opera, nesse sentido, como ‘agente transformador da história’, na medida em que colabora para a elaboração de perspectivas que levam grupos a tomarem posições a partir de determinadas formas específicas de entender a realidade vivida” (MENDES, R., 2004, p. 5). Desta maneira, as representações documentais cinematográficas constroem uma historiografia audiovisual que poderá ter influência nas visões de mundo de quem as assiste e em seu próprio atuar no espaço de ação política.

3.4.1 A topografia audiovisual da memória

Ao assistirmos ao filme, percebemos que *The Invisible Frame* é antes de tudo um convite à percepção sensorial do trajeto percorrido por Tilda Swinton/Cynthia Beatt. Acompanhamos Swinton, vendo o que ela vê e ouvindo o que ela ouve. Uma frase proferida pela atriz, como voz-eu, aos três minutos de filme é extremamente significativa: “Tudo que

tenho a fazer é permanecer nesta bicicleta, manter meus olhos e ouvidos abertos, e minha mente tão livre quanto possa”⁶⁰ (nossa tradução). Tilda nos convida a experimentar o percurso não pelo intelecto, mas pela sensorialidade. Devemos seguir seu conselho e deixarmos nossos olhos e ouvidos abertos e a mente livre para percebermos as sutilezas do que iremos presenciar.

O passeio nos conduz através de experiências auditivas e visuais dos espaços que percorremos, com a atriz em silêncio na maior parte do tempo, para permitir que experimentemos “fisicamente” (através dos sentidos) o que ela experimenta. Sentimos o impacto das mudanças de ambiente através de nossos ouvidos e olhos: ouvimos os sons do tráfego da cidade e os ruídos da bicicleta; ouvimos os pássaros somados ao ruído de poucos automóveis que transitam em áreas menos centrais; ouvimos as crianças brincando, o vento nas árvores e os pássaros nos parques; ouvimos os sons das pessoas que observam uma antiga torre de vigilância; e, durante todo o tempo, ao seguirmos a bicicleta de Tilda Swinton, ouvimos seus ruídos e sua sineta. Em cada cena, ouvimos os sons dos ambientes em que estamos e escutamos também os sons que estão fora-de-campo, ampliando o espaço de escuta do filme⁶¹. Todo o tempo somos banhados por sons múltiplos, que ampliam o espaço visto na tela com sua presença. A própria diretora nos diz: “Eu queria que os espectadores sentissem as coisas sem ser muito explícita, sem explicações” (BEAT *apud* PETROWSKAJA, 2009).

Para além da percepção sensorial da realidade transposta na película, temos uma construção cuidadosa do som nesse filme. Beatt convidou o músico Simon Fisher Turner para fazer a trilha musical de *The Invisible Frame*. Turner trabalhou com Jochen Jezussek e Frank Kruze na elaboração de paisagens sonoras⁶² que foram cuidadosamente articuladas às imagens do filme. Em vários momentos as paisagens criadas pelo trio provocam a experiência de um

⁶⁰ “All I have to do is stay on this bike and keep my eyes and ears open and keep my mind as free as I can”.

⁶¹ A experiência do ambiente sonoro ampliado pelos sons fora-de-campo também faz parte dos filmes *Titicut Follies* e *Chulas Fronteras*, analisados respectivamente nos sub-capítulos 3.2 e 3.3 desta dissertação.

⁶² O termo Paisagem Sonora foi cunhado nos anos 1970 pelo músico e teórico Murray Schafer. Para o autor, o conceito significa: “O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.” (SCHAFFER, 1997, p. 366). Turner utiliza o termo na acepção de composição musical que se soma a registros dos sons dos locais, e que se transformam em ambientes sonoros para as imagens do filme.

ambiente aumentado, onde os sons naturais do local se somam a sons semelhantes sobrepostos que amplificam a sensorialidade das cenas. Um exemplo desse procedimento está numa das primeiras seqüências do filme, quando Swinton cruza a ponte *Calatava*, para na passagem *Ludwig-Erhard* e escuta um músico tocando clarineta. Após ouvirmos o primeiro trecho da melodia, Turner manipula o som e sobrepõe outros trechos melódicos da clarineta sobre a que ouvimos, dando-nos a impressão de que escutamos vários instrumentos enquanto vemos apenas um, aumentando a força emotiva da cena através do som. Além disso, na passagem, a música cria continuidade ao ser executada após a mudança de cena, e passamos a ver o local à distância, com cadeiras de tomar sol à beira do rio. Além da sobreposição e ampliação sonora, observamos aqui, nesta cena final da seqüência, o deslizamento da música do espaço diegético para o extra-diegético, procedimento que observamos também nos filmes *Titicut Follies* e *Chulas Fronteiras*. Esse procedimento permite que a música de Turner participe de forma emotiva dessa cena.

No entanto, não é somente esta a forma de articulação das paisagens sonoras utilizada por Turner no filme. Há passagens em que os sons se tornam memória, trazendo a materialidade do passado à cena. Um exemplo simples é o momento em que Tilda Swinton trafega de bicicleta sob uma ponte ferroviária: ouvimos o som do trem, mas não há nenhum trem passando. O ambiente aumentado se torna múltiplo: real e imaginário; objetivo e subjetivo. O mesmo se dá numa passagem em que a atriz cruza o cemitério de *Invalidenfriedhof*: escutamos um som repetido, como a batida de um pedaço de metal em uma pedra, mas não há nada que provoque esse som na cena. O ruído acrescentado parece nos remeter ao trabalho do cinzel nas antigas lápides (que vemos na cena), ao mesmo tempo em que nos lembra dos sinos metálicos dos locais de culto da igreja, agindo retoricamente sobre as imagens que vemos.

Noutro trecho, quando a atriz entra numa construção próxima ao antigo prédio da *Bergmann Elektrizitätswerke*, tão logo ela cruza os trilhos de uma antiga via férrea, ouvimos uma construção sonora de ruídos diversos: ruído de trem, pancadas, motores, metais, etc. A câmera a acompanha ao penetrar no ambiente. Passamos a observar atividades de soldagem e manuseio de máquinas que fazem parte dos ruídos que ouvimos, mas não são a razão de todos eles. A *Bergmann Elektrizitätswerke* foi uma fábrica de turbinas a vapor, turbinas para navio, locomotivas e automóveis bombardeada fortemente durante a Segunda Guerra e 75% de suas

instalações foram destruídas. Durante a divisão alemã, a fábrica estava próxima à fronteira e serviu de base para a organização de fugas em massa. Hoje, várias empresas trabalham na área. Desta forma, há uma sobreposição de ruídos reais e imaginários, que trazem de volta a memória auditiva do local no correr de sua história, sobrepondo-a aos sons atuais.

Em uma passagem, Tilda Swinton pedala por ruas de um bairro residencial, *Stuthirtenweg*. A atriz passa por “filas de belas casas recém-construídas ao longo da antiga fronteira”⁶³ (nossa tradução). Escutamos os sons de crianças brincando, os sons ambientes e os ruídos da bicicleta. No entanto, não há crianças nas ruas, nem nas casas. Aos poucos surge um ruído ritmado, musical, que se mistura à paisagem sonora que escutávamos e que traz certa tensão para a cena. A sobreposição de sons parece representar retoricamente a sobreposição de tempos no mesmo espaço e atuar, ao mesmo tempo, emotivamente: o peso opressivo da fronteira entre as duas Alemanhas e as casas novas (como crianças?) habitadas por famílias felizes.

As composições da trilha musical também fazem uso de elementos sonoros dos ambientes em que Tilda circula. Em diversos momentos os acordes harmoniosos do sintetizador de Turner somam-se a ruídos orquestrados e compõem uma peça eletroacústica. As funções da trilha musical são variadas. Há momentos em que a música traz emoção à cena, como quando acompanhamos Tilda Swinton que pedala, sente o vento em seu rosto, fecha os olhos e deixa-se mergulhar em sensações. A música suave, composta por sintetizador, violoncelo e ruídos, auxilia a percepção de uma atmosfera agradável, gostosa como o passeio da atriz. Em outros momentos, a música encadeia cenas em sequência, conectando os diversos ambientes percorridos pela bicicleta de Swinton. Em uma cena próxima ao fim do filme, a atriz passa por um grande pedaço do Muro que foi grafitado em toda a sua extensão. A música mistura acordes suaves do sintetizador, ruídos percussivos ritmados, um acordeão e fragmentos de canto que parecem árabes. Aqui, a música parece sintetizar a miscelânea de culturas representadas nos grafites, complementando retoricamente o sentido que está na imagem. Em uma cena, Swinton esfrega com as mãos um mapa estampado em um outdoor, ao lado da ciclovia. Ouvimos toques curtos de um instrumento de sopro acompanhando o ritmo de sua fricção. A música age da mesma maneira que em desenhos animados,

⁶³ Texto retirado do site do filme na internet: “The Stuthirtenweg with its rows of newly-built neat houses lies along the former border”.

descrevendo a atividade da atriz, numa espécie de *Mickey Mousing*⁶⁴ que chega a ter um caráter cômico.

Após fruirmos *The Invisible Frame* por algum tempo e sermos solicitados a mergulhar sensorialmente nesse documentário/*road movie* contemporâneo, nossos ouvidos passam por uma pedagogia, uma reeducação da escuta, que nos faz ouvir os sons de outra forma. Em um trecho em que Tilda Swinton bombeia água de um poço na rua, os sons produzidos pela bomba manual se assemelham a acordes harmoniosos, atuando como música emotiva na cena. Somos capazes de revalorizar o som comum a partir da experiência auditiva oferecida pelo filme.

A voz também tem uma importância central em *The Invisible Frame*, reforçada pela sua sonoridade e pelo modo parcimonioso em que é usada. Poucos são os trechos em que ouvimos a voz de Tilda. Na maior parte do tempo ela está em silêncio: vendo e ouvindo, assim como nós. Porém, quando a escutamos, sua voz está em baixo volume, quase sussurrando, sonoramente semelhante ao som de nossas vozes quando pensamos. A sonoridade da voz nesse filme é de uma forma de voz-eu mais suave, mais interna e subjetiva. Cynthia Beatt reforça o aspecto sensorial do som da voz do pensamento de Tilda. As enunciações são também fragmentárias, soltas, poéticas, como um fluxo de pensamentos que nós poderíamos ter durante o percurso. É claro que a voz direciona nossa escuta e nosso olhar, mas num movimento fluido, ao sabor dos demais sons e imagens que vemos.

As enunciações em *The Invisible Frame* usam textos pré-existentes, bem como improvisações da própria atriz. Em entrevista a Katja Petrowskaja, publicada no site do filme, a diretora nos diz como surgiram os textos do filme: primeiro, a atriz, Tilda Swinton, sugeriu dois poemas, um de Anna Akhmatowa⁶⁵, sem título, e um de Yeats⁶⁶, *The Isle of Innisfree*, que são utilizados no filme. Depois ela apresentou o texto *An Apology for Idlers*, de Robert

⁶⁴ Ver Capítulo 1, seção 1.2.2 A Música.

⁶⁵ Anna Akhmatova (Odessa, 23 de Junho de 1889 — Leningrado, 5 de Março de 1966) é o pseudônimo de Anna Andreevna Gorenko, uma das mais importantes poetisas acmeístas russas. O acmeísmo se opôs ao simbolismo, rechaçando seu hermetismo, ambiguidade e misticismo e utilizando linguagem clara em suas obras.

⁶⁶ William Butler Yeats, muitas vezes apenas designado por W.B. Yeats, (Dublin, 13 de Junho de 1865 — Menton, França, 28 de Janeiro de 1939) foi um poeta e dramaturgo irlandês. Atuou ativamente no Renascimento Literário Irlandês e foi cofundador do Abbey Theatre.

Louis Stevenson, que a diretora a mostrara alguns anos antes, do qual foi utilizado apenas um pequeno trecho⁶⁷. O restante dos textos foram improvisações da própria atriz. O conteúdo é variado, indo desde uma reflexão específica sobre o tema da divisão das duas Alemanhas, da repressão e violência a ela associada, da memória apagada, do esquecimento, mas também reflexões sobre o pertencimento, a esperança, a vida, etc. Reproduzo abaixo trechos dos textos do filme.

William Butler Yeats - A Ilha do Lago de Innisfree

Sim, partirei já, partirei para Innisfree,
E aí uma pequena cabana edificarei, uma cabana de argila e canas:
Plantarei nove renques de feijão e haverá uma colmeia,
e solitário entre o rumor das abelhas viverei.

E alguma paz desfrutarei, porque como lenta gota é a paz,
Desprendendo-se dos véus da manhã até ao lugar onde o grilo canta;
Eis aí a meia-noite de esplendor, o meio-dia de fulgurante púrpura,
E uma plenitude de asas cantantes o entardecer.

Ergo-me e vou, parto com a noite, parto com o dia,
Oiço as águas do lago, o seu murmúrio junto à costa;
Seja pelos caminhos, seja pelas sombrias ruas,
Oiço esse murmúrio no mais fundo do coração. (BAPTISTA, 1996).⁶⁸

Esse poema de Yeats surge no filme após Tilda atravessar uma ponte e entrar na floresta de *Düppel*, onde ela se senta num tronco para ouvir os sons da floresta e recolhe sementes e folhas. “Durante o período da Republica Democrática Alemã, um pedaço do Muro dividia a ponte, tornando-a intransitável”⁶⁹ (Site do filme na internet, nossa tradução). O anseio pelo paraíso representado por *Innisfree*, a busca pela paz, pela suavidade da natureza se opõe aos locais que foram marcados pela violência e pela opressão. O espaço tranquilo e belo da floresta complementa o sentido do poema. A coleta das sementes reforça a ideia de recomeço, renovação, renascimento. Voz e imagens se articulam de forma complementar, coirrigando-se

⁶⁷ Robert Louis Balfour Stevenson (13 de novembro de 1850, Edimburgo – 3 de dezembro de 1894, Apia, Samoa), foi novelista e poeta escocês. Escreveu clássicos como *A Ilha do Tesouro* ou *O Médico e o Monstro*.

⁶⁸ The Lake Isle of Innisfree - *I will arise and go now, and go to Innisfree,/And a small cabin build there, of clay and wattles made;/Nine bean rows will I have there, a hive for the honeybee,/And live alone in the bee-loud glade./And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow,/Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings;/There midnight's all a-glimmer, and noon a purple glow,/And evening full of the linnet's wings./I will arise and go now, for always night and day/I hear lake water lapping with low sounds by the shore;/While I stand on the roadway, or on the pavements gray,/I hear it in the deep heart's core.*

⁶⁹ Trecho retirado do site do filme na internet: “During the GDR period a piece of Wall divided the bridge, making it impassable”.

para construir o sentido da cena. Além disso, a voz atua simultaneamente em funções atribuídas à música: é emotiva, dando um tom triste e ao mesmo tempo esperançoso às imagens e retórica, opondo a busca pela paz do poema à opressão histórica do ambiente das imagens. Por fim, solicita uma escuta semântica, que interpreta o sentido do que é dito e também uma escuta reduzida, que aprecia a modulação, a entonação e o ritmo com que Swinton declama o poema.

Anna Akhmatowa - Sem título

Suporto como você
A permanente negra separação.
Porque você chora?
Dê-me sua mão.
Prometa-me voltar num sonho.
Você e eu somos uma montanha de pesar.
Você e eu nunca iremos nos encontrar nesta terra.
Se apenas pudesse me saldar a meia-noite
Através das estrelas⁷⁰ (nossa tradução).

O poema de Anna Akhmatowa é declamado enquanto Tilda Swinton observa um pedaço do Muro que resta protegido por cercas, para que não seja depredado.

O muro foi objeto de horror durante os anos de separação e distraia a atenção das pessoas da real situação de repressão sofrida pelos indivíduos da RDA. Os pedaços restantes do Muro aqui em Rudow são cercados, obviamente para prevenir que sejam completamente carregados pelos caçadores de souvenirs. Aqui, sente-se como se o Muro fosse uma espécie ameaçada de extinção. Triste e perdido, um objeto de compaixão.⁷¹ (nossa tradução).

O poema estabelece relações com as imagens que parecem traduzir a separação entre pessoas, famílias, espaços, resultantes do Muro, e o desejo de união e compartilhamento dos que ficaram em lados opostos, atuando também emotiva e retoricamente. A situação se inverte, e aquilo que era a razão do sofrimento, necessita agora de compaixão.

⁷⁰Esta versão em inglês é a recitada no filme: *I bear, equally with you/The black permanent separation/Why are you crying?/Rather give me your hand/Promise to come again in a dream/You and I are a mountain of grief/You and I will never meet on this earth/If only you could send me at midnight/A greeting through the stars.*

⁷¹Trecho retirado do site do filme na internet: *The Wall was the object of horror during the years of separation, and it distracted people's attention from the real situation of the repression individuals in the GDR. The remaining pieces of the Wall here in Rudow are fenced in, obviously to prevent it being completely carried away by souvenir-seekers. Here one feels that the Wall is like a endangered species threatened with extinction. Rather sad and lost, an object of pity.*

O texto de Robert Louis Stevenson aparece quando Swinton está deitada na grama do *Sacrow Schlosspark*, ao lado do carvalho de 1000 anos de idade. Esse local fora um feudo onde havia uma capela e a residência de um lorde, cujos jardins foram projetados por Peter Joseph Lenné, no século XIX. Diz o texto:

As sombras e as gerações, os médicos barulhentos e as guerras plangentes, passam adentrado o silêncio absoluto e o vazio; mas sob tudo isso, um homem pode enxergar, pelas janelas do Belvedere, a paisagem verdejante e tranquila; salas com suas lareiras acesas; boas pessoas rindo, bebendo, e fazendo amor, como faziam antes do Dilúvio ou da Revolução Francesa; e o velho pastor contando suas histórias sob o espinheiro.⁷² (nossa tradução).

O texto traz um olhar esperançoso, que fala da possibilidade de encontrar a felicidade, mesmo trazendo dentro de si as lembranças do passado pesaroso e sofrido.

Em uma cena em que vemos imagens nas quais a atriz está sentada à beira do lago *Nieder Neuendorfer*, olhando a paisagem e uma balsa que passa carregando contêineres, escutamos uma de suas enunciações. A ciclovía, neste trecho, segue paralela ao mirante do *Nieder Neuendorfer*, que ficava no antigo lado leste, onde há praias e píeres para o transeunte aproveitar a natureza. Próximo a esse ponto há uma torre de vigilância que se tornou um pequeno museu e é "uma lembrança arrepiante da atmosfera claustrofóbica na qual guardas da fronteira ficavam agrupados por horas, vigiando possíveis fugitivos que poderiam matar se necessário"⁷³ (nossa tradução). Tilda diz:

Todos esses... Esses pequenos pedaços do Muro, e as torres de vigilância e binóculos e uniformes, e fotografias. Eles são como resquícios arqueológicos de uma civilização que deixou de existir há muito, muito tempo. Talvez de antes de 1.300, talvez bizantina. Tão distante. Pré-histórica. Não há como entender realmente como isso pôde funcionar. Isso foi há 20 anos. Onde estão todos? Onde estão as pessoas que construíram essas torres de vigilância? Tudo está no subsolo, como se um alçapão tivesse se fechado e um tapete tenha sido colocado sobre ele. E foi tudo

⁷² Trecho de *An Apology for Idlers*, de Robert L. B. Stevenson, de 1876: *The shadows and the generations, the shrill doctors and the plangent wars, go by into ultimate silence and emptiness; but underneath all this, a man may see, out of the Belvedere windows, much green and peaceful landscape; many firelit parlours; good people laughing, drinking, and making love as they did before the Flood or the French Revolution; and the old shepherd telling his tale under the hawthorn.*

⁷³ Trecho retirado do site do filme na internet: *"a chilling reminder of the claustrophobic atmosphere in which the border guards were cooped up for hours watching for escapees whom they had orders to shoot and kill, if necessary"*.

empurrado para debaixo de acres e acres de vergonha [...] Uma péssima ideia. Tudo voltará numa torrente. Tudo voltará numa torrente.⁷⁴ (nossa tradução).

A atriz coloca questões difíceis sobre a relação dos Alemães com o sistema de repressão e morte que se instalou no período da divisão. Em entrevista a Katja Petrowska, Cynthia Beatt comenta o trecho, dizendo que enquanto realizavam o filme, encontraram um pequeno quarto na torre de vigilância que não sabiam para que servia. Pensaram ter-se tratado de uma cela para quem tentasse fugir. Questionaram as pessoas encarregadas do Museu e estas tentaram contato com antigos guardas que trabalharam na torre. Porém, nenhum quis responder a suas perguntas: “não conseguiram encontrar uma só pessoa que desejasse falar sobre isso – dentre todos os milhares de homens que trabalharam ali” (BEATT *apud* PETROWSKA, 2009, nossa tradução).

Os pensamentos transcritos abaixo surgem logo após as imagens antecedentes, na beira do rio. Agora Tilda pedala sua bicicleta numa viela que atravessa uma floresta, onde, regularmente, ela vê pequenos pedaços, escombros, do Muro que surgem ao lado da ciclovía, como se fossem lápides.

Quando esse muro, esta manifestação desse muro fantasma, estava aqui, parecia muito mais invisível do que agora. Ele captura minha atenção de uma forma que nunca o fez antes. Pode-se sentir a brutalidade de quando ele foi construído. Porque se percebe que o que ele dividia era apenas espaço, apenas terra, apenas ruas, apenas pessoas, e famílias, e comunidades, e uma nação. E a brutalidade submergiu e foi amenizada e traduzida em uma forma de aceitação estoica.⁷⁵ (nossa tradução).

Tilda Swinton reflete sobre o impacto e o sentido do Muro na vida das pessoas envolvidas e sua relação com o que veio após a divisão, compartilhando conosco seus sentimentos sobre o Muro. Essas pequenas falas poéticas, profundas, ora questionadoras, ora preenchidas de

⁷⁴ Texto original: *All these...theses bits of wall, and watchtowers and binoculars and uniforms, and photographs. They are like the archeological remains of some long, long, long dead civilization. Sort of pre-thirteen hundred, maybe byzantine. So far. Pre-historic. There's no way of really understanding how it ever worked. That was 20 years ago. Where is everybody? Where are the people who made these watchtowers? It is all underground. [...] It is like a trap-door has to shut and the carpet's been rolled over it. And it's banished underneath acres and acres and acres of shame. [...] Such a bad idea. It will all come out in a wash. It will all come out in a wash.*

⁷⁵ Texto original: *When this wall, this ex-wall, this manifestation of this ghost wall, was here, it felt so much more invisible than it is now. It has my attention in a way that it never did before. One can really taste the brutality of when it was put up. Because one sees what it divided was just space, just land, just streets, and just people, and families, and communities, and a nation. And the brutality was submerged before and ameliorated, and translated into some kind of stoic acceptance.*

horror e dor, ora cheias de esperança complementam o sentido da memória construída no filme sobre os demais elementos.

A última enunciação de Swinton se dá na cena final, quando estamos de volta aos portões de Brandemburgo. Ela diz: “Portas abertas, olhos abertos, ouvidos abertos, país aberto, estação aberta, campos abertos, mentes abertas, trancas abertas, fronteiras abertas, futuro aberto, céu aberto, braços abertos, abre-te sésamo”⁷⁶ (nossa tradução). A esperança e o desejo de transformação, da busca pela paz, da aceitação da diferença, do livre trânsito, da livre troca, valem para todo o mundo contemporâneo e pontua o filme como uma proposta que vai além da memória e da experiência pessoal de uma localidade geopolítica. *The Invisible Frame* é um filme sobre as relações entre pessoas que se constituem em espaços geográficos compartilhados, um filme extremamente político e extremamente poético.

3.4.2 Invisible or Open Frame?

A construção de *The Invisible Frame*, que, sob um primeiro olhar, aparece como linear, é na verdade uma coletânea de fragmentos do trajeto percorrido e da realização do passeio. Tilda Swinton nos aparece a cada momento com trajes diferentes, com adereços e objetos que não se encontravam com ela na cena anterior. Não se busca a construção ilusória de um efeito de continuidade, tão caro ao cinema clássico, para fortalecer a ilusão de realidade. Estamos conscientes de que nosso trajeto é uma colagem de fragmentos do percurso realizado por Swinton. Esse aspecto se manifesta tanto na montagem quanto nas escolhas que Beatt realiza no correr do filme. Ela escolhe uma diversidade de pontos, marcos da memória, que coletados e reunidos pela urdidura invisível do Muro-que-já-não-é, reforçam o caráter de mosaico do filme, uma colagem de fragmentos visuais, sonoros e espaciais que a diretora, como uma arqueóloga, coleta e organiza ao realizar sua obra.

É pertinente frisarmos uma vez mais que o material audiovisual de Cyntia Beatt é uma união entre som e imagem de forma poética, onde ambos têm um papel igual no sentido do

⁷⁶ Texto original: *open doors, open eyes, open ears, open air, open country, open season, open fields, open hearts, open minds, open locks, open borders, open future, open sky, open arms, open sesame.*

filme. Assim, a construção sonora do músico Simon Fisher Tuner também envolveu o trabalho de coleta de fragmentos que formaram uma colagem de sons posteriormente utilizados como paisagem sonora (PETROWSKAJA, 2009). O músico procedeu à gravação de sons nos locais de filmagem, depois os manipulou eletronicamente e por fim elaborou uma trilha sonora que é um misto dos fragmentos coletados na realidade factual e sons sintetizados que a eles se somam, como dissemos anteriormente. Assim, *The Invisible Frame* é a estruturação de uma memória fragmentária no presente, 20 anos após a queda do Muro, uma escritura pessoal da diretora que se faz através de articulações inusitadas entre som, imagem e espaço.

Desta forma, a topografia de *The Invisible Frame* é extremamente rica em seu “relevo”: as camadas sonoras que provocam uma viagem simbólica pela memória; a experiência de um espaço da tela e do fora-de-tela ampliado e agudamente material, que se transforma num espaço amplo, virtualizado, de experiência sensível; a expressão sutil e pessoal da fala poética que nos distancia da realidade da tela e nos aproxima do mundo subjetivo de Swinton e Beatt; os marcos da experiência política berlinense que se transformam em símbolos de dor e de esperança, numa costura personalíssima da diretora.

O documentário de Cynthia Beatt expressa uma ética modesta, em que a experiência pessoal do espaço, da memória, das sensações e vivências da diretora são o objeto inicial do filme. No entanto, essa experiência é ampliada ao conjugar o espaço compartilhado, o espaço político, que detém uma memória pública, múltipla, constituída no diálogo entre grupos, gêneros e populações diversas. *The Invisible Frame* aponta para um estilo performático, onde a liberdade de uso do material é resultado da voz pessoal que se expressa através do filme. No entanto, o documentário se aproxima de outros estilos documentais, como o poético, onde a ênfase na sensorialidade é acentuada, com passagens de grande beleza plástico/sonora. O uso da voz-eu acentuadamente poética, e sonoramente sutil e personalíssima, complementa essa perspectiva. Por outro lado, escolhas reflexivas, que demonstram a escritura cinematográfica e seus procedimentos, como a descontinuidade explícita em relação à personagem, o uso do som claramente manipulado, nos lembram de que assistimos a um filme, a uma representação construída por Beatt e seus companheiros. Desta forma, a fluidez e a multiplicidade estilística da película são o que a caracteriza, espelhando a multiplicidade de fragmentos e de camadas que a compõem.

Considerações Finais

som que sai
do barulho
que sai do silêncio
ponto
som que nasce
do silêncio
BARULHO
que sai do som
SILENCIO
pronto

Bruno Verner

A contemporaneidade é marcada pela fragmentação, pela fluidez e pela multiplicidade dos valores, das escolhas, dos olhares, das enunciações. Esse mundo em fluxos constantes, agenciamentos múltiplos e linhas de fuga que potencializam sempre novas organizações parece manifestar-se no cinema documentário produzido na contemporaneidade. Segundo Francisco E. Teixeira,

A paisagem documental atual não se ergue num horizonte canônico único, mas numa multiplicidade sem precedentes de formas, certamente como algo que se deixou afetar e abriu passagens por entre as tantas ondulações e revoluções da cultura audiovisual contemporânea. (TEIXEIRA, 2004, p. 19).

Essa característica se expressa na atualidade através de uma liberdade de uso dos materiais audiovisuais em articulações provocativas, inovadoras e carregadas de expressividade. Banda sonora e banda de imagem complementam-se, opõe-se, dialogam, coirrigam-se, constituindo topografias imagético-sonoras complexas e singulares. Por outro lado, como observa Fernão P. Ramos, podemos falar de certa “padronização” do documentário se pensarmos na profusão do *documentário cabo*⁷⁷. Devemos pensar que a multiplicidade de formas e a experimentação estilística não aparecem unicamente na contemporaneidade, assim como os padrões não são fenômenos perdidos no passado. Desde a origem do documentário observamos diversas linhas que foram percorridas por diferentes

⁷⁷ Ver a definição do documentário cabo no capítulo 2 desta dissertação.

realizadores. A cada padrão proposto por um documentarista e aceito por uma comunidade, observam-se tentativas de fuga e de experimentação.

Mesmo antes do estabelecimento do som no cinema, as produções já faziam uso de elementos sonoros durante a projeção e, mesmo quando não o faziam, a própria estrutura de montagem das películas já compartilhava características de universos musicais ou organizações sonoras: ritmicidades, pulsações e andamentos diversos. Uma vez que a conexão som e imagem faz parte do cinema de forma orgânica, a experimentação de formas, estilos e propostas poéticas deve incluir o material sonoro como elemento passível e potente de articulações expressivas, assim como os elementos imagéticos. As complexas topografias sonoras que pudemos encontrar nos filmes documentários analisados confirmam essa observação. É claro que não há uma única forma ou valor possível atribuível ao universo sonoro do audiovisual. Cada diretor confere importância e funções diversas para a banda sonora de seus filmes. Assim, podemos encontrar experimentos onde o som, ou mesmo o silêncio, é central para a constituição de sentido do filme, ao mesmo tempo em que podemos encontrar produções nas quais o som atua de forma secundária e cujo centro é a imagem.

Os quatro filmes analisados, *Entuziazm ou Simfoniya Donbassa* (1931), de Dziga Vertov, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Chulas Fronteras* (1974), de Les Blank, *The Invisible Frame* (2009), de Cynthia Beatt, lidam de formas diversas com as relações entre som e imagem, embora tenham pontos em comum, como foi observado nas análises dos mesmos. Percebemos que o caminho percorrido entre *Entuziazm* e *The Invisible Frame* ao final apresenta certa circularidade. A linguagem sonora desses filmes parte de uma experimentação radical com o som, na composição de uma sinfonia eletroacústica por Vertov onde os quatro elementos sonoros são tratados da mesma forma, passa por estilos diversos, como a exploração da voz em *Titicut Follies* e da música e da canção em *Chulas Fronteras*, e retorna, de certa maneira, em Cynthia Beatt na elaboração de uma paisagem sonora multifacetada onde todos os elementos sonoros têm (novamente) o mesmo valor. Vertov foi o marco inicial e o gênio que propôs as formas mais inovadoras de conexão entre som e imagem, abrindo um leque de possibilidades que lentamente vieram a fazer parte do cinema documentário. *Titicut Follies* utiliza a articulação entre voz e imagem, o silêncio e o fora de campo sonoro como centro organizador de seu filme, tanto esteticamente, quanto em relação a seu sentido. No entanto, não o faz como os documentários expositivos, através da narração,

mas usando um mosaico complexo de organização sonora e imagética. *Chulas Fronteras*, mescla voz e música, centrando-se no cancionero texano-mexicano para elaborar seu argumento/narrativa. O diretor se liberta de uma tradição de articulação entre voz e música com caráter emotivo de documentários do passado, ao mesmo tempo que não está preocupado unicamente com o *star system* da música. Les Blank antecipa a experiência estética do vídeo-clipe, mesclando questões políticas a essa estética, tornando a expressão de uma cultura praticamente invisível naquele momento, o centro de seus clipes. Até que chegamos em *The Invisible Frame*, onde a poética sonora retoma, de forma muito menos radical, é claro, as conexões metafóricas mais livres entre som e imagem, exploradas no início do cinema, como centro irradiador de sentido no filme, sem se preocupar se esse procedimento poderia esgarçar as fronteiras entre o documental e o ficcional.

Quando se fala de possibilidades estéticas e estilísticas, o cinema documentário não difere do cinema de ficção: há, com certeza, abertura para a experimentação de diferentes formas e estilos. Por outro lado, o cinema documentário se vê às voltas com questões ético-políticas que nem sempre⁷⁸ estão presentes em filmes ficcionais e que poderiam, aparentemente, limitar suas possibilidades expressivas. As escolhas estilísticas, como pudemos observar nesta pesquisa, implicam, sempre, em posições e escolhas ético-políticas. Não se pode falar em implicações diretas, unívocas, mas em complexas articulações que se estabelecem entre ambos os espaços, as quais são expressas, ou até mesmo constituídas, nas próprias escolhas expressivas feitas pelo realizador. O som, e sua relação com as imagens, é um elemento que pode ser o centro articulador entre ambas as esferas, como pudemos verificar ao analisarmos os documentários elencados nesta dissertação. As propostas estilísticas baseadas no uso dos elementos sonoros na construção dos argumentos/narrativas de cada um dos quatro filmes, ao mesmo tempo em que solicitam a escuta de maneira múltipla e acentuadamente expressiva, também revelam posições e propostas ético-políticas contundentes.

O filme *Entuziazm*, de Vertov, busca reforçar a experiência da revolução russa (recente para o filme), onde uma nova visão do que seria a sociedade começa a se consolidar. Os papéis de cada um dentro desse novo contexto estão sendo estabelecidos e o filme se faz

⁷⁸ Pensamos aqui, por exemplo, na relação estabelecida com o outro filmado no momento do registro factual.

com o intuito de formar os proletários, iluminar-lhes a consciência e destacar a importância de cada um dentro dessa nova articulação política. Mesmo que seja um filme de propaganda, o que hoje não vemos com bons olhos, o filme de Vertov busca ressignificar a teia de relações sociais na Rússia daquele período. Dentro de uma tradição da propaganda política, da qual foi um dos primeiros, aponta para questões de caráter amplo, geral, das ideias e valores que deveriam ser compartilhados, para alcançar, até certo ponto, o pessoal, o papel de cada ser humano naquela transformação.

Titicut Follies de Frederick Wiseman, também fala de questões mais amplas, mas não tão ideológicas quanto Vertov. O diretor aborda uma instituição e questiona a forma como seres humanos estabelecem relações nesses locais, relações que são políticas, que determinam quem pode fazer o quê, quem tem poder e quem deve se submeter a ele, quem pode participar das decisões e quem somente as obedece. Ao questionar o lugar social atribuído aos doentes mentais e ao mesmo tempo a função de um sistema prisional para esses pacientes, Wiseman busca uma reflexão sobre o que desejamos como sociedade, como queremos estabelecer nossa conduta em relação ao próximo, e, principalmente, àqueles que são diferentes de nós. O diretor não busca uma resposta simples, incontroversa, como nos oferece Vertov, mas abre a discussão sobre essa questão de interesse geral para que o espectador reflita sobre ela.

Chulas Fronteras, de Les Blank, dá mais um passo rumo à personalidade das questões políticas abordadas nos documentários, lidando com a expressão estética e ao mesmo tempo política de um pequeno grupo de migrantes de origem mexicana na fronteira entre esse país e os Estados Unidos. O diretor busca constituir uma nova forma de visibilidade para essa população, valorizando sua cultura, sua música, suas características, sua linguagem e sua expressão poética. Não se trata de levantar bandeiras, mas ressensibilizar o espectador para a riqueza expressiva das culturas que não são vistas, e, desta maneira, criar um novo lugar para esse grupo dentro de uma estrutura macropolítica.

The Invisible Frame é o mais pessoal dos quatro, fechando um trajeto rumo a uma micropolítica dentro do documentário. Cynthia Beatt não quer fazer propaganda ideológica, nem tampouco discutir o lugar social de um grupo ou a forma como o vemos e a sua cultura. A diretora fala de uma experiência pessoal sobre questões que dizem respeito a todos. Inicialmente, fala de seu universo pessoal para seus concidadãos, os berlinenses. Num

segundo nível, fala de um olhar estrangeiro (que é um lugar político diferente dos que àquele local pertencem) sobre uma experiência política compartilhada por um país em que vive. Num terceiro nível, fala a todos sobre a experiência do sofrimento decorrente das relações de poder, do pertencimento a um lugar, da memória pessoal e pública, da dor da perda e da limitação de direitos e desejos por imposições políticas. Beatt fala de si, mas fala de todos os seres humanos. Assim, os quatro filmes delineiam um trajeto percorrido pela forma de questionamento e reflexão política no cinema documentário, que parte da visão ampla, geral, sociológica, para a personalidade dessa questão; da distância da ideologia, para a proximidade da micropolítica.

O cinema documentário, assim como qualquer cinema, é uma escritura pessoal que parte de um olhar e de uma escuta específicos. Documentários são registros de acontecimentos tanto quanto são obras de arte. A expressividade e a poesia fazem parte do universo documental e não são necessariamente opostas a uma atitude ética do realizador. O som pode ser utilizado com toda a sua força poética, assim como seu poder político, nos argumentos/narrativas documentais para delinear territórios de expressão de nosso pensamento sobre o mundo em topografias diversas, complexas, repletas de acidentes, cumes, ondulações, movimentos e platôs, que nos provocam a sensibilidade e a reflexão.

Por fim, observamos que muito já se tem escrito sobre os documentários e, aos poucos, mais sobre o papel do som nesse cinema. Esperamos que esta pesquisa possa contribuir, ainda que pontualmente, para a reflexão sobre as articulações som/imagem no cinema documentário e suas funções estético-políticas. Embora tenhamos abordado questões pertinentes neste trabalho, há ainda diversas demandas para serem exploradas nesse campo, como avançar a análise da evolução histórica do som no documentário; abordar com maior profundidade a relação entre as tecnologias de registro sonoro e as escolhas estilísticas; ou analisar o processo de criação das articulações entre som e imagem durante a produção de filmes documentários. Todas essas reflexões trarão uma escuta aprofundada e ampliada para a exploração inventiva do som no cinema, contribuindo para uma compreensão maior do papel do som no universo audiovisual.

BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. Planetas sem Boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALTMAN, Rick. The Evolution of Sound Technology. *In*: WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 44/53.

_____. (Org.) *Sound Theory Sound Practice*. Londres: Routledge, 1992.

AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2007.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel (Orgs.). *Análisis del Film* Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain. et al. *A Estética do Filme* São Paulo: Papirus, 2007 .

BALÁZS, Béla. Theory of the Film: sound. *In*: WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 116/125.

BAPTISTA, André. Funções da Música no Cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BAPTISTA, José Agostinho (Tradução e Seleção). A Ilha do Lago de Innisfree. *In Uma Antologia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultirx, 2010

_____. Da História ao Real. *In: O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fones, 2004.

BECK, Jay e GRAJEDA, Tony (Orgs.). *Lowering the Boom*. Chicago: University of Illinois Press, 2008.

BENSON, Thomas W. e ANDERSON, Carolyn. Reality Fictions and the Rhetoric of Documentary In BENSON, Thomas W. e ANDERSON, Carolyn. *Reality fictions: the films of Frederick Wiseman*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O Que é Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BONITZER, Pascal: Off-screen Space. In BROWNE, Nich (Org.). *Cahiers Du Cinéma Vol. 3: 1969 – 1972 The Politics of Representation*. Londres: Routledge, 1996 pp 291/305.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema. In WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 181/199.

BRAGANÇA, Felipe. *Encontros: Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

BULGAKOWA, Oksana. *The Ear Against the Eye: Vertov's symphony*. Disponível em: <<http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege2/KB2-Bulgakowa.pdf>> Acesso em: 22 abr. 2011.

BURCH, Noel. On the Structural use of Sound. In WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 200/209.

_____. *Praxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano: novas conferências e escritos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. *Silence. Lectures and writings*. Londres: Marion Boyars Publishers, 1978.

CARROL, Noel. Ficção e Não-ficção e o Cinema da Asserção Pressuposta: uma análise conceitual. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. II. São Paulo: Editora SENAC, 2004 pp 69/104.

CARVALHO, Ananda. *Documentário-Ensaio: A produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CAMPER, Fred. Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema. In WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 369/381.

CAVALCANTI, Alberto. O Som. In *Filme e Realidade*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957 pp 149/180.

CHION, Michel. *Audio-Vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1990.

_____. *El Sonido: música, cine e literatura...* Barcelona: Paidós, 1999.

_____. *La Voz em El Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

CLIFFORD, James. *The Edges of Anthropology: interviews*. Disponível em: <<http://people.ucsc.edu/~jcliff/edges.pdf>> Acesso em 27 nov. 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____, O Desvio pelo Direto. In MAIA, Carla (Org.) *Catálogo Forumdoc.BH.2010*. Belo Horizonte: 2010.

COSTA, Fernando Moraes. *O Som no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004

DOANE, Mary Ann. Ideology and the Practice of Film Mixing. In WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.) *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 54/62.

_____. A Voz do Cinema: articulação de corpo e espaço. In XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003 pp 457/475.

DOLBY. *Our History*. Disponível em: <<http://www.dolby.co.uk/about/who-we-are/our-history/history-4.html>> Acesso em 11 mai. 2011.

DANCYNGER, Ken. *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: história, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

_____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

FISCHER, Lucy. *Enthusiasm: from kino-eye to radio-eye*. In WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 247/261.

FOUCAULT, Michel. *Doença Mental e Psicologia*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1975.

_____. O Corpo dos Condenados. In FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008 pp 9/29

FRANÇA, Andréa. *O Cinema Entre a Memória e o Documental*. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, julho/dezembro 2008, p. 1-14.

GEROW, Aaron e TOSHIFUMI, Fujiwara. *Yamagata International Documentary Film Festival*. Interview with Frederick Wiseman e Robert Kramer. Disponível em: <http://www.windwalk.net/writing/rk_yidff97.htm> Acesso em 26 nov. 2009.

GOMERY, Douglas. The Coming of Sound: technological change in the american film industry. In: *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 5/24.

GOMES, Juliano. Jonas Mekas: a subjetividade do encontro. In FABRIS, Mariarosaria, SOUZA, Gustavo et al (Orgs.). *XI Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2010 pp 342/354.

GORBMAN, Claudia. Ears Wide Open: Kubrick's music. In: *Changing Tunes: the use of pre-existing music in film*. POWRIE, Phil e STILWELL, Robynn. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006. pp 3/18.

GRANT, Barry Keith. Ethnograph in the First Person: Frederick Wiseman's Titicut Follies In: GRANT, Barry Keith e SLONIOWSKI, Jeannette. (Orgs.) *Documenting the Documentary: close readings of documentary film and video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998. pp 238/253.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music: a concise history*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

GUIMARÃES, César e CAIXETA, Rubens. Pela Distinção entre Ficção e Documentário, Provisoriamente. In COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A Introdução do Som Direto no Cinema Documentário Brasileiro na Década de 1960*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008.

HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma. In NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

HUUB, Jansen. *Inventory of the W.U.D-A.I.D. Collection*. Nijmegen: Municipal Archives, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACOBS, Lewis. *The Documentary Tradition*. New York: W.W. Norton & Company, 1979.

KALINAK, Kathryn. *Film Music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Editora Ática: 1994.

LESNOVSKI, Flávia Merino. *Para Dentro e Para Fora da Imagem: a presença do poético no cinema documental*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens). Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2006.

LINS, Consuelo e MESQUITA Cláudia. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

MANCINI, Marc. The Sound Designer. In WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 361/368.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MENEZES, Flo. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MENDES, Adilson. *Encontros: Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009

MENDES, Ricardo A. S. *Cinema e Memória Sobre os Regimes Civil-militares do Cone Sul*. Revista do Clube Militar - Edição Especial. Rio de Janeiro, março/abril de 2004, nº 407.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003 pp 103/117.

MESQUITA, Claudia, AVELLAR, José Carlos et al. *Sobre Fazer Documentários*. São Paulo:

Itaú Cultural, 2007.

METZ, Christian. *Aural Objects*. In WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 pp 154/161.

MIGLIORIN, Cezar. Imagem-Experiência: 1949/2003, Jonas Mekas e Agnès Varda. In MACHADO JUNIOR, Rubens, SOARES, Rosana de Lima e ARAÚJO, Luciana Corrêa (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine ano VII*. São Paulo: Anablume Editora, 2006 pp 257/263.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NETO, Antonio Leão da Silva. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora Ltda, 2002.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2007.

_____. *La Representacion de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *A Voz do Documentário*. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. II. São Paulo: Editora SENAC, 2004. pp 47/67.

_____. *Performing the Documentary*. In NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press, 1995 pp 92/106.

O'CALLAGHAN, Casey. *Perceiving the Locations of Sounds*. 2007. Disponível em <ocallaghan.rice.edu/research/papers/PerceivingLocations.pdf> Acesso em: 22 mai. 2011.

ODIN, Roger. *A Questão do Público: uma abordagem semio-programática*. In: *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. II. São Paulo: Editora SENAC, 2004. pp 27/45.

PALOMBINI, Carlos. *A Música Concreta Revisitada*. Revista Eletrônica de Musicologia, Vol. 4. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1999.

PEARSON, Jesse. *The Follies of Documentary Filmmaking*. Disponível em: <<http://www.viceland.com/int/v14n9/htdocs/docto.php?country=us>> Acesso em 25 nov. 2009.

PEÑA, Manuel. Foreword. In PAREDES, Americo. *A Texas-Mexican Cancionero: folksongs of the lower border*. Austin: University of Texas Press, 1995

_____. *Música fronteriza /Border Music*. Aztlán: A Journal of Chicano Studies, vol. 21, nos. 1-2, Berkeley: University of California, 1992-1996

PENAFRIA, Manuela. *Ouvir Imagens e Ver Sons*. VII Encontros Cinema-Música(s) Faro: 2003. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_som_e_doc.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2010.

PETROWSKAJA, Katja. Interview with Cynthia Beatt. 2009. Disponível em: <http://www.invisible-frame.com/en/the-film/interview/>. Acesso em: 07 ago. 2011.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio* – Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989 p. 3-15.

_____. *Memória e Identidade Social* - Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p 200-212.

POSNER, Howard. *Symphony n°3* (The First of May). Disponível em: <<http://www.laphil.com/philpedia/piece-detail.cfm?id=646>> Acesso em 15 de mai. 2011.

PORTER, Russel. Sobre Documentários e Sapatos. In MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 42-51.

PLUTARCO. *Como Ouvir*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. I e II. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

_____. *Mas Afinal... O que é Mesmo Documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe., *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo:

Editora SENAC, 2000.

RAMOS, Guiomar. Documentários Experimentais? In MACHADO JUNIOR, Rubens, SOARES, Rosana de Lima e ARAÚJO, Luciana Corrêa (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine ano VII*, São Paulo: Anablume Editora. 2006 pp 265/271.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

RODMAN, Ronald. The Popular Song as Leitmotif in 1990s Film. In *Changing Tunes: the use of pre-existing music in film*. POWRIE, Phil e STILWELL, Robynn. (Orgs.) Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006. pp 119/136.

RODRIGUES, Cristiano José. *Documentário: Tecnologia e Sentido*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

RODRIGUEZ, Ángel. *A Dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

SALLES, João Moreira. *O homem que não ensina*. 2001. Disponível em: <http://www.bdetudoverdade.com.br/2001/iat2001_imprensa_07.htm> Acesso em 27 nov. 2009.

SELDES, Gilbert. Pare Lorentz's The River. In JACOBS, Lewis. (Org.) *The Documentary Tradition*. New York: W.W. Norton & Company, 1979 pp 123/125.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SCHAEFFER, Pierre. Les Quatre Écoutes. In *Traité des Objets Musicaux*, Paris : Seuil, 1966

_____. Livre II: Entendre. In *Traité des Objets Musicaux*, Paris : Seuil, 1966

_____. *Ensaio Sobre a Rádio e o Cinema: técnica e estética das artes-relé*. Original inédito (texto estabelecido por Carlos Palombini e Sophie Brunet, comentado e traduzido por Carlos Palombini, 2008–2009).

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões Sobre a Memória, a História e o Esquecimento. *In* SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

_____. Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. *In* SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SHERMAN, Sharon R. The Folkloric Film: definition and methodology, texts and contexts. *In* *Documenting ourselves: film, video, and culture*. Lexington: University Press of Kentucky, 1998 pp 61/124

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o Espaço Ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. *In* RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. II. Documentário e Narratividade Ficcional. São Paulo: Editora SENAC, 2004 pp 127/157.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

_____. Documentário Moderno. *In* MASCARELLO, Francisco (Org.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus Editora, 2006 pp 253/287.

_____. Documentário Expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade. *In* ITAÚ CULTURAL. *Sobre Fazer Documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007 pp 38/43.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Ética e Política. In BORON, Atilio (Org.) *Filosofía Política Contemporánea: controversias sobre civilización, império y ciudadanía*. Buenos Aires: Clacso, 2002 pp 277/284.

VAZ, Henrique C. de Lima. *Escritos de Filosofia II: ética e cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

VERNER, Bruno. *O Um*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997

VERTOV, Dziga. *El Cine Ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.

_____. Extrato do ABC do Kinoks. In XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003 pp 263/266

_____. NÓS - variação do manifesto. In XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003 pp 247/251

_____. Nascimento do cine-olho. In XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003 pp 260/262

_____. Resolução do Conselho dos Três. In XAVIER, Ismail. (Org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003 pp 252/259

WALKER, Jesse. *Let the Viewer Decide*. Disponível em: <<http://reason.com/archives/2007/11/16/let-the-viewer-decide>> Acesso em: 25 de Nov. 2009.

WEIS, Elisabeth. e BELTON, John. (Orgs.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

WELLER, Fernando. *Frederick Wiseman: Ruptura e Transformações no Cinema Documentário*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

WINGSTEDT, Johnny. *Narrative Music: towards an understanding of musical narrative functions in multimedia*. Tese (Licenciamento em Música e Tecnologia). Lulea University of Technology- School of Music, Lulea, 2005.

XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: EDITORA SENAC, 2003.

_____. (Org.) *A Experiência do Cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003

_____. *O Discurso Cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

ANDERSON, Lindsay. *O' Dremland*. Grã-Bretanha: 1953. 13 min. P&B.

BEATT , Cynthia. *Cycling the Frame*. Alemanha: 1988. 27 min. Color.

_____. *Fury is a Feeling Too*. Alemanha: 1983. 25 min. Color.

_____. *Study of an Island*. Alemanha: 1978/80. 192 min. Color.

_____. *The Invisible Frame*. Alemanha: 2009. 60 min. Color.

_____. *The Party – Nature Morte*. Alemanha: 1990. 89 min. P&B.

BLANK , Les. *Chulas Fronteras*. Estados Unidos da America: 1974. 58 min. color.

_____. *Dizzy Gillespie*. Estados Unidos da América: 1965. 22 min. P&B

_____. *Dry Wood*. Estados Unidos da América: 1973. 37 min. color.

_____. *Spend it All*. Estados Unidos da América: 1972. 41 min. Color.

_____. *The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins*. Estados Unidos da América: 1970. 31 min. Color.

_____. *The Sun's Gonna Shine*. Estados Unidos da América: 1969. 10 min. Color.

BRAULT, Michel. *Les Raquetteurs*. Canadá: 1958. 15 min. P&B.

BUÑUEL, Luis. *Terre Sans Pain*. Espanha: 1933. 30 min. P&B.

CAVALCANTI, Alberto. *Coal Face*. Grã-Bretanha: 1935. 11 min. P&B.

COUTINHO, Eduardo. *Babilônia 2000*. Brasil: 2002. 110 min. Color.

_____. *Jogo de Cena*. Brasil: 2007. 105 min. Color.

_____. *Santo Forte*. Brasil: 1999. 80 min. Color.

CROSLAND, Alan. *The Jazz Singer*. Estados Unidos da América: 1927. 88 min. P&B.

DREW, Robert. *Primary*. Estados Unidos da América: 1960. 60 min. P&B.

ELSE, Jon. *Yosemite: The Fate of Heaven*. Estados Unidos da América: 1989. 58 min. Color.

FLAHERTY, Robert, ELTON, Arthur e WRIGHT, Basil. *Industrial Britain*. Grã-Bretanha: 1931. 21 min. P&B.

FLAHERTY, Robert. *Nanook of The North*. Estados Unidos da América/França: 1922. 79 min. P&B.

FRANJOU, Georges. *Le Sang des Bêtes*. França: 1949. 20 min. P&B.

FURTADO, Jorge. *Essa não é sua Vida*. Brasil: 1991. 16 min. Color.

GRIERSON, John. *Drifters*. Grã-Bretanha: 1929. 49 min. P&B.

GUIMARÃES, Cao. *Andarilho*. Brasil: 2006. 80 min. Color.

HAANSTRA, Bert. *Glas*. Holanda: 1958. 11 min.

HIPLER, Fritz. *Der Ewige Jude*. Alemanha: 1940. 62 min. P&B.

IVENS, Joris. *De Brug*. Holanda: 1928. 11 min. P&B.

_____. *Regen*. Holanda: 1929. 12 min. P&B.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. França: 1985. 544 min. Color.

LERNER, Murray. *Festival*. Estados Unidos da América: 1967. 95 min. Color.

LORENTZ , Pare. *The River*. Estados Unidos da América: 1938. 31 min. P&B.

MARKER, Chris. *Lettre de Sibérie*. França: 1957. 62 min. Color.

MAYSLES, Albert e MAYSLES, David. *Salesman*. Estados Unidos da América: 1968. 85 min. P&B.

McELWEE , Ross. *Sherman's March*. Estados Unidos da América: 1985. 157 min. Color.

MEKAS, Jonas. *Diaries, Notes and Sketches - Walden*. Estados Unidos da América: 1969. 180 min. Color.

MILLER, David. *Seeds of Destiny*. Estados Unidos da América: 1946. 20 min. P&B.

MINH-HÁ, Trinh T. *Reassemblage: from the fireflight to the screen*. Estados Unidos da América: 1983. 40 min. Color.

PALMER, Tony. *All My Loving*. Grã-Bretanha: 1968. 55 min. P&B.

PENNEBAKER , D. A. *Monterey Pop*. Estados Unidos da América: 1968. 78 min. Color.

PENNEBAKER, D.A. e LEACOCK , Richard. *Don't Look Back*. Estados Unidos da América: 1967. 96 min. P&B.

POSTLE, Denis. *Screamnin' Lord Sutch*. Grã-Bretanha: 1964. 35 min. P&B.

RIGGS, Marlon. *Tongues Untied*. Estados Unidos da América: 1989. 55 min. Color.

ROUCH, Jean e MORIN, Edgard. *Cronique d'un Eté*, França: 1961. 85 min. P&B.

RUTTMAN, Walter. *Berlin: Die sinfonie der Grosstadt*. Alemanha: 1927. 65 min. P&B.

_____. *Melodie der Welt*. Alemanha: 1929. 40 min. P&B.

STEINER, Ralph. *H2O*. Estados Unidos da América: 1929. 13 min. P&B.

VAN DER KEUKEN, Johan. *Big Ben: Ben Webster in Europe*. Holanda: 1967. 31 min. P&B.

VARDA, Agnès. *Daguerréotypes*. França: 1976. 80 min. Color.

_____. *L'Opera Mouffe*. França: 1958. 16 min. P&B.

_____. *Les Glaneurs e La Glaneuse*. França: 2000. 82 min. Color.

VERTOV, Dziga. *Chelovek s kino-apparatom*. Rússia: 1929. 68 min. P&B.

_____. *Entuziazm* ou *Simfonija Donbassa*. Rússia: 1931. 67 min. P&B.

_____. *Shestaya Chast Mira*. Rússia: 1926. 65 min. P&B.

_____. *Tri Pesni o Lenine*. Rússia: 1934. 59 min. P&B.

VIGO, Jean. *A Propos de Nice*. França: 1930. 25 min. P&B.

WISEMAN, Frederick. *Boxing Gym*. Estados Unidos da América: 2010. 91 min. Color.

_____. *Model*. Estados Unidos da América: 1980. 129 min. P&B.

_____. *The Hospital*. Estados Unidos da América: 1970. 103 min. P&B.

_____. *Titicut Follies*. Estados Unidos da América: 1967. 84 min. P&B.

WRIGHT, Basil e WATT, Harry. *Night Mail*. Grã-Bretanha: 1936. P&B.

WRIGHT, Basil. *Song of Ceylon*. Grã-Bretanha: 1934. 38 min. P&B.