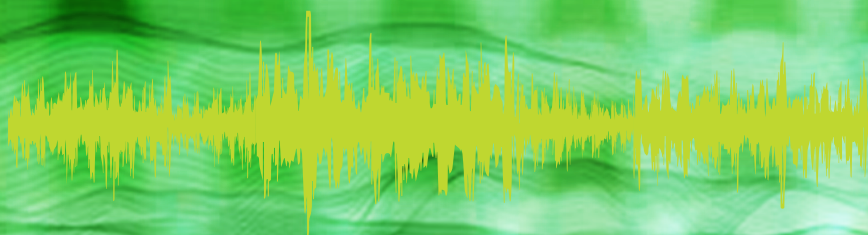


Guilherme Maia
José Francisco Serafim
Org.

OUVIR O DOCUMENTÁRIO

vozes, música, ruídos



Ouvir o documentário
vozes, músicas, ruídos

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo César Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



E D U F B A

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

APOIO:



Fundo de **cult**
de **ur**
a

SECRETARIA DA
FAZENDA

SECRETARIA DE
CULTURA



Guilherme Maia
José Francisco Serafim
(Org.)

Ouvir o documentário

vozes, músicas, ruídos

Salvador
EDUFBA
2015

2015, autores
Direitos dessa edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa, Projeto Gráfico, Editoração e Arte final

Igor Fonsêca de Araújo Almeida

Revisão e Normalização

Larissa Nakamura

Filipe Castro

Sandra Batista

Apoio financeiro:

Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB)

Sistema de Bibliotecas – UFBA

Ouvir documentário: vozes, músicas, ruídos / Guilherme Maia, José Francisco Serafim (Org.). - Salvador: EDUFBA, 2015.
219 p.

ISBN 978-85-232-1419-7

1.Documentário (Cinema) - Música. 2. Filmes etnográficos - Música.
3. Música para cinema - Pesquisa. 4. Documentário (Cinema) - Brasil - Pesquisa.
5. Rouch, Jean - Crítica e interpretação. 6. Jaguar (Filme). I. Maia, Guilherme.
II. Serafim, José Francisco.

CDD - 791.433

Editora afiliada à



Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo
s/n – Campus de Ondina
40170-115 – Salvador – Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
Fax: +55 71 3283-6160
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

SUMÁRIO

- 7** APRESENTAÇÃO
Guilherme Maia
José Francisco Serafim
- 13** O FILME DOCUMENTÁRIO E A CHEGADA DO SOM
Bill Nichols
- 27** A ESCUTA DO COMENTÁRIO NO FILME
ANTROPOLÓGICO
Marcus Freire
- 37** BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS SONS
NO FILME ETNOGRÁFICO
Joceny de Deus Pinheiro
- 59** A INVENÇÃO DA ETNOFICÇÃO EM *JAGUAR*, DE JEAN
ROUCH: uma análise da *mise-en-scène* do comentário
Sandra Straccialano Coelho
- 83** O DOCUMENTÁRIO COMO TOMADA DE PALAVRA:
reflexões sobre a *mise-en-scène* da fala e os dispositivos
documentais
Amaranta Cesar

- 95** UM CABRA MARCADO PELAS CANÇÕES: ensaio sobre a poética musical dos documentários de Eduardo Coutinho
Guilherme Maia de Jesus
- 121** A BIOGRAFIA CANTADA DE A MÚSICA
SEGUNDO TOM JOBIM
Márcia Carvalho
- 133** O DOCUMENTÁRIO INDIRETO DE VLADIMIR
CARVALHO EM O PAÍS DE SÃO SARUÊ
Sérgio Puccini
- 147** SENSÇÃO E SENTIMENTO: o som do *Rap do Pequeno*
Príncipe contra as Almas Sebosas
Ana Rosa Marques
- 161** AS VOZES DE CHRIS MARKER
José Francisco Serafim
- 183** ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÃO: as vozes de
Agnès Varda no documentário *Os catadores e eu*
Tatiana Levin Lopes da Silva
- 197** O USO DO SOM EM FALSOS DOCUMENTÁRIOS
DE HORROR
Rodrigo Carreiro
- 213** SOBRE OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Este livro deriva do projeto de pesquisa Tendências da Música no Documentário Brasileiro Contemporâneo (beneficiado pelo Edital PPP 022/2009 Fapesb/CNPq) e do I Seminário Internacional Ouvir o documentário: música, vozes e ruídos, realizado com recursos da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Edital Setorial de Audiovisual 12/2012), do mesmo Edital PPP Fapesb/CNPq, e com o apoio da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e da Universidade Federal da Bahia (Ufba). O núcleo gestor das duas atividades foi o Laboratório de Análise Fílmica (LAF) do Póscom/Ufba, grupo de pesquisa liderado pelos organizadores deste livro.

Como é de conhecimento dos pesquisadores da área do audiovisual, o documentário, discutido em livros, artigos, encontros e seminários; difundido em mostras, festivais, na programação televisiva e no ciberespaço; ensinado e produzido pelas escolas de nível superior, por organizações do terceiro setor e em cursos livres, e fomentado por políticas culturais, tem atraído um interesse crescente de realizadores, apreciadores e pesquisadores. Em dinâmica semelhante, a partir das sementes plantadas nos anos 1980 por autores como Michel Chion, Rick Altman, Weis, Belton e Claudia Gorbman, entre outros, os aspectos sonoros das obras audiovisuais passaram a receber cada vez mais atenção da pesquisa acadêmica e, hoje, já se pode dizer sem receio que um corpo considerável de pesquisadores do mundo inteiro se dedica a refletir sobre a audiovisão, como diz Chion.

No caso específico do Brasil, a produção acadêmica sobre o som no cinema tem crescido de forma expressiva nos últimos anos, como demonstra a pesquisa intitulada “Os estudos do som no cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico”, orientada pelo Prof. Eduardo Simões dos Santos Mendes, na qual foi realizado um levantamento bibliográfico e criada uma base de dados com livros, teses, dissertações e artigos acadêmicos publicados entre 2001 e 2011. A criação do seminário Estudos do Som, a partir do XIII Encontro da Socine e, conseqüentemente, a reunião de pesquisadores, antes dispersos em comunicações individuais, permitiram o aprofundamento das discussões e o início da consolidação de uma nova área de pesquisa no Brasil, construindo a base para um cenário contemporâneo vigoroso, no qual importantes revistas acadêmicas da área do audiovisual dedicam números com dossiê temático centrado em questões relativas ao som cinematográfico.

Embora, nos últimos anos, este campo de investigação esteja atraindo alguma atenção de pesquisadores brasileiros, como podemos observar, por exemplo, no dossiê dedicado à música nos documentários, publicado no número 12 da *Revista DOC On-line*, assim como em alguns artigos sobre questões sonoras publicados em outras edições desta mesma revista,¹ no âmbito dos estudos sobre documentários, a imagem e/ou o conteúdo das falas – em suas tensões, distensões, fissuras e rupturas em relação ao “real” – são objetos que, via de regra, costumam deixar pouco espaço para reflexões acerca dos aspectos sonoros das obras. De modo análogo, no campo dos estudos sobre trilhas sonoras, é facilmente comprovável que os filmes de ficção ocupam o epicentro das preocupações e não é arriscado afirmar que ainda são poucos os estudos nos quais, ao som dos documentários, é conferido o *status* de um problema de pesquisa. Em consulta recente ao portal FilmSound.org,² entre mais de 80 títulos de livros e artigos dedicados aos

1 Nos referimos, aqui, a artigos como MARTINS, J. A. R. de C. Polifonias do documentário: linguagens sonoras e plasticidades documentais (1930-1940). *DOC On-line*, Corvilhã, n. 2, p. 151-153, 2007; e WELLER, F. O Corvilhã som no documentário clássico: as tecnologias da intimidade na escola britânica. *Doc On-line*, n. 15, p. 319 – 358, 2013.

2 Disponível em: <http://www.filmsound.org/bibliography/littlist.htm>. Acesso em 04 jul.2015.

estudos do som no cinema, apenas um³ tem o som dos documentários como objeto específico de discussão. Mesmo cientes de que a listagem é incompleta, como nos informa o portal, fica clara a extensão do reino da ficção nesse campo de pesquisa.

O que colocou em marcha o projeto Tendências da Música no Documentário Brasileiro Contemporâneo, iniciado em 2009, e o seminário Ouvir o documentário: música, vozes e ruídos, realizado em 2012, foi justamente, a vontade de construir mais pontes e intensificar o tráfego de conhecimento entre o campo dos estudos sobre o documentário e o das pesquisas sobre trilhas sonoras. Iniciado em 2009, o projeto Tendências da Música no Documentário Brasileiro Contemporâneo examinou, sob uma perspectiva imanente, os modos de operação da música em um *corpus* construído a partir do livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, e dos artigos publicados no livro *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, organizado por César Migliorin, com contribuições de alguns dos mais importantes pesquisadores do campo no Brasil. Já o Seminário Ouvir o documentário, visou ampliar o escopo da pesquisa para além de questões relacionadas à música, incluindo os outros elementos constitutivos das trilhas sonoras: os ruídos, as vozes e o silêncio. O evento reuniu pesquisadores oriundos de prestigiadas instituições brasileiras, como Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal Fluminense (UFF) e Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e recebeu, como conferencista convidado, o Prof. Bill Nichols, da San Francisco State University (SFSU).

Este livro espera, enfim, contribuir para uma compreensão mais ampla do estatuto do som no contexto dos debates sobre o filme documental, das perspectivas metodológicas capazes de dar conta das especificidades do uso do som nos documentários e dos modos como o chamado *cinema do real* lida com aquele que pode ser considerado

3 JEFFREY, R. Conventions of sound in documentary. In: ALTMAN, R. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge: Chapman, 1992. p. 217-234.

o menos realista dos recursos audiovisuais: a música extradiegética, concebida e aplicada na pós-produção.

Bill Nichols, com seu texto “O filme documentário e a chegada do som”, traz considerações acerca da chegada do som ao cinema nos anos 1930 e observa a importância do mesmo para o nascente gênero documental.

Os três textos seguintes trazem contribuições sobre um subgênero do documentário: o cinema antropológico. Marcius Freire, em seu texto “A escuta do comentário no filme antropológico”, traz subsídios que visam à compreensão de aspectos vinculados ao comentário presente em muitos documentários antropológicos. Já em “Breves Considerações Acerca dos Sons no Filme Etnográfico”, Joceny Pinheiro aborda a questão do som nos filmes documentais antropológicos em um sentido mais amplo, dialogando com autores importantes tanto para o campo da antropologia como do cinema. O texto de Sandra Coelho, “A invenção da etnoficção em *Jaguar* de Jean Rouch: uma análise da *mise-en-scène* do comentário”, traz uma análise do filme *Jaguar*, de Rouch, analisando-o, sobretudo, sobre o prisma do comentário e de sua relação com a etnoficção documental.

Amaranta Cesar, em seu texto “O documentário como tomada de palavra: reflexões sobre a *mise-en-scène* da fala e os dispositivos documentais”, traz uma reflexão sobre os procedimentos de *mise-en-scène* da fala, tais quais foram colocados em prática, nos anos 1960, pelo documentarista canadense Pierre Perrault.

Guilherme Maia e Márcia Machado abordam, em seus artigos, o documentário nacional, tendo por foco a presença da música nos filmes. No texto de Maia, “Um cabra marcado pelas canções: ensaio sobre a poética musical dos documentários de Eduardo Coutinho”, o autor aborda a obra de Coutinho sob o prisma da utilização da música em seus documentários. Já Márcia Machado analisa o documentário *A música segundo Tom Jobim*, tendo por interesse uma discussão sobre as obras biográficas, subgênero tão presente na atualidade da cena documental.

Sergio Puccini e Ana Rosa Marques trazem, em seus artigos, uma contribuição através da análise de dois documentários nacionais. Puc-

cini em “O documentário indireto de Vladimir Carvalho em *O país de são saruê*”, traz um contributo apresentando as formas utilizadas pelo cineasta Vladimir Carvalho para estruturar a faixa sonora do filme *O país de São Saruê*. Já Ana Rosa Marques, no artigo “Sensação e sentimento: o som do *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*”, apresenta uma reflexão sobre as sonoridades, sobretudo as musicais, presentes no documentário de Paulo Caldas e Marcelo Luna.

O cinema de autor e a relação deste com as sonoridades presentes nos filmes são abordados nos textos de José Francisco Serafim e de Tatiana Levin. Serafim, em seu texto, “As vozes de Chris Marker”, traz uma reflexão sobre a presença do comentário em três documentários do cineasta francês. Já Tatiana Levin, no artigo “Estratégias de aproximação: as vozes de Agnès Varda no documentário *Os catadores e eu*”, aborda a obra de Varda sob o prisma da dupla voz da realizadora, presente nesse filme.

“O uso do som em falsos documentários de horror”, de Rodrigo Carreiro, traz um questionamento para o gênero documental, ao abordar os falsos documentários. Carreiro analisa as estratégias de sonorização utilizadas pelos realizadores de documentários de horror, sobretudo através do uso do *foundfootage*, e visa encontrar padrões recorrentes no subgênero *mockumentary*.

Espera-se que os textos aqui apresentados, tendo em vista a grande diversidade de temas e enfoques, contribuam para o avanço no campo dos estudos do som no cinema documentário, em suas múltiplas vertentes, contemplando tanto as vozes como a música e os ruídos.

Guilherme Maia
José Francisco Serafim

Bill Nichols
Tradução: Carolina Guimarães e Tiago Canário

O FILME DOCUMENTÁRIO E A CHEGADA DO SOM

Em nenhum lugar do mundo, a chegada do som ao filme documentário corresponde, exatamente, à chegada do som ao longa-metragem ficcional (1926-1928). Do mesmo modo que o *cinemascope*, a cor e a maior parte dos efeitos óticos, filmes sonoros eram uma possibilidade muito antes de se tornarem uma realidade. Se o momento exato no qual o som irrompe no filme de ficção é uma questão de tecnologia, financiamento, estética, *marketing* e expectativas da audiência, não é menos uma questão de problemas similares, resolvidos de uma maneira diferente, para o filme documentário. As datas de transições cruciais, no entanto, diferem. Para o documentário, as datas relevantes são o começo dos anos de 1930, os anos de 1960 e de 1980. O foco, aqui, é a chegada do som nos anos de 1930, com uma breve menção às datas posteriores.

Exatamente no final dos anos 1920, quando o advento do som na indústria do filme de ficção incitou um vívido debate (principalmente sobre o uso sincronizado ou não sincronizado do som e entre as relações de subordinação ou contraponto aos personagens e às imagens), também o advento do som no documentário colocava uma série de alternativas. Estas variavam de poéticas narrativas a retratos evocativos, assim como de comentários produzidos em estúdio à fala das

peças em sua vida cotidiana. As escolhas feitas em meio a essas alternativas são parte de uma história maior sobre a natureza e função do filme documentário no período do fim dos anos de 1920 ao final da década de 1930, quando um modo dominante de documentário expositivo tomou a dianteira e se tornou o equivalente ao modelo clássico de produção de Hollywood.

Duas características notáveis desse período são as fronteiras extremamente fluidas entre o documentário e o impulso vanguardista e a recusa dos documentaristas em adotar a tecnologia sonora incorporada pelos estúdios de Hollywood. A mistura fluida das tendências surreal/desfamiliarizante e antropológica/descriptiva nos filmes de não ficção fomentou uma experimentação considerável com o som, enquanto a rejeição da gravação nos moldes dos estúdios atrasou a adoção de entrevistas e a representação de indivíduos comuns falando por si próprios – até o grande crescimento desta possibilidade em locações do mundo real, ao invés de estúdios de som, nos anos de 1960.

Na era do cinema mudo, o documentário, como um modo de representação que oferecia perspectivas a respeito do mundo histórico – sustentado por um enquadramento institucional, uma comunidade de realizadores e munido de convenções específicas, correspondendo a expectativas distintas da audiência – ainda não existia. Nós escrevemos agora sobre essa história inicial com um conhecimento em retrospectiva que não podemos negar, mas que, também, não podemos projetar de volta a uma época que precede sua chegada. O cinema carecia de divisões taxonômicas que podemos, agora, pensar que são naturais ou inevitáveis. O primeiro cinema misturava casualmente o encenado e não encenado, atores e não atores, fato e ficção. O factual e o ficcional se tornaram companheiros facilmente, assim como um desejo por surpreender, divertir e entreter tão grande ou maior quanto o desejo por informar ou esclarecer. Somente quando o filme de ficção ganhou uma posição dominante é que todas as outras formas de cinematografia foram relegadas a um *status* de subordinação ou marginalização,

o qual, ainda não necessariamente, diferenciava, com cuidado, esses formatos alternativos.¹

Do vasto leque de possibilidades que o primeiro cinema ofereceu, algumas têm sido lembradas, outras esquecidas, algumas adotadas, outras ignoradas, algumas enaltecidas, outras ridicularizadas. Cada nova história abre a possibilidade de reconstruir esse leque dos lembrados, adotados e enaltecidos ou dos perdidos, esquecidos e suprimidos e de desconstruir as histórias que vieram antes. Deve-se fazê-lo, no entanto, dentro do terreno do que sobreviveu (e muito pouco sobrevive por acidente).

Comparado com a quantidade de material que sobreviveu e ganhou reconhecimento na história do cinema narrativo, é chocante quão poucos exemplos do que chamamos hoje de documentário são comumente identificados no período anterior ao dos anos de 1930. Jack C. Ellis (1989), em sua história do documentário, por exemplo, cita apenas 26 títulos dos anos de 1920 na América, Europa e União Soviética como trabalhos significativos, enquanto Lewis (c1979) lista apenas 22 títulos significativos do mesmo período. Alguns desses, como *Rien que Les heures*², de Alberto Cavalcanti, poderiam facilmente ser classificados como parte da história inicial do cinema experimental, mas, devido ao vago estado no qual todos os filmes não ficcionais existiam, podem ser propriamente considerados um exemplo primitivo da tradição documental. Essas listas sugerem quão severamente limitado o campo de referências se tornou. Também é digno de nota que nenhum desses filmes da década de 1920 fazem uso do som (embora, alguns possam muito bem ter tido acompanhamento musical ao vivo durante sua exibição).

Quando Louis Lumière demonstrou de modo particular sua nova invenção, o cinematógrafo, em março de 1895, mostrando *A saída dos operários da fábrica Lumières*, houve o choque de parecer colocar

1 Discuto a ligação entre documentário e vanguarda em *Documentary film and the modernist avant-garde*. Este argumento foi posteriormente desenvolvido no meu *Introdução do documentário* (2005). O uso da gravação em estúdio ocorria ocasionalmente, como no caso de *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright, 1936), mas, na maioria das vezes, os documentaristas preferiam filmar sem som, construindo uma colagem de imagens e adicionando uma trilha musical e comentários em voz *over* de inclinação poética ou retórica.

2 *Nada Além das Horas* (a partir desta nota, e todas as demais, são notas dos tradutores).

a própria vida sobre a tela. Erick Barnouw (1974, p. 7, tradução nossa) descreveu o efeito desse modo: “O familiar, visto outra vez desse modo, trouxe perplexidade”.³ Lumière pode ter agido por conveniência ou por visão quando escolheu filmar seus próprios trabalhadores deixando a fábrica Lumière para sua demonstração, mas a familiaridade da cena pareceu espantar ainda mais. Espectadores poderiam atestar que o que eles agora viam na tela era o que podiam já ter visto na realidade. Se havia algum artifício era o de parecer duplicar a realidade. O que poderia ser mais convincente dos poderes do cinematógrafo do que ver alguma coisa já reconhecível e familiar, reapresentada de um modo totalmente não familiar, mas notavelmente reconhecível? Uma surpresa semelhante acompanhou a invenção do fonógrafo, com sua inquietante habilidade de reproduzir mecanicamente qualquer tipo de som audível.

Claramente, um aspecto central da fascinação inicial com o cinema foi a habilidade de reconhecer o mundo que já habitávamos. O extraordinário poder da câmera fotográfica de pegar pedaços da realidade e congelá-los dentro de um quadro ilusionista cresceu exponencialmente nesta sucessão de tirar o fôlego, com imagens cinematográficas que restituíam movimento e vida à imagem congelada. Os vivos, aparentemente embalsamados em um pedaço de filme, de repente voltavam à vida repetindo ações e restaurando eventos que, até aquele momento, pertenciam ao domínio do irreversível: o passado histórico.

O cinema tornou possível um arquivo da realidade, diferente de qualquer outro precedente. O ato de reconhecimento deu a este arquivo um apelo notável sobre o espectador. Nas imagens em movimento, o espectador distingue figuras humanas em três níveis de reconhecimento: 1) períodos históricos e seus habitantes de maneira geral; 2) figuras públicas bem conhecidas desses períodos (Roosevelt, Lênin ou Hitler, por exemplo) e 3) indivíduos já conhecidos pessoalmente, mas nunca vistos na forma de figuras em movimento. (NICHOLS, 1991)

A impressão de realidade transmitida pelo filme depende fortemente desse ato de reconhecimento, e isto deu ao cinema dos primei-

3 “The familiar, seen a new in this way, brought astonishment”.

ros tempos uma distinção que permaneceria no coração da tradição documental. O som, seja ele fala, efeitos sonoros ou música, aumenta a distinção, especialmente quando parece emanar da mesma fonte histórica que a própria imagem. Filmes de ficção aproveitaram do poder de reconhecimento para criar um panteão de figuras reconhecíveis – não reconhecíveis pela sua significância histórica e não conhecidas pessoalmente pelo espectador, mas familiares a partir de sua aparição em filme depois de filme: a estrela. Com raras exceções, os primeiros documentários, especialmente na União Soviética e na Grã-Bretanha, enfatizavam o tom emocional e questões sociais, causas comuns e indivíduos típicos, ao invés do indivíduo carismático. Colagem, mais que personagem, estava na ordem do dia.

O uso de estrelas para criar um nível poderoso de reconhecimento (e identificação através de meios complexos como estilo de atuação, estrutura da trama e edição –*raccord* de movimento e de olhar, ponto de vista) começou a centralizar a imagem em volta de uma figura complexa de corpo, indivíduo (ou ator), personagem e a aura da estrela. Simultaneamente, começou um movimento no filme de ficção, longe de figuras igualmente plausíveis do espaço social, causas comuns, coligações ou coletividades, culturas e suas transformações. Cada vez mais, era dado como certo que uma história deveria mover-se em torno de ações e dilemas que envolvessem somente um indivíduo ou herói, representado por uma estrela.

A representação dos trabalhadores começou, talvez inadvertidamente, por Lumière e permaneceu central à tradição de representação social na União Soviética, e de uma maneira igualmente hagiográfica, na Grã-Bretanha, mas raramente em outros lugares. O alcance extraordinário de trabalhos de Esfir Shub (*The Fall of the Romanov Empire*,⁴ *The Great Road*⁵ etc.) e Dziga Vertov (*Kino Pravda*,⁶ *Um Homem com uma Câmera*, 1929), bem como os trabalhos algumas vezes criticados por sua dependência em situações encenadas, como *Greve* (1925) ou *O En-*

4 *A Queda do Império Romanov*, 1927.

5 *A Grande Estrada*, 1927.

6 *Cinema-Verdade* (1922-1925). Série de documentários produzida por Vertov, Elizaveta Svilova e Mikhail Kaufman.

couraçado Potemkin (1926), de Eisenstein, pertenciam a um alcance de possibilidades cinematográficas que gradualmente se tornaram marginalizadas ou suprimidas pelo documentário *mainstream*, uma vez que este modo estava mais alinhado com a mão guia daquele que seria o equivalente à estrela para o documentário: um distinto e seguro comentador, cuja onisciência iria nos guiar através do curso do filme. Durante toda a década de 1930 e além, o comentário, em sua miríade de formas, seria a marca definidora do documentário. A vanguarda em geral rejeitou esse dispositivo ou o utilizou ironicamente, como fez Luis Buñuel, em *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932).⁷

O uso inicial do som no documentário enfatizou a representação do mundo histórico familiar, habitado com representantes típicos e expresso através de uma colagem poderosa de sons e imagens. O indivíduo único ocupa uma posição muito mais marginal do que no florescente longa metragem de ficção, e as questões sociais uma, muito mais vital. A estrela, se existe alguma que sirva como ponto de identificação central, é o comentário falado. É a voz do filme, chegando na forma de “Ele, que já sabe”, uma vez que é uma voz que parece dirigir sons e imagens para apoiar uma perspectiva cuidadosamente trabalhada, conhecida desde o princípio. O filme se prepara para transmitir esta perspectiva de forma comovente e convincente, e a voz é aquela do realizador sem corpo, onisciente, invulnerável, que retém controle total sobre o conjunto de imagens e o ritmo do filme. Sua persistência é vividamente demonstrada no trabalho de Ken Burns, cujos comentadores em voz *over*, de David McCullough, em *A Guerra Civil* (1990), a Peter Coyote, em *The Dust Bowl*,⁸ retornam a este modelo clássico, se não um tanto ultrapassado.

O documentário, de forma geral, começa com o reconhecimento, por parte do espectador, de imagens que representam ou se referem ao mundo histórico. Para fazer isso, os realizadores adicionam sua própria voz ou perspectiva, por vários meios. O documentário, portanto, ocupa uma zona complexa de representação, na qual as artes de observar, responder e escutar devem ser combinadas com a arte de dar forma,

⁷ *Terra sem Pão*.

⁸ *A Tigela Empoeirada*, 2012.

interpretar ou arguir. Espectadores vieram a perceber que o que eles veem quando assistem a um documentário é uma complexa, muitas vezes semivisível, mistura do historicamente real e do construído pelo discurso. Para o prazer do reconhecimento, são adicionadas jornadas pessoais, imperativos morais, exortações políticas, descobertas espirituais, contos de advertência, desejos românticos e idílios encantados.

A representação do mundo histórico, combinada com a voz distintiva do realizador, começou a dar ao domínio do documentário um valor de uso que chamou a atenção de políticos e governos, para não mencionar poetas e aventureiros. Era possível não apenas representar a realidade com grande exatidão (algo que poderia ter permanecido primeiramente de interesse científico), mas também dar à audiência uma visão do mundo que nunca tinha sido vista e oferecê-la com poder emocional, graças, não em pequena medida, ao uso do som.

Esses impulsos se bifurcaram gradualmente em duas divisões principais do filme não ficcional, o documentário e o filme de vanguarda, mas no começo essas distinções eram borradas (como as listas de filmes discutidos como documentários por Ellis e Lewis sugerem). Aqueles de partida para explorar o mundo ao redor e representá-lo de uma forma reconhecível estavam simultaneamente interessados em descobrir como eles poderiam dar nova forma a esse mundo, através de técnicas cinematográficas. O modo documental emergente permitiu ao espectador ver um mundo novo de uma perspectiva e por um propósito.

Outro modo de pensar essas duas tendências não excludentes (documentário e vanguarda) é pensá-las como versões cinematográficas de um impulso antropológico do século vinte, empenhado em alargar o escopo do familiar e do reconhecível, e a um correspondente impulso surrealista, determinado a chocar ou a sacudir assunções existentes sobre o familiar e o reconhecível, dentro da nossa própria cultura (CLIFFORD, 1988). *Mannahatta* (1921), de Paul Strand e Charles Sheeler; *H2O* (1929), de Ralph Steiner; *Rien que lès heures*, de Alberto Cavalcanti; *A Ponte* (1927), de Joris Ivens, e *Ménilmontant* (1926), de Dimitri Kirsanoff, estão entre os filmes discutidos por Ellis (1989) e Lewis (1979), que enfatizam o impulso surrealista, através da estranha jus-

taposição, muito vívida, enquanto *Nanook do norte* permanece como a instância mais celebrada do estranho feito familiar.

A questão da voz do realizador e o quanto ela permaneceu discreta ou altamente perceptível muitas vezes teve precedência na distinção ficção/não ficção. Muito do notável sucesso de Robert Flaherty com a exibição de *Nanook do norte*, por exemplo, resultou de sua astuta combinação de uma atitude documental diante de um mundo preexistente e uma estratégia narrativa com a sua discreta – porque tão reconhecidamente humanista – representação. Na voz romântica de Flaherty, *Nanook* se torna a primeira estrela do filme documentário; e seu conto de luta contra a natureza, o equivalente, no documentário, ao folclórico e clássico conto de Hollywood sobre a jornada de um herói contra obstáculos e adversidades. (BARNOUW, 1974)

O êxito de Flaherty no lançamento teatral de seu filme é um fator-chave para o estabelecimento de seu pioneirismo, e esse sucesso é devido, claramente, à sua habilidade de recorrer a aspectos dos filmes de ficção, estruturas narrativas e uma específica e apelativa perspectiva (humanista) sobre as relações do homem com o mundo. A centralidade de *Nanook* contrasta com a marginalidade de */Redes/The Wave*,⁹ dirigido por Emilio Gómez Muriel e Fred Zinnemann, que compartilha com Flaherty o uso de técnicas ficcionais e narrativas, mas substitui seu humanismo por um socialismo vagamente definido.

Flaherty não quis encadear uma série de cenas semi-conectadas de eventos díspares, como o menos sucedido comercialmente *In the Land of Head-Hunters*,¹⁰ de Edward S. Curtis (1914) – restaurado e renomeado como *In the Land of the War Canoes*,¹¹ – uma narrativa não ficcional situada entre o Kwakiutl e o Noroeste do Pacífico, em um espírito claramente similar ao do conto do Inuit no Ártico, de Flaherty. Ele foi além do estilo de câmera de Curtis, no qual, com frequência, uma única longa tomada constituía a cena, adotando muitos dos meios de edição dos filmes de ficção (closes, edição continuada, *match actions* e assim por diante); ao mesmo tempo em que manteve um grande respeito pela

9 A onda, 1936.

10 *Na Terra dos Caçadores de Cabeça*, 1914.

11 *Na Terra da Guerra das Canoas*, 1972.

tomada longa, quando a duração real de um evento tem importância significativa. Flaherty também utilizou o familiar (e comovente) conto de um núcleo doméstico (o de Nanook), em lugar das escabrosas histórias de ciúmes sexuais, cerimônias dúbias e rituais, como o de caça de cabeças, além do excesso dramático de modo geral.

Os títulos, para esse filme silencioso, serviram a um propósito comparável àquele do comentário em voz *over* depois da chegada do som: guiaram o espectador aos significados e valores pretendidos pelo realizador e proveram um esqueleto da narrativa para as cenas ilustrativas da vida Inuit. Flaherty quis contar uma história e documentar a vida de um povo. Se esses dois objetivos entravam ou não em contradição, ou de que modo eles se combinaram para produzir efeitos específicos, de acordo com a voz do cineasta, isso pode não ter incomodado Flaherty tanto quanto incomodou a documentaristas e teóricos desde então.

A encenação ou reconstrução foi uma solução lógica para o dilema paradoxal que os documentaristas frequentemente enfrentam: como filmar um evento real que ocorreu antes que a câmera pudesse registrá-lo, ou gravá-lo para um efeito narrativo. *Nanook of the North* não foi, certamente, o primeiro filme desse tipo. Ao menos desde *In the Land of the Head-Hunter*, de Curtis, no qual ele “[...] reconstruiu meticulosamente [configurações] para um contato inicial de autenticidade”¹² (BRIGARD, 1975, p. 19, tradução nossa), o objetivo do realizador, do antropólogo e do narrador pareciam inteiramente compatíveis. Eles também tornaram mais opacas as fronteiras entre a ficção, que de algum modo deve ser encenada, e o documentário, que enuncia um mundo preexistente e não fabrica outro.

Contanto que as invenções do realizador fossem consideradas honrosas (contanto que os espectadores compartilhassem as intenções aparentes dos criadores), esses modos de moldar criativamente a realidade eram prontamente aceitos. Eles foram, de fato, a pedra fundamental na reedição criativa de cenas existentes, no trabalho de Esfir Shub, com suas compilações de filmes e noticiários. Foram também rapidamente aceitos por muitos espectadores dos filmes britânicos de John Grier-

¹² “[...] painstakingly reconstructed [settings] for pre-contact authenticity.”

son, na década de 1930, como em *Correio Noturno* (1936), ou *The Saving of Bill Blewitt* (1936),¹³ de Harry Watt. Estratégias similares de remodelamento e construção, que então poderiam ser apresentadas como realidade, também foram centrais para Pare Lorentz, com *O Arado que Destruiu as Planícies* (1936) e *O Rio* (1937), filmes patrocinados pelo governo dos Estados Unidos e que, efetivamente, introduziram o som no documentário norte americano. O iglu desproporcional e incompleto de Flaherty, por exemplo, escapou à crítica, pois teve “intenção na autenticidade do resultado”.¹⁴ (BARNOUW, 1974, p. 38) Cineastas menos escrupulosos também podem ter procurado uma autenticidade de resultados semelhante, mas com fins menos bem intencionados. Tais fins, uma vez detectados, não justificavam mais os meios.

Durante muito tempo, no início da história do documentário, foi a tomada única que manteve uma relação especial com a realidade histórica (e mesmo, essa deixa um espaço considerável para a fabricação, se feita no espírito de uma busca antropológica pela autenticidade). A combinação de tomadas permaneceu, com menor facilidade, unida por princípios de fidelidade e autenticidade, em um senso empírico direto (como nos lembram fortemente os filmes de Vertov e Eisenstein e os filmes fortemente experimentais citados por Ellis, 1989 e Lewis, 1979). Conjuntos com colagens de imagens orientadas pela velocidade, ritmo e composição frequentemente subordinaram as representações realistas do tempo e do espaço a efeitos estéticos. Certa selvageria reinou sobre o fluxo de imagens e sobre as recentes trilhas musicais para antigos documentários, como a música ao vivo da Alloy Orchestra, para *Um Homem com uma Câmera* (realizado pela primeira vez em 1995), que explode em energia e dinamismo compatíveis com a montagem frenética do filme. Nesse nível mais amplo, técnicas de junção de uma série de artefatos ou fragmentos, próximos das colagens modernistas, permaneceram em uso até a introdução de formatos compilados de som, mais compatíveis com os princípios do realismo.

As tensões e dinâmicas dos primeiros documentários, ao se apropriarem do som no formato de música e especialmente como comen-

¹³ *A Poupança de Bill Blewitt*.

¹⁴ “intent on authenticity of result”.

tário em voz *over*, mudaram radicalmente nos anos 1960. Câmeras portáteis e gravadores de fita, capazes de registrar o som sincronizado com as locações reais, abriram um novo mundo de possibilidades. Realizadores puderam observar o que se revelava diante da câmera, como se a câmera não tivesse influência sobre ele, ou como se ela pudesse participar da vida dos outros, especialmente por meio de entrevistas. Isso alterou o *status* da voz. Não mais a voz desencarnada, onisciente e invulnerável do “Ele que já sabe” (muitas vezes cristalizada em um plano de filmagens roteirizado e em um comentário escrito, que podia ser concluído antes de iniciar as filmagens), o cineasta adotou uma posição encarnada, situada e frequentemente mais vulnerável, como um entre muitos, embora o único com uma filmadora, para quem o futuro se revelava no curso da realização do filme em lugar de já ter tomado forma antes do início das filmagens. Era a voz ou perspectiva do “Ele, que ainda não sabe”, e aquilo que acontece, acontece fora de seu controle total.

O realizador agora tinha menos necessidade de elaborar um enquadramento dramático para um filme do que no passado, montando imagens diversas para servir a um objetivo temático; a cobrança, então, era para encontrar ou moldar a qualidade dramática na vida vivida diante da câmera, seja nos momentos observados ou por meio de interações com o realizador (nas quais, muitas vezes, as ilustrativas imagens de arquivo substituíram os antigos conjuntos de montagens selvagens). O percurso das imagens não era mais uma colagem de cenas que construía um estado de espírito ou uma atitude, eles eram os parceiros ligados à voz do sujeito falante. O cineasta mantinha sua câmera sobre aquele que falava, em sincronia, para a câmera ou para outros, e sacrificava, voluntariamente, o controle completo da imagem, para autenticar a origem das vozes de muitas pessoas que emergiam pelas telas dos cinemas. Ouvir com um ouvido preciso se tornou prioridade tão alta como falar por meio de comentário, com uma eloquência apurada. Estrelas do documentário, semelhantes a Nanook, surgiram em ritmo acelerado. Eram indivíduos que guiavam nossa atenção com sua eloquência, idiosincrasia ou intensidade emocional. Paul Brennan, em *Caixeiro-Viajante*, 1968 (de Albert e David Maysles), Jason, em *Portrait*

of Jason, 1967¹⁵ (Shirley Clark), Hubert Humphrey e John F. Kennedy, em *Primárias*, 1960 (de Drew Associates), e Edith e Little Edie Bouvier Beale, em *Grey Gardens*, 1975 (de Albert e David Maysles) ajudaram a erguer um panteão de figuras documentais de proporções memoráveis, por meio tanto do que disseram quanto do que fizeram.

As inovações dos anos 1960 permanecem, assim como as do rico caldeirão de experimentações dos anos 1930. É na década de 1980 que essas duas tendências confluem, nos trabalhos inovadores de Michael Moore e Errol Morris, entre outros, que seguiram os caminhos abertos por figuras como Emile de Antonio, em *No Ano do Porco*, 1968 que usa som e música de forma expressionista, e Connie Field, em *The Life and Times of Rosie the Riveter*¹⁶(1980), que introduziu imagens de arquivo apenas como subversão.

Errol Morris, em particular, com seu marcante *The Thin Blue Line* (1988),¹⁷ alinhou com habilidade e vigor os impulsos antropológicos e surreais do início do documentário, em um efeito extraordinário (o filme ajuda a garantir a libertação de um homem inocente sentenciado à morte por assassinato). Seus 35 mm foram cuidadosamente iluminados e habilmente compostos por cenas evocadas, tanto quanto descritas. Close de reportagens jornalísticas cobriam fragmentos das sentenças, cujo significado permanecia inacessível para espectadores que viam um campo visual que se tornou estranho, embora familiar. As encenações mantiveram a intencionalidade da representação autêntica, embora o que Morris tenha procurado autenticar fossem as memórias subjetivas, as narrativas autocentradas, os relatos dos suspeitos aos investigadores e as supostas testemunhas. Nenhuma encenação, das muitas incluídas no filme, representa “o que realmente aconteceu”, mas todas atestam o conjunto de dúvidas e autoenganos que envolviam o que foi, de fato, a verdade sobre quem matou ou não o oficial de polícia.

Morris também utilizou a trilha musical de Philip Glass com forte efeito, dando aos testemunhos e às encenações um impacto fantas-

15 *Retrato de Jason*.

16 *A Vida e a Época de Rosie, a Rebitadeira*.

17 *A tênue Linha Azul*.

magórico, etéreo, mas forte. O filme assumiu algumas das qualidades performativas que giravam em torno de atores sociais, ou temas, em documentários mais observacionais ou participantes. Ele falou de forma carismática e comovente por meio de sons e imagens, não mais restritas àquilo que acontece em frente às câmeras, mas novamente livres para falar na voz inventiva e pessoal que abordava a realidade e o espectador com a mesma verve. As qualidades que fizeram os documentários iniciais dos anos 1920 e 1930 atraentes – suspense, narrativa, música, colagem de imagens e uma mistura de fabricação e observação, encenação e escuta – servem para construir engajamento emocional e envolvimento intelectual com um mundo familiar e, novamente, estranho e desconcertante.

REFERÊNCIAS:

BARNOUW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1974.

BRIGARD, E. The history of ethnographic film. In: HOCKINGS, P. *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton, 1975. p. 13-43.

CLIFFORD, J. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

ELLIS, J. C. *The documentary idea: a critical history of english-language documentary film and video*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1989.

IN THE LAND of the Head Hunters. Direção de Edward Curtis, USA, 1914, (65 min).

LAS HURDES, tierra sin pan. Direção: Luis Buñuel. Produção: Ramón Acín. Roteiro Rafael Sánchez Ventura, Luis Buñuel e Pierre Unik. Música: Darius Milhaud e Johannes Brahms. Madrid : [L. Buñuel & Ramón Acín], 1932. 1 bobina cinematográfica (27 min.), son. 16 mm.

LEWIS, J. *The documentary tradition*. 2nd. ed. New York: W.W. Norton & Company, c1979.

NANOOK of the North. Direção: Robert Joseph Flaherty. Estados unidos: Athépicture, 1922. (79 min).

NICHOLS, B. Documentary film and the modernist avant-garde. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 27, n. 4, p. 580-610, 2001.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2008.

NICHOLS, B. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NIGHT Mail. Produção de Harry Watt e Basil Wright. London: Associated British Film Distributors, 1936.

REDES/The wave. Direção de Fred Zinnemann; Emilio Gómez Muriel. México: [s.n], 1936, (65 min).

THE THIN Blue Line. Errol Morris, USA: american playhouse, channel 4 television corporation, DVD, 1988. (103 min.).

A ESCUTA DO COMENTÁRIO NO FILME ANTROPOLÓGICO

Antes de adentrarmos o sujeito mesmo destas nossas breves reflexões sobre o tema em tela, vamos pedir emprestada uma definição de comentário que nos satisfaz e, espero, satisfaça também aos leitores. Segundo Claudine de France (1995, p. 84), o comentário seria

um enunciado oral ou escrito que exprime uma reflexão qualquer sobre um real que ele – comentário – coloca em cena através de sua evocação direta, equivalente da imagem, ou indireta, a partir do suporte cênico que a imagem oferece desse mesmo real.

O comentário pode – e é quase sempre o caso – desempenhar uma função das mais importantes no filme de não ficção. Aliás, é sabido que o documentário de fatura clássica raramente pode se privar desse importante elemento em seu processo de produção de sentido. Para além das imposições técnicas – à época do cinema mudo – que não deixavam outra opção ao realizador que a de acrescentar evocações verbais relativas ao sensível mostrado pelas imagens, quando estas não exprimiam por si sós os aspectos desse sensível, desejados pelo realizador. Nesse caso, a linguagem verbal fazia a sua aparição através das cartelas, dos intertítulos que, na maioria dos casos, extrapolavam os

contornos do mostrado penetrando no não mostrado e, muitas vezes, suprindo a carência do mostrável não mostrado.

No entanto, mesmo depois do advento do som, o documentário continuou como que acorrentado à linguagem verbal só que, desta vez, os elos mais sólidos dessa corrente são constituídos, quase sempre, pelo comentário sonoro.

As razões para esse estado de coisas já fizeram correr muita tinta, e não é o caso de contribuímos com mais algumas gotas para esse manancial. Todavia, parece-nos de bom alvitre levantar algumas questões sobre as relações da linguagem verbal com um subgênero do documentário que, a nosso ver, não foi, ainda, objeto de uma reflexão exaustiva: o documentário de cunho antropológico. Evidentemente não vamos, aqui, exaurir o tema, pois não é o caso de fazê-lo no espaço de um artigo. Assim, vamos, antes, traçar algumas das linhas mais proeminentes do relevo desse objeto com o intuito de tentar assentar algumas peças no revestimento da pavimentação do caminho que levará até seu interior.

Sem qualquer intenção de levantar mais uma vez a sempiterna querela que alguns e algumas gostam de alimentar sobre as distinções entre documentário e ficção, sabemos que, de maneira geral – e tomando emprestado uma noção cara à corrente teórica cognitivista, bem representada por Noël Carroll e Carl Plantinga, entre outros – o filme de não ficção é um artefato audiovisual que faz asserções sobre o mundo histórico e, para tanto, se serve, quase sempre, de elementos já dados nesse mesmo mundo histórico para construir seus discursos.

Ora, esses elementos existentes no mundo, independentemente da presença da câmera, desempenham papéis e possuem uma dinâmica própria no interior da sociedade em que são encontrados. Ao extirpá-los de seus habitats naturais, ao separá-los do conjunto de fatos sociais aos quais pertencem, ao interferir na organização que lhes é própria, o cineasta, por não poder tudo mostrar, pois, de acordo com a lei de exclusão parcial ou total concebida por Xavier de France (1989, p. 16): “[...] segundo a qual não se pode registrar alguma coisa sem que o registro de outras coisas seja impossibilitado (exclusão total) ou prejudicado (exclusão parcial)”, é obrigado a trabalhar com fragmentos desse mundo e, posteriormente, na sala de montagem/edição, dar-

-lhes o sentido por ele desejado. Mas como juntar esses fragmentos de forma coerente e adequada aos seus desejos?

É nesse momento que entra em cena o comentário. Este será um de seus trunfos, pois será sobretudo através de sua mediação que o cineasta irá construir suas sequências significantes. O comentário funciona, então, como ponto de sutura que rearranja os fragmentos extraídos do mundo histórico, de forma muitas vezes desordenada, dando-lhes sentido. Existe, então, nessa operação, um processo de evocação, através do verbal, daquilo que a imagem não mostra ou mostra de forma insuficiente. Estamos, portanto, diante de dois procedimentos de *mise-en-scène*: a da imagem e a do comentário. Como diria Claudine de France (1995), a primeira baseada na mostraçãõ e seu produto, o mostrado; a segunda baseada na evocação e seu produto, o evocado.

Sim, evocado. Pois o verbal jamais poderá mostrar, mas, assim como a linguagem escrita dele derivada, ele só poderá evocar, fazer com que o leitor ou, no nosso caso, o espectador, imagine aquilo que ele enuncia. Evidentemente, quanto a esse discurso, seja verbal ou, em se tratando das cartelas antes mencionadas, escritas, vem se juntar a imagem a que esse discurso faz menção ou dele se desprende, sua missão será bem mais de completar, acrescentar, ressaltar, sublinhar ou, mesmo, contradizer, elementos dessas imagens às quais ele está atrelado. Levando-se em conta que, assim como as imagens, esse discurso verbal também é fruto das intenções do realizador do produto final, que será o filme, é lícito reafirmar aquilo que dissemos acima, citando Claudine de France (1995): que estamos lidando com dois processos de *mise-en-scène*: *mise-en-scène* das imagens e *mise-en-scène* do comentário.

Também é importante levar em conta que, quando estamos falando de elementos do mundo, fragmentos do mundo captados e colocados em cena pelo cineasta, não estamos nos referindo apenas às imagens, mas, também, aos sons, aos ruídos, às vozes. Desde o advento do som direto no começo dos anos 1960, esse fato se tornou uma realidade. Portanto, não devemos esquecer que, se a câmara pode enquadrar os detalhes do mundo histórico que melhor se adequam aos desígnios do cineasta, o mesmo não se pode dizer do som. Este último, mesmo que captado com um microfone unidirecional, dificilmente poderá isolar,

assim como faz a câmera com as suas variadas possibilidades de ângulos e enquadramentos, os elementos desejados pelo observador-cineasta no momento de seu registro. Assim, um dos artifícios para corrigir as distorções eventualmente inseridas no conjunto da massa sonora recolhida é lançar mão do comentário. Uma outra é a legenda. Mas, sobre essa possibilidade, remetemos o leitor ao judicioso artigo de David MacDougall “Subtitling Ethnographic films: Archetypes into Individualities”, publicado na *Visual Anthropology Review* na primavera de 1995.

Contudo, já que nos referimos a esse artigo de MacDougall, não seria inútil nos reportarmos a uma de suas passagens que ilustra, de maneira apropositada, aquilo que aqui estamos discutindo. Diz ele:

O material do documentário é, com frequência, maçante e ambíguo, e sendo as conversas na vida corrente mais desordenadas e complexas do que na ficção, o documentário requer mais escolhas do que a ficção sobre o que deve ser legendado e como legendar. Na ficção, o diálogo é normalmente coerente, e as linhas do diálogo raramente se sobrepõem. No documentário acontece justamente o contrário. Frequentemente várias pessoas falam ao mesmo tempo e vários tópicos são discutidos intermitentemente. Quando cenas são incluídas para apontar ou anunciar temas significantes, a maneira como as legendas são escritas podem geralmente fazer a diferença entre uma temática clara e a confusão. A escolha da frase pode apontar a cena em uma direção específica. (MACDOUGALL, 1995, p. 86)

Ora, não nos parece inapropriado substituir o papel das legendas aqui exposto por MacDougall (1995) pelo comentário. Este é um recurso de utilização usual, tanto em documentário quanto em reportagens televisivas: o abafamento ou esfumamento do som original do mundo histórico que, como vimos, pode ser bem confuso, e sua substituição por um comentário explicativo, esclarecedor, coerente.

No filme documentário clássico – mas também no documentário antropológico, que aqui nos interessa –, essa *mise-en-scène* do verbal resulta de três processos autônomos e, no mais das vezes, complementares: o comentário elaborado pelo realizador antes, durante (no caso

de entrevistas, por exemplo) ou depois, quando da pós-produção. No primeiro caso, um roteiro ou esboço de roteiro, servirá como apresentação ou introdução ao tema a ser abordado pelo filme e, posteriormente, registrado pelas imagens. Esse comentário colocará o espectador em sintonia com o *corpus* imagético-sonoro deste último – o filme. Muitas vezes, tal evocação verbal remete ao não mostrável, àqueles aspectos do mundo histórico que não pertencem ao domínio do sensível e, conseqüentemente, devem ser evocados através de outros artifícios de *mise-en-scène*, no caso, uma *mise-en-scène* do verbal.

É o que acontece na abertura de *Jaguar* (1954-1967), filme rodado por Jean Rouch no Níger em 1954 e apenas concluído, justamente com a introdução do comentário, 13 anos depois, em 1967. À época trabalhando sobre os processos migratórios no interior da África do oeste, Rouch (1988) explica como, uma vez por ano, milhares de jovens deixam o Níger para se aventurar na antiga Costa do Ouro, então colônia britânica e, hoje, Gana, em busca de algum sustento. Rouch (1988) não apenas explica esse fenômeno social como descreve a experiência cinematográfica que vai levar a cabo juntamente com os três nigerinos seus amigos. E a experiência consistia, justamente, em reproduzir o percurso migratório, sublinhando as peripécias de seus personagens ao longo da travessia de um país a outro. Toda essa parte introdutória é do domínio do não mostrável. As imagens que a acompanham são meramente ilustrativas, já que se limitam a indicar o *habitat* e identificar os três aventureiros.

Retomando Claudine de France (1995), poderíamos dizer que, nessa introdução estamos diante de duas *mises-en-scène* do real: uma baseada na mostraçãõ que devolve ao espectador o seu produto: o mostrado (no caso, como dissemos, o *habitat* dos personagens); a outra, baseada na evocação que leva esse mesmo espectador a imaginar o processo migratório anunciado e a antecipar mentalmente a experiência que vai reproduzi-lo; ou seja, o produto da evocação verbal: o evocado.

Não se deve esquecer que estamos nos referindo aqui a um filme que foi realizado quando ainda não existia o som sincronizado, e as câmeras, mecânicas, possuíam uma autonomia que não ia além dos 30 segundos. Logo, qualquer som vindo do mundo histórico deveria ser

introduzido na pós-produção. Isso poderia levar alguns a arguirem que a divisão que fizemos acima entre as três modalidades de comentário estaria ontologicamente comprometida, uma vez que todo filme cujo som tenha sido objeto de uma captação não sincronizada com a imagem teria o seu comentário alocado na terceira categoria, aquela que implica a sua adição ao processo de pós-produção.

Ora, mas o critério por nós utilizado para essa divisão nada tem de técnico. Ao contrário. Tal divisão, cuja função não é outra senão aquela de facilitar o entendimento das relações do realizador com o comentário, tem como vetor o procedimento de *mise-en-scène* deste último no processo de construção do artefato fílmico. Os dois primeiros tipos de inserção do comentário, aquele que serve de preâmbulo àquilo que, pedindo emprestado a Van Genep (2011) a sua divisão do rito, chamaríamos de “fase liminar” do fluxo audiovisual que constitui o filme, sendo, portanto, esse preâmbulo sua fase preliminar, ambos podem ser tanto inseridos na pós-produção quanto – em se tratando de som direto – no momento mesmo do registro. Mas a função do comentário não deixa de ser, neste caso, a de apresentar aquilo que vai ser desenvolvido na já mencionada fase liminar.

O segundo modo de *mise-en-scène* do verbal a que nos referimos anteriormente diz respeito àquele comentário que acontece em plena complementaridade com a *mise-en-scène* das imagens. A esse tipo de comentário, Claudine de France (1995) chama de “comentário direto”. Quer dizer, ele evoca um não mostrado não mostrável, remetendo a aspectos do mundo histórico que não estão nem poderiam estar presentes nas imagens, uma vez que remetem à memória, desejos, frustrações, afetos dos personagens mostrados. Encontramos esse tipo de situação em vários filmes de Eduardo Coutinho, o que nos leva, por via de consequência, a conjecturar que tal procedimento é quase um apanágio da entrevista; marca registrada dos filmes de Coutinho.

Pensemos em *O fim e o princípio*; em *Jogo de cena* ou, mesmo, em muitas sequências do já ontológico *Cabra marcado para morrer*. Em quantos momentos não estamos na presença de uma evocação verbal do inapreensível, no intangível; de aspectos não mostrados e não mostráveis do mundo histórico em pauta? São os comentários, as falas do

realizador e de seus personagens que produzem sentido; é o vaivém entre o sensível: expressões faciais, paisagem, ambiente... e o expresso – ou exprimido – através do verbal que penetramos nesse mundo.

Segundo Coutinho (2005, p. 119), para realizar um documentário, “é preciso sair de si”. Tal afirmação é feita pelo diretor ao tratar das especificidades do documentário, sobretudo no que diz respeito à presença do realizador (e da câmera) interferir na realidade filmada. Assumindo que não apenas nos filmes, mas no próprio cotidiano, as interações entre as pessoas são tanto espontâneas quanto encenadas, Coutinho apresenta uma questão crucial a partir de MacDougall (2005, p. 119): “O documentário é isso: o encontro do cineasta com o mundo, em geral socialmente diferente e intermediado por uma câmera que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante”. A pessoa entrevistada, segundo Coutinho, “inventa” para o realizador um personagem que só existe no momento próprio do encontro:

Portanto, o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro para que aconteça algo, é preciso se entregar para ver se acontece. (MACDOUGALL, 2005, p. 121)

O personagem resultante desse encontro, que aparece no momento da montagem do filme, é sempre mais extraordinário que a pessoa, pois sintetiza diversos tempos nela existentes e, desse modo, o que se filma são “momentos intensos de encontros que produzem até um efeito ficcional, e que são ficcionais no sentido de que o dia a dia é uma outra coisa”. (MACDOUGALL, 2005, p. 121)

Por fim, chegamos à terceira categoria rapidamente esboçada no começo desta apresentação. Aquela em que todo o comentário é acoplado às imagens na pós-produção. Ou seja, toda a *mise-en-scène* do verbal é como que descolada da *mise-en-scène* das imagens. O que temos é um comentário indireto, cujo poder se manifesta através da produção de sentido que ele confere àquilo que a imagem mostra, esconde, sublinha, esfuma etc. Conforme afirma Claudine de France (1995),

podemos mesmo dizer que o comentário indireto tem a última palavra sobre aquilo que é mostrado, que ele assume o papel de uma supra *mise-en-scène* detentora de múltiplas funções: confirmação, correção, complementação, substituição etc., com frequência sob a forma de uma narração roteirística. Em suma, um comentário que parte de um roteiro pré-estabelecido.

Tal é o caso do comentário de *Le Dama d'Ambara* (1974), filme de Jean Rouch sobre um ritual de encerramento do luto de um dignitário Dogon. Realizado juntamente com Germaine Dieterlen, todo o comentário desse filme é feito a partir dos textos de Marcel Griaule, que era um especialista dessa etnia da África do Oeste. Eminentemente poético, mas impregnado da mitologia Dogon, o comentário possui sua própria *mise-en-scène*. Diversas vozes se superpõem na narrativa de Jean Rouch. A cada personagem mítico que a imagem revela, o narrador – o próprio Rouch – como que assume o seu papel, fala por ele, fala sobre ele, explica, conta, reconta. O evocado, aqui, complementa o mostrado. Ele é um duplo, remetendo tanto ao mostrável efetivamente mostrado quanto ao apenas evocável. Mas, mesmo quando se refere à mostração, a *mise-en-scène* do comentário jamais assume um caráter de “dupla descrição”, pois que, além de sublinhar o mostrado, ele o interpreta do ponto de vista do mito.

Um outro exemplo emblemático de comentário “roteirístico”, ou seja, superposto às imagens, cuja *mise-en-scène* assume o papel de comentário indireto nos termos apresentados por Claudine de France (1995), encontramos no filme *The Song of Ceylan*, (1934) de Basil Wright. Wright utilizou um sistema de som sofisticado para a época, mas segundo a sua própria descrição, tratava-se de um sistema arcaico, que deixava mais ruído do que sons inteligíveis. Mas, o que nos interessa aqui é a forma como foi escolhida e utilizada a narração. O cineasta relata que estava se perguntando como iria fazer o comentário do filme quando, no momento em que o estava editando e que não tinha ideia de como iria construir esse comentário, estava passando perto do British Museum e aconteceu de dar uma olhadela na vitrine de uma livraria quando avistou um livro sobre o Ceilão, de autoria de Robert

Knox. Tão logo começou a ler o livro, se deu conta de que era daquilo que ele precisava. (MACDOUGALL, 1995)

Assim como “*Le Dama d’Ambara*, *The Song of Ceylan*, possui a *mise-en-scène* de um comentário indireto que, como no primeiro caso, chamamos de roteirístico (o texto de Robert Knox), que complementa a mostraçãõ e evoca o não mostrável. Os sons captados através dos gravadores rudimentares permanecem e adquirem significados com a superposição da narraçãõ, assim como acontece com o *Le Dama d’Ambara*.

Vamos encontrar um contraexemplo de comentário indireto mal-sucedido na filmografia do mesmo Jean Rouch; e o que é mais significativo é que se trata de seu primeiro filme *Au pays des Mages Noirs* (1947). Segundo as suas próprias palavras, o filme

[...] foi rodado em preto e branco e era mudo. As filmagens duraram nove meses (1946-1947), o tempo de descida do rio Níger numa piroga. As *Actualités Françaises* o compraram e reduziram a 10 seus 30 minutos. Na falta de som real, foram acrescentados uma música imbecil e um comentário lido por um comentarista do *Tour de France*, com sua voz característica. O título foi dado por eles. Comercialmente, o filme funcionou muito bem [...]. Em 1951, voltei ao Níger para fazer um segundo filme sobre a caça ao hipopótamo, pois estava realmente envergonhado com o primeiro. (ROUCH, 1988, p. 231, grifo do autor)

O filme resultante dessa experiência foi *Bataille sur le grand fleuve* (1951), aquele que entrou para a história do filme etnográfico como tendo recebido o comentário mais pertinente, mais a propósito nas relações filmador/filmados, ou seja, cineasta/pessoas filmadas. Desejoso de colocar uma música de acompanhamento no filme que, ele, era mudo, Rouch se viu admoestado pelos seus sujeitos: “Como, onde é que você ouviu música durante a caça ao hipopótamo?” Seguindo a velha tradição dos westerns, no momento mais dramático eu havia colocado uma música, mas que havia sido muito bem escolhida, pois se tratava de Gawey, Gawey, “o tema dos caçadores”. Mas os pescadores então me disseram: “Sim, é verdade, mas o hipopótamo que está em-

baixo d'água tem ouvidos muito bons, e si tocarmos alguma música ele vai embora! [...]”. (ROUCH, 1981, p. 11)

“Como assim?! se colocarmos uma música o hipopótamo vai ouvir e vai escapar”.

Depois desse dia, a obra do *Griot Gaulois* passou a contar com a participação mais efetiva das pessoas observadas e, após a realização de *Horendi*, o filme etnográfico jamais voltou a ser o mesmo. Mas aqui não é o lugar para tratar desse assunto, pois se o fizéssemos seríamos levados a sair do contexto a que nos propusemos neste texto.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, E.; XAVIER, I.; FURTADO, J. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 96-141.

FRANCE, C. *Cinema e antropologia*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

FRANCE, C. Le commentaire, rival de l'image dans la mise en scène du réel. *Xoana: images et sciences sociales*, Paris, n. 3, p. 73-88, 1995.

FRANCE, X. *Eléments de scénographie du cinéma*, Nanterre: Université Paris X-FRC/Publidix, 1989. (Cinéma et Sciences Humaines, n. 8).

FULCHIGNONI, E. Rouch le magicien. Entretien avec Jean Rouch. In: GALLET, P. E. (Ed.). *Jean Rouch, une rétrospective*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères, Animation Audio-visuelle, 1981, p. 4-32.

GENNEP, A. V. *Les rites de passage*. Paris: Picard, 2011.

MACDOUGALL, D. Subtitling ethnographic films: archetypes into individualities. *Visual Anthropology Review*, Los Angeles, v. 11, n. 1, p. 83-91, 1995.

ROUCH, J. Our totemic ancestors and crazed masters. In: HOCKINGS, P.; OMORI, Y. (Ed.). *Cinematographic theory and new dimensions in ethnographic film*. Osaka: National Museum of Ethnology, 1988. p. 225-238.

BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS SONS NO FILME ETNOGRÁFICO

Turner (1982) uma vez argumentou que as dinâmicas e os fenômenos sociais que o antropólogo encontra durante seu trabalho de campo, embora cheios de cores, formas, odores e sons, e sempre em constante mudança, quando traduzidos para a escrita antropológica tendem a se tornar estáticos, sem vida. Muitas vezes incapaz de traduzir a vivacidade, a dramaticidade e a flexibilidade da matéria sobre a qual se debruça, essa escrita antropológica acaba por dar à luz uma narrativa fria, dura e distanciada do encontro de subjetividades do qual se origina. Nossa análise, diria Turner (1982), “pressupõe um cadáver”.

Na direção contrária a essa tendência, muitos antropólogos têm experimentado as mídias audiovisuais, acreditando que, se é possível evocar os gestos, as cores e os sons com que se deparam em suas experiências de pesquisa e de vida, é possível devolver a carne e o pulso ao esqueleto abstrato a que Turner (1982) faz alusão em sua crítica. É nesse lugar, ou seja, na devolução de um corpo vivo à antropologia, que a articulação entre imagem, som e texto ganha expressão. Os filmes etnográficos são, em grande medida, resultado dessa aposta. No entanto, se, por um lado, prolifera o discurso acerca da importância desse gênero na disciplina, por outro, frequentemente se esquece que

tal meio de produção e exposição do conhecimento é, por excelência, de natureza audiovisual, isto é, constitui-se a partir da articulação entre som, imagem e texto, e não apenas entre imagem e texto.

Som e imagem definem o nosso entendimento do Outro e da realidade representada. O próprio ato de mediar essa realidade se faz por meio de som e imagem. Nesse processo, como já salientado pelo teórico de som Chion (1994) e pelos antropólogos Iversen e Simonsen (2010, p. 10):

O som modifica a imagem, e a imagem modifica o som. Assim, as dimensões visual e aural devem ser analisadas conjuntamente, pois não podem se separar, e não são separadas pelos membros da audiência que experimentam som e imagem simultaneamente. Ao sentar num auditório para assistir um filme etnográfico, um mundo se projeta e é criado através de sons tanto quanto de imagens, de modo que ambos contribuem para a narrativa, para a feitura deste mundo, e a nossa experiência de assistir uma realidade mediada .

Todavia, o som foi e continua a ser objeto de poucas reflexões na antropologia. O presente texto discute o lugar (negligenciado) do som no filme etnográfico. Partindo da compreensão de que a trilha sonora de um filme é constituída por todo o conjunto de sons que lhe caracteriza, isto é, música, efeitos sonoros, diálogos e comentários; faço eco à afirmação de outros autores, para quem, salvo algumas exceções que só confirmam a regra, os sons e, em especial os sons não-verbais, raras vezes foram objeto de atenção para a antropologia audiovisual, assim como para a antropologia de um modo geral. (HENLEY, 2010)

Por sons não verbais me refiro aos sons do ambiente natural e humano, os quais formam, nos termos de Schafer (1977), nosso ambiente sônico, ou a paisagem sonora a qual vivenciamos. Através da argumentação presente neste texto, procuro mostrar como a pouca atenção dada à dimensão sonora, não verbal, do filme etnográfico, constitui um reflexo do próprio modo como se concebe, ao longo do século XX, o uso de mídia audiovisual na antropologia. Trazendo para o texto referências diversas, exploro a ideia de que os sons não verbais, uma vez captados e tratados de forma competente, têm por função

contribuir não só para com o aumento da densidade etnográfica dos processos abordados como também para a adição de um caráter mais sensorial à experiência de contato com o filme.

Em termos de organização, após uma caracterização de como a mídia audiovisual adentra a cena da pesquisa antropológica, apresento as ideias centrais que norteiam o texto “Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in ‘visual’ anthropology”, do antropólogo Paul Henley (2010), no qual se aponta para a forma como o som é pensado no cinema de ficção, em contraste com o cinema documentário e o filme etnográfico. As ideias de Henley (2010) são fundamentais para a construção do argumento aqui apresentado, pois o mesmo afirma que se os realizadores de filmes etnográficos dessem tanta atenção à captação e à edição de sons como costumam dar aos problemas de técnica, metodologia e estilo no uso da câmera, bem como às teorias de edição de imagens, seria possível realizar filmes com mais qualidade, complexidade e grau de etnograficidade. Partindo da sugestão de Henley, discuto a inaudibilidade do som não verbal no filme etnográfico, em seguida, trazendo para o texto exemplos de autores-realizadores que romperam com tal padrão, com filmes em que tais tipos de sons foram sistematicamente organizados a fim de intensificar a textura experiencial e conotativa do espectador.

Filme etnográfico: do nascimento ao desenvolvimento

Quem trabalha com antropologia geralmente tem a oportunidade de observar e participar de uma série de acontecimentos centrais para a organização das vidas sobre as quais se debruça, seja no contexto urbano, rural, local ou transnacional. Os eventos aí observados com frequência acontecem em espaços públicos, onde diversos tipos de audiência e, portanto, diversas práticas discursivas interagem entre si, dando a esses estudiosos a oportunidade de elaborar narrativas etnográficas verdadeiramente ricas. Aqui, penso, por exemplo, na importância que tem, para a pesquisa de muitos etnólogos, a realização das rodas de Toré, dança-ritual bastante difundida entre populações indígenas do nordeste brasileiro; nos momentos de efervescência musical e religio-

sa que afloram nos encontros de comunidades rurais negras e quilombolas, presentes em diversos estados da região; nos muitos cortejos, procissões e paradas que se dão durante o calendário festivo de povos do mar, ao longo de toda a costa brasileira; além das festas de povos de terreiros e outras comunidades religiosas. A lista de exemplos poderia se estender *ad infinitum*. No entanto, interessa-me pensar como essas manifestações, que em sua maioria não se restringem às datas em que se fazem públicas e que articulam em si noções tão vastas e vagas como as de cultura, tradição, identidade, autenticidade, etnicidade e raça, são descritas por aqueles que dentro das ciências sociais se identificam como antropólogos.

Não seria incorreto dizer que impera, nas ciências sociais como um todo, e na antropologia mais especificamente, uma tendência a representar essas manifestações por meio da escrita, onde movimentos corporais, gestos, e, sobretudo, sons (aqui incluindo mas não se limitando à palavra falada tanto quanto a cantada) são “re-constituídos” essencialmente pela descrição textual. Trazendo para o cotidiano mais uma vez da etnologia, podemos pensar, por exemplo, que a experiência do engajamento na performance do Toré é frequentemente reduzida à descrição por meio do texto, bem como à transcrição das letras de canções e a tentativa de uma definição em torno do ritual. Não raras vezes, contudo, em uma roda de Toré, o texto da canção pode vir a ser o que menos importa. De fato, para evocar e analisar a intensidade dessa experiência, e os significados a ela atribuídos, faz-se necessário dizer, sobretudo, de como os múltiplos sentidos dos participantes e do antropólogo são ativados e se combinam a partir de elementos, tais como o ambiente sonoro do espaço em que tal prática se dá, o ritmo percussivo, a escala tonal do canto, o contato daqueles que dançam com o solo, o contato destes com os demais corpos, o movimento próprio da dança, a ingestão de bebida fermentada, a inalação de odores (de fumo ou incenso, por exemplo) e a escuta de palavras de ordem, para citar apenas alguns elementos. Porque estamos falando de uma experiência que é, por natureza, sensorial, não podemos restringir a tentativa de traduzir sua vivacidade a uma mera descrição dos textos característicos do evento.

É certo que não há nada na linguagem escrita que impeça o antropólogo de tentar evocar esse cenário para problematizar e explicar aquilo que estuda. Entretanto, é plausível afirmar que se por um lado não há impedimento de ordem formal, por outro, a depender dos elementos que se deseja abordar, há uma dificuldade muito maior em se realizar tal tarefa somente por meio da escrita. Nesse sentido, faz-se necessário articular mídia audiovisual e texto, pois é com imagem e som que se pode dar conta de experiências que condensam em si elementos de ordem eminentemente visual, aural, tátil e, portanto, sensorial. Representações por meio da imagem e do som não são fundamentalmente verbais e, portanto, não se prestam a linhas de raciocínio da mesma forma que o texto escrito o faz, mas possuem uma qualidade sinestésica que permite ao antropólogo comunicar o sentido de uma experiência corporal/corporificada, a qual geralmente está para além das possibilidades do texto escrito. (MACDOUGALL, 1998, 2006; MARKS, 2000; PINK, 2007; POSTMA; CRAWFORD, 2006)

Ensaio fotográficos, filmes etnográficos e registros sonoros permitem “recriar contextos específicos, dramáticos, em que forças culturais e sociais são, em última instância, expressas”. (MACDOUGALL, 1998, p. 262-263) Além da capacidade de evocar as experiências de vida das pessoas com que o antropólogo trabalha, as imagens e os sons da pesquisa trazem à tona as próprias experiências do pesquisador em campo, pois contêm “uma riqueza de associações”, simultaneamente pessoais, históricas e políticas; associações estas que apontam para “indivíduos únicos em consciência e corpo”, isto é, “[...] cada pessoa como distinguível de todas as demais”. (MACDOUGALL, 1998, p. 259)

A consciência acerca das possibilidades trazidas pela mídia audiovisual acompanha toda a história da disciplina antropológica, estando presente já na fundação da chamada antropologia moderna, com Alfred Haddon e a Expedição de Cambridge ao Estreito de Torres, na Austrália. Haddon, um entusiasta da utilização da fotografia no trabalho de campo, levou consigo todo um aparato tecnológico para realização de fotografia (em cor) e filmagem (em película) de danças cerimoniais e registro sonoro de canções em língua nativa. A iniciativa de Haddon, em 1898, não constituiu fato isolado. Mais tarde, em

1914, Edward Curtis realizou uma espécie de etnoficção (para uns, um documentário, para outros, um melodrama) com os índios Kwakiutl, no Canadá. Muito embora Curtis não fosse antropólogo de formação, seu trabalho filmográfico e fotográfico serviu, como serve até hoje, de inspiração para a disciplina, sendo considerado de importância tanto para a fotografia quanto para a etnologia.

Em sintonia com tal movimento, em 1922, Flaherty, um explorador, vai a campo guiado por proposições que em muito ecoariam às de seu contemporâneo Malinowski, dando à luz o que viria a ser considerado o primeiro filme documentário (o primeiro filme etnográfico, a primeira docuficção), ou, quem sabe, a mais conhecida de todas as etnoficções: *Nanook, O Esquimó*. Se não foi o primeiro registro ou a primeira tentativa de contar uma história “não-ficcional”, foi com certeza a primeira experiência de articulação entre antropologia e cinema, realidade etnográfica e narrativa audiovisual, ou seja, uma das primeiras tentativas de unir episódios calcados em um mundo histórico e convenções cinematográficas.

Nos bastidores dessa realização, as notas de Flaherty revelam uma incrível semelhança ao que na mesma época propunha Malinowski, no mesmo ano em que sua obra-prima, *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, veio à tona, recheada de fotografias que até hoje nos causam impacto. De fato, tanto quanto a escrita fluída de Malinowski são as fotos de seus interlocutores e dos artefatos envolvidos no Kula que permanecem na mente de muitos de seus leitores. A atenção para o detalhe e a proximidade para com a então figura do “nativo” uniu as perspectivas dispostas em *Nanook* e nos *Argonautas*. Há, por isso, quem considere que as visões de Flaherty e Malinowski, apesar de ancoradas em desejos distintos, não eram tão distintas assim. Ambos romperam, cada qual em seu campo, com modos de proceder na prática cinematográfica e antropológica, lançando mão de uma percepção que, embora mais tarde taxada como romântica e ingênua, mostrava-se original, pois que dotada de uma retórica de humanização do outro, percepção esta, simplesmente inexistente na obra de seus predecessores. (GRIMSHAW, 2001)

Como em uma crescente, iniciativas semelhantes despontariam em diversos lugares, com tecnologias de captação de imagem e som ganhando espaço dentro da disciplina. Em 1930, Franz Boas, aos 70 anos de idade, levaria consigo um gravador de som e uma câmera de filmar para o que viria a ser sua última experiência de trabalho de campo com os já mencionados Kwakiutl. Na película de 16 mm, ficariam impressões de danças, jogos, fabricação de artefatos. Nos cilindros de cera, as vozes e canções de um povo. Boas foi um dos primeiros antropólogos, e talvez o primeiro cientista social, a utilizar a câmera de filmar como parte da sua estratégia de pesquisa, com a clara intenção de gerar dados *in loco* para estudos sobre gesto, movimento e dança. (RUBY, 1980) Uma análise de seu trabalho fotográfico sobre o *potlatch*, ou sobre a relação entre comportamento e formas estéticas e expressivas de cultura, revelam o lugar que os equipamentos de captação de imagem tiveram em seu trabalho. Por essa razão, alguns advogam; Boas deveria ser considerado um dos pais da chamada antropologia audiovisual, sendo parcialmente responsável por tornar o ato de fotografar e filmar algo normativo na experiência de campo do antropólogo.

Nos anos seguintes, ainda na década de 1930, Margaret Mead, então orientanda de Boas, e seu companheiro, Gregory Bateson, inovariam na forma como dispunham da fotografia e do filme em seu campo. Só em Bali, onde chegaram em 1936, Mead e Bateson produziram 25 mil fotografias e 22 mil metros de filme. Em 1938, quando retornaram para Nova Guiné, produziram mais 8 mil fotografias e 11 mil metros de filme. Considerando as dificuldades e o alto custo envolvido na produção dessa mídia, pode-se dizer que o esforço de Mead e Bateson foi colossal. Mead retornaria a essas imagens nas duas décadas seguintes, a fim de editar o material fílmico em sequências que viriam a ser amplamente conhecidas e utilizadas em salas de aula de todo o mundo. (JACKNIS, 1988) De fato, o trabalho de Mead e Bateson mais conhecido, *A Balinese Character*, é celebrado como o primeiro projeto em que a fotografia funciona como dispositivo primário de pesquisa, e não apenas como mera ilustração.

Após o experimento de Boas, Mead e Bateson, a maior parte dos antropólogos iria flertar, em algum momento de suas carreiras, com os equipamentos de fotografia, vídeo e captação de áudio.¹ A partir desse momento, a lista de autores e realizadores cujos trabalhos se tornariam referência na disciplina se estende de modo significativo.² Ao longo de mais de um século, toda uma tradição se estabelece, dando à luz um amplo acervo de ensaios fotográficos, registros fonográficos e filmes etnográficos.

A fantasia realista e a suspeita em torno da imagem e do som

Muito curiosamente, passados 115 anos desde a iniciativa de Alfred Haddon, a inserção de mídia audiovisual na pesquisa em antropologia continua a ser pensada como novidade. No contexto mais geral da disciplina, a chamada antropologia “visual”, ou audiovisual (como prefiro nomear), é muitas vezes encarada como uma invenção recente; uma espécie de subdisciplina que ainda está por dizer ao que veio, marginal à tradição hegemônica de produção e exposição do conhecimento antropológico por meio da escrita. Em outras palavras, malgrado o tempo de estabelecimento, uma antropologia que se faz com e a partir da

-
- 1 Enquanto escrevo esse texto, me vem à mente uma pilha de discos que ficava guardada na videoteca onde trabalhei durante três anos, que depois descobri se tratar de registros sonoros, possivelmente realizados pelo time de pesquisa de Max Gluckman, durante a primeira metade do século XX, no continente africano. Materiais como esse se acumulam pelos departamentos de antropologia mundo afora, demonstrando que a produção audiovisual no contexto da pesquisa em antropologia não é pequena, embora quase sempre desconhecida.
 - 2 Em minha experiência como docente, costumo abordar um pouco da história da realização de filmes etnográficos em um curso semestral, o que inclui uma bibliografia e uma filmografia que representam apenas uma diminuta parte do que já se fez, deixando de lado a fotografia etnográfica, as etnografias sonoras e as muitas experiências de articulação entre texto, gravura, colagem, e arquivos sonoros. Dito de outra forma, somente para abordar o debate que se dá em torno da obra de 10-12 grupos de autores (tais como Alfred Haddon, Robert Flaherty, Margaret Mead & Gregory Bateson, Timothy Asch, Asen Balikci, John Marshall, Robert Gardner, Jean Rouch, antropólogos que filmaram monografias clássicas para TV, cineastas indígenas e as representantes de uma antropologia audiovisual feminista), são necessários pelo menos quatro meses, o que indica como a pesquisa nessa área, embora pouco conhecida fora da chamada antropologia audiovisual, é significativa tanto do ponto de vista qualitativo quanto quantitativo. Há autores cuja produção é tão extensa, como no caso do francês Jean Rouch, que simplesmente discuti-la demandaria um curso inteiro.

imagem e do som permanece invisível ou inaudível fora de núcleos, festivais e fóruns especializados no assunto.³

Longe de se tornar hegemônica, a prática de utilização de fotografia, vídeo e áudio na antropologia se submete a uma necessidade de “comprovar” e/ou complementar aquilo que é exposto por meio do texto, assim reafirmando sua subordinação à escrita. Mesmo aqueles que não submetem à supremacia do texto acadêmico seu trabalho com imagem e som – produzindo, por exemplo, filmes etnográficos que são autossuficientes (isto é, que não dependem do acompanhamento de monografias ou artigos para serem apreciados), em geral seguem a tendência de relegar ao audiovisual a função de atestar a veracidade e a autenticidade da matéria sobre a qual se debruçam.

De fato, grande parte das iniciativas nesse campo, com raras exceções (Jean Rouch sendo a maior delas, seguido por Robert Gardner e, mais tarde, grupos de cineastas indígenas), aponta para a presença ubíqua de uma espécie de fantasia positivista de captação do real e de uma crença forte no ilusionismo das imagens-e-sons-espelho do mundo. Tal fantasia é quase sempre acompanhada de um desejo nostálgico de salvar aquilo que está, discursivamente, sempre em vias de se extinguir. Produções como essas apontam, sobretudo, para uma tendência à romantização dos sujeitos retratados. Essa romantização, por sua vez, só pode ser efetuada através de uma cuidadosa reconstrução de cenários e situações (como no caso das produções de Alfred Haddon, Edward Curtis, Robert Flaherty e John Marshall, para citar apenas al-

3 É interessante perceber como, apesar de haver profissionais atuando na área em diversas regiões do mundo e do Brasil, poucos são os departamentos em que se estabeleceram unidades de referência na pesquisa e na docência em antropologia audiovisual. Estudantes em geral demonstram imenso interesse pelas possibilidades abertas, há mais de um século, por todos aqueles que ousaram inovar em suas pesquisas, articulando imagem, som e texto. No entanto, esses mesmos estudantes têm imensa dificuldade em desenvolver projetos que conjuguem texto e mídias audiovisuais, em parte devido à falta de familiaridade com questões técnicas e conceituais, em parte devido ao fato dessas experiências de formação serem bastante descontínuas. Os pesquisadores que, mesmo assim, seguem por esse caminho esbarram em duas situações típicas, que são, na verdade, parte do mesmo problema: a dificuldade de ter seu trabalho avaliado do ponto de vista formal e a impossibilidade de tê-lo reconhecido como produção acadêmica de fato (seja nos baremas de concurso, em um sistema de padronização de currículo como o Lattes, ou até mesmo em avaliações de natureza mais informal).

guns exemplos).⁴ Essas produções também demonstram uma certa negação da autoria do pesquisador-cineasta, como se a explicitação (ou não) de sua presença em campo continuasse a ser parte de um dilema.

Ou seja, ora movidos pelo desejo de gerar dados de pesquisa para gerações futuras (como no caso de Margaret Mead, Gregory Bateson e Timothy Asch), ora imbuídos da missão de reconstruir um passado idealizado (como no caso de Haddon, Curtis e Marshall), os autores/realizadores mais expressivos da chamada antropologia audiovisual não conseguiram se desvencilhar do fantasma da objetividade e da crença em um real que se imponha à câmera e ao gravador sem a existência de diversos processos de autoria. Relatos sobre as muitas mediações, escolhas e decisões epistemológicas, estéticas, éticas e legais, quando existem, geralmente emergem em meio a notas pouco divulgadas, extraídas de uma entrevista ou de um diário de campo.

Como se constituísse o legado desse movimento, até hoje há uma preferência explícita pela estética naturalista ou pelo estilo realista, na antropologia que se faz com imagem e som. Impera, assim, a tentativa de minimizar a consciência de que tudo é, de certo modo, em parte, produto de um encontro de subjetividades, em parte, produto de sucessivas mediações e processos de autoria. Nesse cenário, a imagem fotográfica, o filme etnográfico e o registro sonoro são frequentemente mobilizados como recursos que podem conferir maior autenticidade ao discurso do pesquisador, e não como elaborações criativas (e porque não dizer circunstanciais, já que resultam das condições em que se dá o encontro cultural da pesquisa).⁵

4 A análise da obra dos autores citados se revela particularmente importante quando se pensa que, na maior parte dos casos, tais antropólogos filmaram e/ou fotografaram populações consideradas tradicionais, muitas vezes trabalhando em contextos de vida radicalmente distintos dos seus (Jean Rouch sendo, novamente, uma exceção, com o seu *Crônica de Um Verão*, assinado também por Edgar Morin). Embora divergissem em relação ao como esse “outro” deveria ser “capturado”, tais autores convergiam no que se refere ao quem deveria ser “objeto” de ensaios fotográficos e filmes etnográficos. A Melanésia, o continente africano e a região amazônica, para citar apenas três exemplos, constituíam “locações” clássicas.

5 Em cursos e *workshops* voltados para a história e análise de filmes etnográficos, deparo-me sempre com a preocupação dos participantes em torno de questões sobre como: a) evitar a manipulação do real; b) salvaguardar um modo de vida que está prestes a desaparecer; c) distinguir o que é tradicional e autêntico do que é “inventado”; d) revelar nas imagens e nos sons determinadas formas de identificação e sua tradicionalidade; e) seguir um formato ou modelo específico que confira ao trabalho o título de etnográfico. É sobretudo curioso discutir

São pouco expressivas, ainda, as formas de experimentação com imagem e som que tenham por função enfatizar aspectos da percepção que não sejam apenas cognitivos, mas que sejam capazes de ressaltar as sensorialidades do sujeito pesquisado e do sujeito pesquisador. Em um contexto de pouca experimentação criativa, ainda é mais tímida a atenção que se dá ao ambiente acústico em que se dão as experiências dos sujeitos retratados em um filme. Se considerarmos a ampla produção audiovisual a qual aqui fiz referência, veremos que a dimensão sonora desses filmes, salvo raras exceções, nunca recebeu maior atenção nos debates travados dentro da disciplina.

O despotismo do olho

No artigo intitulado “Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in ‘visual’ anthropology”, o antropólogo Paul Henley (2010) se inspira nos comentários de diretores e produtores de filmes de ficção para nos alertar sobre o tipo de ressonância experiencial que o som pode nos trazer, isto é, caso sejamos capazes de nos libertar daquilo que o autor denomina de ditadura do olho. Henley inicia seu texto relembrando a experiência, típica de quem aprendeu o ofício de filmar anteriormente ao advento do vídeo, de unir as faixas de imagem e de som somente após a devolução das fitas magnéticas pelos laboratórios, quando se dava por completo o processo de revelação:

Então, como num toque de Lázaro, as cenas que você filmou são milagrosamente e misteriosamente trazidas de volta à vida diante de seus olhos. As imagens, que sozinhas eram ralas e superficiais - mesmo se elas estivessem muito melhor do que o que você esperava, de alguma forma se tornavam densas, inteiras, corporificadas. Esta emoção não derivava só de um reconhecimento intelectual do aumento do efeito de realidade de colocar som e imagem juntos.

essas questões quando sabemos que toda a história do cinema documental e antropológico, e ousaria dizer que grande parte da inserção fotográfica na disciplina, aponta para a existência de intervenções radicais no intuito de reconstruir uma dada realidade a partir do desejo do documentarista e/ou antropólogo (como o próprio *Nanook*, de Flaherty, e *The Hunters*, de John Marshall revelam).

Era uma reação que não era tanto intelectual mas sentimental, uma genuína reação de alegria. (HENLEY, 2010, p. 128)

As imagens, sublinha Henley (2010, p. 130), por si só, eram “ralas”, mas se tornavam “densas” quando unidas ao som. Apesar desse efeito, com poucas exceções, durante muito tempo, “nem documentaristas nem antropólogos prestaram muita atenção no uso do som – seja na prática, em método ou em teoria”. De fato, a história da antropologia revela uma rígida hierarquia entre texto e imagem, entre imagem e som, bem como entre som verbal e não verbal. Discussões a respeito da dimensão sonora de um filme, afirma o autor, costumavam revolver em torno do comentário verbal ou da música, com ambos sendo encarados com suspeição, já que em muitos casos as falas dos protagonistas e do narrador eram consideradas excessivas e pouco apropriadas a um meio que é primariamente visual, enquanto que a música, a não ser que fosse diegética, era muitas vezes tida, nos termos de Jean Rouch “como uma espécie de opium do cinema, ou pior ainda, como uma forma de imperialismo cultural”.

O ocularcentrismo de nossa prática está incrustado na máxima da observação participante, a qual, pela própria definição do termo, chama atenção para a visão, em detrimento da audição e dos demais sentidos. “Numa disciplina baseada num método de trabalho de campo definido como observação participante”, ressaltam Iversen e Simonsen (2010, p. 11), “talvez seja natural o privilégio concedido ao olho”. Na contracorrente, é preciso lembrar do que diz Chion (1994), atentando para a relação entre som e imagem:

O que o antropólogo vê é também definido ou influenciado pelo que ele escuta. O som é uma das experiências sensuais através das quais a cultura é experienciada, vivida e percebida. [...] Michel Chion, teórico do som, inicia seu livro, *Audio-Vision – Sound on Screen* (1994), sublinhando que a mídia audiovisual não engaja somente o olho, mas coloca os seus espectadores num modo específico de recepção; a recepção que ele chama de áudio-visão. Os *insights* de Chion podem ser utilizados no contexto antropológico também; apontando para o modo como o conhecimento cultural, o entendi-

mento, e a explicação são veiculados através da escuta tanto quanto da visão. O som não somente interpreta e dá sentido às imagens, mas envolve a própria estruturação da visão. (IVERSEN; SIMONSEN, 2010, p. 20)

Em minha formação como antropóloga audiovisual, a qual ocorreu a partir de 2000, a resistência às entrevistas com os protagonistas ou ao comentário verbal do diretor, bem como à música (especialmente a de natureza não diegética), fazia-se notar em sala de aula bem como na bibliografia consultada. A inserção de música era percebida como um artifício de sedução que, ao criar no espectador a necessidade de continuidade (ou seja: mais música), acabava por distanciá-lo da narrativa proposta, reduzindo, por assim dizer, o grau de engajamento intelectual da audiência para com o filme. Até então, pouca ou nenhuma atenção era destinada à necessidade de captar e tratar criativamente os demais sons, que não se limitavam à fala nem ao canto.

No texto aqui mencionado, Henley (2010) nos leva a olhar para essa resistência de forma curiosa, expondo a opinião de quem faz cinema de ficção, onde frequentemente se considera que o som é mais visceral do que a imagem, e que por isso desempenha um papel particularmente importante na comunicação de uma experiência de mundo que se quer evocar na tela e por meio dos amplificadores de áudio. Lócus da visceralidade, da proximidade, da intimidade, das emoções e até mesmo do tato, o som provoca em nós respostas que vão além das operações cognitivas presentes na percepção visual. Essa ideia se encontra magistralmente condensada na epígrafe com que Henley (2010, p. 127) inicia sua discussão, na qual que se lê: “O ouvido vai mais em direção ao interior. O olho, em direção ao exterior. (Robert Bresson)”

Essa percepção vem à tona, de forma semelhante, na afirmação de Akira Kurosawa (apud HENLEY, 2010), para quem o momento “mais emocionante” na construção de um filme é aquele em que o mesmo adiciona o som. “É nesse momento que eu estremeço”, diz o diretor. Essa noção é reafirmada, também, pela opinião de Helen van Dongen (apud HENLEY, 2010), editora do clássico *Lousiana Story*, de Robert Flaherty, para quem “imagem e som, até um certo grau, tem uma com-

posição própria, mas quando combinados formam uma nova entidade”. Helen van Dongen (apud HENLEY, 2010) argumenta, ainda, que “imagem e som estão tão estreitamente fundidos que cada um funciona através do outro”, “não há separação entre o que eu vejo na imagem e o que eu ouço na banda sonora”, “há o que *eu sinto*, o que *eu experie*ncio, por meio da combinação total de imagem e som”. Essa é uma ideia coerente com a opinião de Copolla, para quem “o som é pelo menos a metade do filme”. David Lynch (apud HENLEY, 2010, p. 128-129) vai além para afirmar que em algumas cenas o som é praticamente 100% do filme, aquilo “que adiciona emoção”, aquilo que dá o tom, que move as coisas e cria um mundo maior.

Acontece que na ficção, diz Henley (2010, p. 129), uma grande parte daquilo que constitui a banda sonora de um filme é música, propositalmente composta e inserida em um ponto muito específico da narrativa fílmica, a fim de induzir sentimentos e comunicar sentidos no espectador. Somente em anos recentes, diz o autor, cresceu o entendimento de que “sons que não são nem musicais nem verbais também podem ser organizados sistematicamente para melhorar tanto a textura conotativa quanto experiencial de um filme”. Ao prestar mais atenção a esses sons – sons da natureza propriamente dita tanto quanto de ações humanas, Henley (2010) acredita que se pode tornar mais densa a descrição etnográfica que dá origem a esses filmes. Ao atentar para os sons não verbais (tanto nas fases de captura quanto de edição), tais realizadores têm a oportunidade de intensificar a experiência dos espectadores em torno do assunto proposto, realçando determinadas interpretações de significado a exemplo do que, desde há muito, acontece no cinema de ficção.

Com o trabalho pioneiro de Steven Feld (1996), muitos antropólogos se deram conta de que os sons são fundamentais na criação de um “sentido de lugar”, uma vez que são “culturalmente marcados” (HENLEY, 2010) de modo muito específico, e porque são, de alguma forma, resultantes da mão humana, ou até mesmo porque algumas de suas características têm um significado cultural especial para os sujeitos retratados no filme. Henley (2010) assim nos pergunta se não seria o caso de nós, etnógrafos, utilizarmos essa propriedade do som não

somente para evocar um sentido genérico de espaço que está para além da moldura da imagem, mas também para construir “um sentido de lugar”, ou seja, “uma sensação de espaço que é culturalmente específico” e muitas vezes circunscrito à localidade na qual se dá o filme.

Do etnográfico ao sensorial

Lucien Taylor, antropólogo audiovisual que lidera o Laboratório de Etnografia Sensorial da Universidade de Harvard, com foco nas combinações inovadoras entre estética e etnografia, considera que os textos e filmes antropológicos, com exceção de alguns trabalhos, seguem completamente desprovidos de emoção e sensorialidade. Na opinião de Lucien Taylor, os antropólogos precisam levar a sério tanto o etnográfico quanto o sensorial, explorando o domínio não só das ciências sociais como também das artes visuais e do cinema. (LIM, 2012) Os próprios filmes de Lucien Taylor, além de muitos que hoje constituem o acervo do referido laboratório, figuram como exemplos de produções que primam pela sinestesia do espectador diante das ações retratadas em filme.

O mesmo pode ser dito de obras audiovisuais como *Terras* (2009), filme de Maya Da-Rin, em que o som é um elemento que tem por função evidente não só tentar reproduzir o ambiente acústico dos personagens e das culturas abordadas, mas provocar um engajamento sensorial da audiência para com o universo de práticas ali evocado. *Terras*, segundo os seus idealizadores, tem por objetivo explorar o impacto social e ecológico dos limites territoriais, do comércio e da modernidade na vida das pessoas que vivem no entorno das cidades gêmeas de Leticia e Sabatinga. Trata-se de uma região envolta pela floresta amazônica, no encontro entre Brasil, Colômbia e Peru. Ao imergir na diversidade desse ambiente, Da-Rin captura não só a variedade de estilos de vida que se fundem nessa interseção, como também, e mais fundamentalmente, as formas distintas pelas quais certas pessoas experimentam a existência das fronteiras territoriais.

Logo no início do filme, temos o nosso primeiro encontro com o tema a ser discutido no filme, através de um motorista de táxi para quem a fronteira que divide Leticia de Sabatinga é imaginária, portan-

to definida como algo que retira das pessoas a liberdade de ir e vir. O que aí se fala é de um mecanismo que impede as pessoas de circular e se desenvolver: uma barreira restritiva. Já para o barqueiro brasileiro que ganha a vida com o constante deslocamento de pessoas e bens, a fronteira constituída pelas águas do rio que divide o Peru do Brasil é um lugar de oportunidade e ganho. Tem-se, aí, uma fronteira que é vivida como espaço de troca e movimento. Para os migrantes que ali aportam, esperançosos de uma vida melhor, a fronteira emerge como um reservatório de desilusão, tornando-se esconderijo para quem tenta escapar dos perigos da atividade ilegal. Para as várias vozes indígenas no filme, a fronteira é vista como um elemento estranho: um reflexo da colonização espanhola e portuguesa, uma divisão que tem por função enfraquecer os laços entre as comunidades que habitam os dois lados da linha. Diferentemente dos pontos de vista apresentados anteriormente, aqui nos deparamos com uma percepção que encara a fronteira como uma imposição radicalmente artificial, a qual acaba por minar a soberania indígena. O filme, assim, expõe como, mais do que uma localização geográfica fixa, as fronteiras condensam uma multiplicidade de espaços imbuídos de subjetividade (RADU, 2012), constituindo locais de conexão, relação e parentesco. (GREEN, 2009)

Mas se *Terras* levanta questões importantes sobre a realidade das fronteiras, é precisamente em como tais questões são abordadas que o filme expõe seu mérito maior. A narrativa de *Terras* é construída de modo a permitir que o público entre em cena por meio de uma fina evocação de formas, texturas e sons. Ouvimos e somos penetrados pelos sons das fronteiras, físicas, imaginárias, fixas ou móveis. *Terras*, assim, prima pelo engajamento sensorial. A justaposição de *close-ups* de padrões formados por raízes, solos, folhas secas, vastas paisagens de florestas, barcos (em movimento ou estacionados), água corrente, frutas coloridas, rostos humanos, e um sem número de criaturas vivas, aumenta a sensação de proximidade do espectador para com o domínio visual, aural, verbal, temporal, e até mesmo tátil, do universo humano explorado no filme. (PINHEIRO, 2013)

Nesse sentido, *Terras* é exemplo de filme cuja qualidade aural se beneficia tanto da captação quanto da edição sonora, com a versão final exibindo um amplo leque de sons característicos do ambiente em que vivem as personagens do filme. Ao experimentar esse repertório de sons (não verbais, verbais, música diegética e música composta para o filme), o espectador tem a sensação de “estar lá”, mergulhado na intensidade sonora das várias ações que são evocadas no filme. Essa intensidade sonora, que vai do zumbido de insetos ao ruído dos canos de escape de motocicletas, da batida de um taco nas bolas de bilhar ao ronco do motor dos barcos, do pisar em folhas secas ao cair da chuva, adiciona sentido a cenas e sequências específicas, sugerindo nesse espectador um determinado tipo de apreciação.

Até mesmo quando foca na fala dos protagonistas, *Terras* confirma o argumento de Henley (2010, p. 131):

O filme pode mostrar - com uma abrangência e qualidade experiencial que vai além de qualquer coisa a ser alcançada por uma transcrição textual ou por uma gravação de áudio apenas - como o significado comunicado por um ato de fala é endossado, realçado ou, alternativamente, minimizado por uma série de recursos paralingüísticos que têm a ver com a performance daquele que fala (sotaque, velocidade da enunciação, tom de voz, gestos, postura e assim por diante) e com as circunstâncias e a forma com que esta informação é recebida e respondida por interlocutores. Mundos sociais inteiros são criados por uma multitude de atos individuais de fala. Como um meio ao mesmo tempo visual e aural, o filme está bem apropriado para mostrar como esse processo de criação do mundo é efetuado

O reconhecimento da importância que o som tem na configuração desses mundos culturais faz emergir a consciência de que, ao de fato darmos atenção à dimensão sonora de nossas vidas – enquanto sujeitos pesquisadores, e de nossos filmes – a partir da situação da pesquisa, temos a chance de aprofundar a densidade das descrições etnográficas nas quais nos empenhamos. O cuidado para com a captura e o tratamento do som possibilita aproximar os espectadores das expe-

riências apresentadas no filme, assim como intensificar a proposta de interpretação de que lançamos mão enquanto realizadores. (HENLEY, 2010) São efeitos imbricados que dificilmente podem ser pensados de forma separada.

Considerações finais

Concluo esse breve artigo lembrando de minha própria trajetória de imersão no universo das imagens e dos sons em antropologia. Em 2002, quando iniciei um mestrado em antropologia “visual”, logo me dei conta de que teria a oportunidade de participar de vários *workshops* voltados para o trabalho de câmera e edição de imagens. O objetivo desse treinamento era propiciar aos alunos o conhecimento necessário para que, a partir de pesquisas próprias, fôssemos capazes de produzir um filme etnográfico de cerca de meia hora. Aprendíamos, então, sobre regras e possibilidades de composição e enquadramento, a ter consciência sobre as fontes de luz, a utilizar filtros, a fazer o chamado “balanço de branco”, de modo a experimentar com possíveis movimentos de câmera, dispositivos de estabilização e coisas afins. No contexto desses *workshops*, éramos estimulados a antecipar situações que apresentassem possíveis complicações na fase de captação de imagens – como no caso de tomadas efetuadas em meio ao chacoalhar contínuo de um barco de pesca artesanal no Caribe; ou no abafamento e escuridão de uma sauna gay na Inglaterra; no burburinho caótico de uma cantina italiana; durante tempestades de poeira no deserto africano e assim por diante. Para muitos de nós, o foco recaía sobre a imagem, muito mais do que sobre o som, e era em como resguardar a integridade da imagem que gastávamos nossa energia.

Nesse contexto, o treinamento relativo ao som se limitava ao mínimo. Aprendíamos como manusear os microfones de lapela, sem fio, direcional, bem como alguns acessórios que nos auxiliavam na redução de ruídos indesejados, mas não muito mais do que isso. O tratamento de som especializado, ao final de todo o processo, constituía responsabilidade de técnicos, os quais tinham por função operar milagres a partir daquilo que se apresentava a nós como uma imensa e complexa

aparelhagem: a mesa de som. Só então compreendíamos o quanto havíamos negligenciado a dimensão sonora de nossos filmes. Chegávamos com sequências de imagens preciosas, ao mesmo tempo em que nos deparávamos com entrevistas e performances cuja integridade era ameaçada justamente devido a uma captação de som inadequada. Sem os sons, essas imagens se tornavam, parafraseando Henley (2010), “ralas”. Tais imagens, assim, simplesmente perdiam a sua densidade. Como se não bastasse, geralmente nos escapava a necessidade de realizar uma captação de som ambiente, feita de forma independente dos eventos filmados. Isso porque nos escapava a noção de quem esses sons, não verbais, advindos da natureza ou de ações humanas, eram tão fundamentais para a experiência humana quanto a fala e o canto que usualmente captávamos.

Dez anos mais tarde, o cenário emerge de forma bastante distinta. As turmas de pesquisadores interessados em antropologia audiovisual cresceram, podendo agora optar entre diversos tipos de mídia: fotografia, fotografia com registro sonoro, vídeo, ou instalações que articulam de forma simultânea texto, imagem, som e objetos da cultura material. Nesse novo cenário, o som adquiriu uma importância fundamental, e isso se deve à explosão de interesse por questões relacionadas ao corpo, às corporalidades e aos sentidos, o que tem reverberado na dinâmica interna de diversos cursos de antropologia audiovisual. Se o retorno ao corpo, de forma mais enfática, expande o interesse dos pesquisadores pela combinação entre imagem, som e texto, a discussão em torno dos sentidos e das sensorialidades dos sujeitos implicados na pesquisa tem por efeito desencadear uma mudança de *status* do som no filme etnográfico, já que este passa a ser pensado como veículo de experiência e significado para a antropologia.

Não se trata de uma questão meramente técnica, nem de custo, mas da criação de um consenso de que se existe uma vantagem em se trabalhar com o audiovisual nas ciências sociais; essa vantagem consiste, justamente, em poder explorar o caráter sensorial das imagens e dos sons, explorando o cruzamento de sensações que tais mídias podem provocar, bem como a forma através da qual engajam os nossos sentidos.

REFERÊNCIAS

BANKS, M.; MORPHY, H. *Rethinking audiovisual anthropology*. London: New Haven: Yale University Press, 1997.

CHION, M. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

FELD, S. Waterfalls of a song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: BASSO, H. K.; FELD, S. (Ed.). *Senses of place*. Santa Fe: School of American Research Press, 1996. p. 93-135.

GREEN, S. Lines, Traces and Tidemarks: reflections on forms of borderli-ness. In: COST IS0803 WG1, 1.,2009, Nicósia. *Anais...* Nicósia: [s.n.], 2009.

GRIMSHAW, A. *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HENLEY, P. Seeing, hearing, feeling: sound and the despotism of the eye in 'visual' anthropology. In: IVERSEN, G.; SIMONSEN, J. K. (Ed.). *Beyond the visual: sound and image in ethnographic and documentary film*. Høbjerg: Intervention Press, 2010. p. 127-150. (NAFA, v. 5).

IVERSEN, G.; SIMONSEN, J. K. (Ed.). *Beyond the visual: sound and image in ethnographic and documentary film*. Høbjerg: Intervention Press, 2010. (NAFA, v. 5).

JACKNIS, I. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film. *Cultural Anthropology*, Washington, v. 3, n. 2, p. 160-177, May 1988.

LIM, D. The Merger of academia and art house: Harvard filmmakers' messy. *The New York Times*, New York, 31 aug. 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/09/02/movies/harvard-filmmakers-messy-world.html?pagewanted=all&_r=0> Acesso em: 30 maio 2013.

MACDOUGALL, D. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MACDOUGALL, D. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

MARKS, L. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

PINHEIRO, J. Lands. *American Anthropologist*, [S.l.], v. 115, n. 2, p. 322-323, June 2013.

PINK, S. *Doing visual ethnography: images, media and representation in research*. London: Sage Publications, 2007

POSTMA, M.; CRAWFORD, P.L. (Ed.). *Reflecting visual ethnography: using the camera in anthropological research*. Leiden: CNWS Publications; Hojbjerg : Intervention Press, 2006.

RADU, C. Frontier effects and tidemarks: a commentary in the anthropology of borders. In: CANEVACCI, M. (Ed.). *Poliphonic anthropology: theoretical and empirical cross-cultural fieldwork*. Rijeka: InTech, 2012. p. 19-32.

ROUCH, J. The camera and man. In: HOCKINGS, P. (Ed.) *Principles of visual anthropology*. 2nd ed. New York: Mouton de Gruyter, 1995. p. 79-98, 1995.

RUBY, J. Franz boas and early camera study of behavior. *Kinesics Report*, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 6-11, 1980.

SCHAFFER, R. M. *The tuning of the world*. New York: Knopf, 1977.

TURNER, V. *From ritual to theatre: the seriousness of human play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

A INVENÇÃO DA ETNOFICÇÃO EM *JAGUAR* DE JEAN ROUCH: uma análise da *mise-en-scène* do comentário

Durante os anos de 1946 e 1947, Jean Rouch realizou sua primeira expedição na África, acompanhado de seus amigos Jean Sauvy e Pierre Ponty.¹ Antigos companheiros de trabalho em colônias africanas durante o período da guerra, os três realizavam, assim, o desejo de percorrerem o rio Niger em uma canoa. Nem etnógrafo e nem cineasta nesse período, porém já em contato com ambas as práticas, Rouch resolve adquirir uma câmera no mercado das pulgas para registrar essa primeira expedição. Contudo, ainda pouco conhecedor das técnicas do cinema, percebeu rapidamente que, com exceção do registro da caça ao hipopótamo realizado na vila de Firgoun, a maior parte das imagens por ele filmadas durante a viagem não constituíam material adequado à montagem por ainda desconhecer noções básicas de *raccord*.

Dessa experiência cinematográfica inicial, de certo modo fracassada, é que irá resultar o primeiro filme de Rouch, *Au pays des mages noirs* (1947). Após exibir as imagens da caça no Musée de l'Homme na presença de nomes importantes da etnografia francesa da época,

¹ O relato dessa viagem será publicado em *Alors le Noir et le Blanc seront amis: carnets de mission 1946-1951*. (ROUCH, 2008)

tais como Marcel Griaule, Michel Leiris, Claude Lévy-Strauss e André Leroi-Gourhan, essas foram acolhidas com entusiasmo, e Rouch acabou por ter o material comprado pela *Actualités Françaises*, produtora que foi a responsável pela montagem, sonorização e distribuição do filme. Porém, o resultado final se mostrou desastroso do ponto de vista da prática etnográfica, ainda que, cinematograficamente, mereça ser considerado como um marco da inserção do então jovem cineasta no campo (tendo em vista que *Au pays des mages noirs* foi exibido nas salas de cinema em 1949 como complemento de *Stromboli* de Roberto Rossellini). (COELHO, 2012, p. 246)

Segundo palavras do próprio Rouch, (apud DECOUVRIR..., 2010, p. 28, tradução nossa).

Minha reação depois desse filme foi a de dizer: ‘Não, isso não é possível!’ Essa música é nula, o tom do comentário insuportável. [...] É realmente um filme exótico, um filme que não deveria ser feito. Eu nunca o mostrei na África, eu teria vergonha”.²

Incomodado pela música que acompanhava as imagens, pela inversão da lógica do ritual operada na montagem e pelo tom do comentário, realizado por um locutor profissional à moda das transmissões esportivas da época, Rouch admitiu, contudo, ter recebido nesse momento uma lição importante sobre a realização cinematográfica ao se dar conta da importância em se criar um clímax narrativo nos filmes (aqui, na verdade, recebeu sua segunda lição, já que da captação das imagens durante a expedição no rio havia aprendido sobre a necessidade de operar a câmera levando em consideração a montagem posterior das imagens).

Dessa primeira experiência como realizador, o que se observa em sua carreira, a partir de então, é o crescente controle de Rouch sobre as diferentes etapas da realização fílmica. Trabalhando, na maior parte das vezes, com equipes bastante reduzidas e no contexto de diferentes centros de pesquisa, o antropólogo e cineasta não só costumava ser o

² Em 1991, Dominique Dubosc realizou o curta-documentário *Jean Rouch: premiers films*, no qual o cineasta improvisa frente às câmeras um novo comentário para *Au pays des mages noirs* (1947).

responsável pela captação das imagens em grande parte dos trabalhos que realizou, como acompanhava passo a passo o processo de montagem, além de ser o locutor e responsável pela maioria dos comentários que acompanham as imagens em seus filmes.

Para aqueles habituados a sua filmografia, uma característica que logo se evidencia é o poder da palavra em seu cinema, seja pela entoação particular e mesmo poética com que narra os rituais filmados, seja pela maneira como passa a palavra para seus amigos africanos em filmes como *Eu, um negro* (1959) e *Jaguar* ([entre 1954 e 1967]).

Ao analisar o período imediatamente posterior a *Au pays des mages noirs* (1947), detendo-se na análise do comentário em filmes realizados pelo cineasta entre os anos de 1948 e 1952, Lourdou (1995) irá apontar a possibilidade de serem identificadas duas etapas importantes na evolução do comentário no cinema de Jean Rouch: o reforço e a aquisição de maior precisão na descrição etnográfica observada nos filmes *Magiciens de Wanzerbé* (1948), *Circoncision* (1949), *Initiation à la danse des possédés* (1949), *Cimetières dans la falaise* (1951) e *Yenendi, les hommes qui font la pluie* (1952) e o início de um movimento em que a narração tenderá a suplantar o caráter descritivo dos comentários a partir de *Bataille sur le grand fleuve* (1952), filme em que Rouch irá retomar o tema da caça ao hipopótamo.

O objetivo do presente texto é o de realizar um primeiro passo em direção a uma análise do comentário nos filmes de Jean Rouch que se seguem a esse período. Nesse primeiro momento, me interessa, sobretudo, refletir mais especificamente sobre os efeitos dos autocomentários³ na construção narrativa das etnoficções⁴ realizadas por Rouch a partir do final dos anos de 1950, quando o cineasta, ao apresentar o material filmado aos participantes dos filmes, registrava os diálogos e o comentário improvisado por estes a partir do visionamento das imagens. Desses autocomentários improvisados e de sua articulação posterior com as imagens e com a fala do próprio cineasta, resultariam

3 Comentários realizados pelos próprios sujeitos filmados.

4 Termo utilizado sobretudo em estudos de antropologia fílmica para designar filmes em que elementos documentais e ficcionais se misturam, e que tem Jean Rouch como um dos seus principais precursores.

filmes que consagrariam Jean Rouch tanto no contexto da antropologia como no do cinema, como pode ser observado nos trechos a seguir a respeito de *Eu, um negro* (1959), primeiro filme a chegar às telas em que Rouch utiliza esse procedimento:

Em 1957, três anos antes do advento do registro sincrônico entre som e imagem em 16 mm, Jean Rouch realiza, nos subúrbios de Abidjan, um filme sobre a vida cotidiana de jovens nigerianos que migraram para a Costa do Marfim. Esse filme comporta diversos autocomentários semiautônomos⁵ que se tornaram célebres. Pela primeira vez, negros, sujeitos pesquisados, se expressavam com suas próprias palavras em um filme documentário realizado por um branco. Heróis do filme, os jovens de que Rouch descreve a difícil sobrevivência ao longo de uma semana, comentam no filme sua própria situação. Além disso, aquilo que falam constitui o essencial do comentário em *Eu, um negro*. (FRANCE, 1995, p. 103, tradução nossa)

Agora, tudo ficou claro. Confiar-se ao acaso é poder escutar *as vozes*. Como a Jeanne de outrora, nosso amigo Jean partiu, com uma câmera, senão para salvar a França, pelo menos o cinema francês. Uma porta aberta para um cinema novo, diz o cartaz de *Eu, um negro*. Como ele tem razão. (GODARD, 1959, tradução nossa)

A despeito dos possíveis questionamentos à proposta de “antropologia compartilhada” defendida pelo cineasta,⁶ interessa notar o fato de que Rouch acabou por se tornar um nome obrigatório seja para o estudo do cinema etnográfico, seja para os que desejam compreender a emergência dos cinemas novos. Parto aqui da hipótese de que esse lugar ocupado pelo cineasta tanto em uma esfera quanto na outra decorre, em grande parte, da utilização particular dos autocomentários em tais filmes.

5 Comentários pós-sincronizados realizados pelos sujeitos filmados, característicos principalmente das realizações anteriores à possibilidade do registro sincrônico entre som e imagem. (FRANCE, 1995, p. 103)

6 Para conhecer melhor tal polêmica ver o capítulo 15, “The shared anthropology”, em *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema* (HENLEY, 2008, p. 507).

Com o intuito de refletir melhor sobre essa utilização, proponho um percurso que se desdobra em dois momentos complementares. Em primeiro lugar, tentarei estabelecer, ainda que rapidamente, alguns dos parâmetros teóricos que julgo de maior interesse para a análise pretendida. Nesse sentido, meu objetivo principal é o de alinhar-me com a abordagem proposta por Claudine de France, segundo a qual, o comentário, especialmente no que diz respeito ao cinema documentário, pode ser entendido e analisado enquanto estratégia de *mise-en-scène*. Em seguida, realizarei a análise dos autocomentários em uma sequência de *Jaguar* (1954-1967), segundo tal perspectiva.

Ainda que *Eu, um negro* (1959) tenha chegado primeiro às telas, marcando aquilo que Ramos (2008, p. 314) definiu como “uma espécie de virada epistemológica na história do cinema”, *Jaguar* pode ser visto como o precursor das estratégias de improvisação que viriam a ser adotadas pelo cineasta nas suas etnoficções – estratégias essas de que fazem parte os autocomentários. Especificamente no que diz respeito à utilização destes, Rouch irá relatar da seguinte forma sua primeira experiência:

Quando projetamos o filme *Bataille sur le grand fleuve* (1952) em Ayorou, Damouré tinha improvisado, durante a filmagem, um comentário em songai que era fabuloso. Mas não o gravei. Essa projeção foi para mim a descoberta do *feedback*.⁷ Retomei a fórmula, desta vez gravando o comentário, quando da realização de *Jaguar* em 1957. Em Gold Coast, fomos ver um de meus amigos, que dirigia o Ghana Film Unit, uma vez que o país tinha se tornado independente. Projetávamos o filme num estúdio de 16 mm, com a possibilidade de parar a projeção, e eu gravava, com o meu primeiro Nagra e um microfone Newmann, o comentário que Damouré e Lam faziam para um amigo ao qual eles contavam a história. Gravamos o comentário de três em três horas. O diretor do estúdio, que entendia muito bem francês, ficou estupefato ao ver que Damouré e Lam eram capazes de reviver as situações, de cair na risada, contar suas aventuras, enfim, tudo aquilo que compõe o comentário de

7 Um dos princípios fundamentais na prática etnográfica de Rouch. Muitas vezes, os filmes do cineasta eram apresentados sucessivamente aos sujeitos filmados durante anos, para que Rouch, a partir do retorno obtido entre eles, pudesse finalmente chegar à versão final.

Jaguar. Com isso tudo em mãos, apliquei o mesmo método quando filmamos *Moi, un noir*. (GUÉRONNET; LOURDOU, 2000, p. 126)

Considerando essa fala do cineasta, é possível afirmar, assim, que, apesar de *Jaguar* só ter sido concluído mais de uma década após o início das filmagens, ele pode ser entendido como um marco inicial no desenvolvimento dos métodos de improvisação que viriam a ser utilizados por Rouch, especialmente nos filmes que realizou com seus amigos africanos Lam, Illo, Damouré e Tallou.

Do comentário como estratégia de *mise-en-scène*

Interessada em entender a persistente presença do comentário no cinema etnográfico e documentário, observada mesmo após a possibilidade de registro sincrônico entre som e imagem, Claudine de France se propôs⁸ a estudar suas principais características, funções e efeitos.

Nesse percurso de pesquisa, a autora acaba por defender a adoção de uma definição bastante ampla do comentário (FRANCE, 1990, p. 2) com o intuito de conseguir abrigar suas mais diferentes manifestações (desde a utilização de títulos escritos intercalados às imagens nas décadas iniciais do cinema, à multiplicidade complexa de vozes que parece caracterizar a produção documentária mais recente). Define assim o comentário como todo discurso a respeito da própria imagem ou relativo à ação mostrada que emanaria de um falante qualquer no filme, seja ele o próprio cineasta, os sujeitos filmados (autocomentário) ou ainda um indivíduo exterior ao registro (como no caso aqui citado de *Au pays des mages noir*, por exemplo, em que houve recurso a um locutor profissional). Contudo, a despeito da natureza exclusivamente verbal do comentário, a autora pondera que:

[...] sendo um produto da linguagem, parece natural, à primeira vista, que o estudo do comentário seja delegado unicamente aos

8 Os trabalhos da autora, nesse sentido, irão começar em 1984 na Université de Paris Ouest e envolverão a coordenação de um grupo de pesquisa que se dedicará ao tema com o apoio do CNRS até 1987.

linguistas. Contudo, me parece concebível abordá-lo por um outro viés que, paradoxalmente, é o da metodologia audiovisual e da cenografia. É preciso, uma vez definidas suas funções próprias, considerá-lo como uma maneira verbal de encenar o real ou a imagem, e de aplicar, para seu estudo, dentre todas as categorias de análise possíveis, aquelas que igualmente podemos aplicar ao estudo desta. (FRANCE, 1990, p. 1, tradução nossa)

A opção por abordar o comentário enquanto estratégia de *mise-en-scène*, feita pela autora, se justifica tendo em vista sua afirmação central de que comentário e imagem são indissociáveis no cinema documentário. Tal indissociabilidade resultaria da relação íntima entre ambos na tentativa de restituírem uma determinada realidade para o espectador. Em outras palavras, tanto quanto a imagem (e, sobretudo, atuando em conjunto com ela), o comentário deve ser entendido como parte da ação que visa colocar em cena aquilo que o documentarista quer nos apresentar. Nesse sentido, se percebe que France (1990) também tece uma crítica ao privilégio dado à imagem na maior parte dos estudos sobre audiovisual (o que justifica, por exemplo, que a autora prefira falar em “antropologia fílmica” a “antropologia visual”).

No entanto, ao partir do pressuposto de que mostrar algo e falar sobre ele são dois modos inseparáveis de apresentação no filme documentário, a autora se vê levada a assumir o enfrentamento de alguns desafios que tal indissociabilidade necessariamente coloca para o analista:

[...] a relação do comentário com a matéria comentável se complica no caso do comentário do filme porque esse último se encontra, por definição, associado de algum modo à imagem no seio de uma estrutura mista que podemos qualificar como bimidiática. A presença da imagem tende, assim, a borrar a relação direta do comentário com a matéria comentável, por vezes tomando seu lugar enquanto suporte intermediário. Interferindo entre o comentário e o real, a imagem se torna assim concorrente de um ou do outro, conforme o caso. Mas, como iremos ver ao examinar as coisas mais detalhadamente, a recíproca é igualmente verdadeira em certo sentido: o comentário tende, por vezes, a interferir na relação entre a imagem e o real. (FRANCE, 1995, p. 76)

Frente a essa constatação, é que France (1995) irá passar a falar em uma relação que se caracteriza pela rivalidade entre comentário e imagem na *mise-en-scène* do real, relação na qual o comentário exerce o que nomeia como “supra *mise-en-scène*”,⁹ seja ao sublinhar (e ao mesmo tempo esconder) determinados aspectos do sensível mostrado pela imagem, seja funcionando como contraponto a esta. Tal relação pode se ver concretizada nos filmes de diferentes formas, segundo os graus de dependência entre a imagem e o comentário observados em cada caso.

Sendo assim, na análise da relação entre comentário e imagem em diferentes documentários, é possível observar desde o que a autora nomeia como “dupla descrição” (FRANCE, 1985, p. 77), quando o comentário tende a invadir o território privilegiado das imagens ao ser utilizado com vistas a encenar o sensível que é simultaneamente mostrado por estas, como momentos em que a evocação do real pela fala tende a encobrir aquilo que é mostrado pela imagem (sobretudo quando o comentário se dirige não propriamente à ação mostrada – comentário direto – mas sim à própria imagem – comentário indireto). Especialmente no caso dos autocomentários dos protagonistas de *Jaguar* e *Eu, um negro*, já citados, as falas registradas pelo cineasta e posteriormente articuladas com as imagens são exemplares desse recobrimento, como analisa a própria autora:

Os exemplos de recobrimento operado pela supra *mise-en-scène* do comentário indireto abundam em diferentes variedades de filmes documentários. Entre os mais conhecidos, citemos, no caso do cinema etnográfico, o comentário diferido¹⁰ narrativo-descritivo de Oumarou Ganda, protagonista de *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958), cuja improvisação frente ao desfile das imagens mudas do

9 “[...] a matéria sobre a qual o comentador exerce sua reflexão – a ação – é ela mesma encenada pela imagem. O comentador se encontra assim, desde o princípio, em uma situação de concorrência com a imagem, levado a espontaneamente desenvolver uma encenação própria da ação que irei qualificar como supra *mise-en-scène* verbal. Esta tende a se sobrepor à encenação realizada pela imagem, da qual revela as ambivalências, elimina ou acentua as ambiguidades, dissipando as incertezas do espectador ou suscitando-lhe interrogações”. (FRANCE, 1995, p. 120, tradução nossa)

10 Comentário cujo registro não coincide, no tempo, com a ação apresentada pela imagem.

filme guia a apreensão destas propondo uma trama a partir da descrição dos comportamentos mostrados (FRANCE, 1995, p. 83, tradução nossa)

Ao longo dos diferentes trabalhos dedicados à análise do comentário produzidos entre os anos de 1980 a 2000 por France e seus colegas de pesquisa, se observam, para além das preocupações de ordem teórico-metodológica da autora (FRANCE, 1985, 1990, 1995), abordagens históricas da utilização desse recurso no cinema documentário (COMOLLI, 1995), assim como analíticas, como é o caso, por exemplo, dos estudos de Lourdou sobre o comentário nos filmes de Marcel Griaule (LOURDOU, 2000) e nos primeiros trabalhos de Jean Rouch, anteriormente citado.

De modo geral, para efeito da análise a ser aqui realizada, o que pretendo salientar é o interesse e mesmo a necessidade de se considerar o comentário tendo em vista o princípio de indissociabilidade entre fala e imagem na *mise-en-scène* do documentário. Nesse sentido, minha atenção deverá estar voltada, em especial, para o modo particular como a rivalidade entre essas estratégias indissociáveis de encenação do real se concretiza na sequência a ser analisada, assim como para a compreensão sobre de que forma ela acaba por conduzir a apreciação do espectador.

Além disso, há ainda um outro motivo pelo qual me parece especialmente instigante pensar o comentário no cinema de Rouch a partir desse conjunto de reflexões. Dedicadas mais especificamente ao cinema etnográfico e documentário, tais estudos falam a partir do lugar de onde ao mesmo tempo se origina e parece querer escapar, o cinema de Jean Rouch. Um lugar com o qual acredito ser necessário, de alguma forma, dialogar na consideração dessa filmografia em que a palavra teve um lugar não apenas central como, sobretudo, distintivo.

Contudo, cabe observar que essa perspectiva a qual me alinhio se encontra em construção, como France (1995) mesma afirma. Ainda assim (e talvez por isso mesmo), me parece de grande interesse para o estudo do documentário o chamado à reflexão que a autora nos coloca

e que se explicita na apresentação do dossiê por ela organizado a partir dos trabalhos do seu grupo de pesquisa:

Os textos aqui reunidos estão longe de abordar o conjunto dos problemas levantados pela utilização do comentário. Por um lado, não passam de um canteiro de obras constituído depois de vários anos de trabalho da equipe do FRC sobre tais questões. Por outro, certos problemas centrais que têm preocupado os estudiosos do filme documentário foram provisoriamente deixados de lado. [...] Apesar do caráter ainda rudimentar desses trabalhos, gostaria que o conjunto de noções, hipóteses, análises e conclusões avançadas nessas páginas ofereçam um quadro de estudo e uma perspectiva suficientemente sugestivos que possam suscitar a discussão entre todos aqueles que se interessam pela questão do poder da palavra no seio do cinema documentário. (FRANCE, 1995, p. 71, tradução nossa)

***Jaguar* ou a descoberta da etnificação**

Filmado em 1954, ao mesmo tempo em que *Os Mestres Loucos* (1957), durante o período em que Jean Rouch realizava pesquisa sobre o movimento migratório de jovens nigerianos à procura de trabalho na costa oeste africana, *Jaguar* teve sua versão final concluída em 1967 e chegou às salas de cinema apenas em 1971. Desse período de pesquisa, Rouch tanto veio a publicar os resultados acadêmicos obtidos, como realizou ainda *Eu, um negro*, um de seus filmes mais célebres. Como já afirmado, no entanto, é possível considerar *Jaguar* como o precursor de *Eu, um negro* por se tratar da primeira experiência do cineasta na utilização da improvisação como método central da realização fílmica.

O enredo básico de *Jaguar* pode ser descrito como a narrativa de uma viagem a pé realizada por três amigos, Lam, Illo e Damouré, que migram da savana nigeriana para a Costa do Ouro (atual Gana) em busca de trabalho, retornando para casa ao final do filme. Durante esse percurso, as aventuras vividas pelos três são narradas por eles a um amigo. Contudo, diferente do que se poderia esperar de um filme etnográfico tradicional, essa viagem não é simplesmente observada e

descrita pelo cineasta, mas sim realizada a partir da sugestão feita por esse a seus amigos africanos.

Jaguar marca assim, simultaneamente, a primeira experiência de Jean Rouch além das fronteiras mais tradicionais do filme etnográfico; uma espécie de *road movie* em que o cineasta lança mão de estratégias ficcionais e narrativas com o intuito de expressar realidades provavelmente dificilmente alcançáveis pelo recurso exclusivo à descrição (como descrever questões relativas ao processo migratório? Certamente, não da mesma forma como se descreve um ritual ou uma determinada técnica tradicional, temas correntes da antropologia fílmica e da maior parte dos filmes de Rouch). Segundo as palavras de Paul Henley (2009, p. 73, tradução nossa), ao descrever o modo como o filme foi realizado:

No entanto, se *Jaguar* é uma ficção, é uma ficção sem roteiro: ao contrário, para mergulhar em sua herança surrealista, Rouch resolveu que o filme se basearia na improvisação e no acaso. A ideia geral foi colocada em discussão com os três protagonistas principais. Rouch relatou, mais tarde, que quando começaram a filmar tinham decidido apenas que a viagem deveria iniciar e terminar em Ayorou e que, ao final, os migrantes deveriam imediatamente doar tudo aquilo que tinham trazido com eles. Todos os outros incidentes do filme foram acontecendo ao longo das filmagens, com Damouré, Lam e Illo improvisando suas performances a cada situação a partir de conversas preliminares com Rouch.

Tal será o método empregado, a partir de então, por Rouch durante a filmagem de suas etnoficções. Entre acaso, improvisação e situações disparadas por um impulso ficcional, o cineasta acabará, assim, por tensionar não apenas os limites tradicionais do filme etnográfico no período, como aqueles que normalmente se viam estabelecidos entre ficção e documentário, acabando por influenciar gerações de cineastas que se seguiram a ele, como exemplificado pela fala de Godard a respeito de *Eu, um negro*, anteriormente citada. Além dessa improvisação na atuação dos sujeitos filmados, outra estratégia igualmente funda-

mental da *mise-en-scène* nas etnificções realizadas por Rouch é a pós-sincronização dos autocomentários improvisados por eles.

Contudo, como já dito anteriormente, a versão final de *Jaguar* só foi finalizada treze anos após o registro das imagens, período em que o cineasta veio a realizar novos registros sonoros que foram articulados com estas.¹¹ Essa defasagem temporal entre o momento da improvisação da viagem pelos três amigos e os autocomentários por eles realizados terá como resultado uma superposição na qual essas falas tendem a recobrir aquilo que o espectador vê com um outro plano de realidade. Ainda hoje, várias décadas após o lançamento do filme, é possível perceber o efeito perturbador que essa superposição provoca, na medida em que instaura certa incongruência entre os sons e as imagens do filme: os diálogos entre Lam, Illo e Damouré visivelmente não correspondem aos movimentos labiais que observamos na ação filmada, fazendo com que os comentários destes a respeito dela (autocomentários indiretos) conduzam nossa percepção ao invadir frequentemente o plano das imagens. Em outras palavras, mais do que diálogos em conformidade com a ação que nos é dada a ver, aquilo que escutamos, na maior parte do tempo, revela a reação dos antigos companheiros de viagem ao se verem como personagens em um filme.

Para uma análise mais precisa dessa utilização particular dos autocomentários em *Jaguar*, irei me deter aqui na consideração daquele que, segundo Scheinfeigel (2008), seria seu exemplo mais extremo nesse filme. Trata-se do momento, ainda durante o percurso de ida para a Costa do Ouro, em que os três amigos encontram o povo Somba.

¹¹ Apesar de a maior parte da literatura sobre os filmes de Rouch afirmar que os comentários de *Jaguar* foram realizados 13 anos após as filmagens, há notícia de pelo menos dois momentos diferentes de registro dos autocomentários: aquele a que se referiu Rouch na entrevista aqui citada (1957) e os registros feitos uma década mais tarde, quando da finalização do filme. Contudo, é possível entender a confusão feita nesse sentido, tendo em vista que o comentário do filme só foi realmente concluído e pós-sincronizado em 1967, não se sabendo ao certo em que proporção Rouch veio a utilizar os diferentes registros sonoros realizados para *Jaguar* ao longo dos anos.

No território dos sombas ou o outro africano

Pouco mais de 15 minutos após o início do filme acontece o encontro de Damouré, Lam e Illo com os sombas durante uma sequência de aproximadamente quatro minutos de duração. Logo após encontrarem um veículo acidentado na estrada e tecerem diferentes comentários a respeito, a imagem nos mostra um plano geral de uma paisagem onde se vê uma montanha ao longe. Nesse momento, se ouve a voz de Damouré que se dirige aos amigos, estabelecendo o seguinte diálogo com Lam:

Damouré:

– *Olhe, Lam, essa montanha lá! Agora nós estamos longe de casa, no norte de Daomey.*

Lam:

– *Aqui é o país somba!*

Damouré:

– *O país somba?*

Lam:

– *Sim.*

Damouré:

– *Vocês não conhecem o país dos sombas?*

[...]

Damouré:

– *Essa é a região de Natitingou.*

Enquanto transcorre esse breve diálogo inicial, se seguem planos cada vez mais aproximados desse local identificado pelos dois. Da imagem da montanha, passamos assim à visão de um conjunto de casas ainda distantes, para planos onde já é possível identificar algumas

pessoas em movimento nesse cenário. Fica evidente, na descrição desses primeiros segundos da sequência, a forma como o diálogo travado entre Damouré e Lam é fundamental para a compreensão das imagens, recobrando-as em um efeito de *supra mise-en-scène*. Em outras palavras, apesar das imagens nos aproximarem desse novo território em que os viajantes chegam, supostamente nos dando a ver aquilo que é visto por eles nesse percurso, é somente ao escutarmos os comentários que podemos identificá-las. Evidencia-se, nesse caso, o quanto nossa apreensão e conhecimento a respeito das imagens depende do que os personagens sabem e irão comentar a respeito delas. Na análise do restante da sequência, veremos que essa relação de dependência e consequente condução do espectador pelos autocomentários será uma constante durante o encontro de Lam, Illo e Damouré com os sombas.

Logo em seguida, confrontados com as construções típicas da região, que irão surgir nesses primeiros planos, os amigos observam o quão pequenas são as casas dos sombas, avaliando-as: “São como sótãos”, afirma Damouré. Pouco a pouco, a câmera continuará se aproximando desse novo cenário, nos permitindo identificar os rostos e os gestos dessas pessoas, culminando com o momento em que os protagonistas se veem finalmente incluídos na imagem, quando Lam, Damouré e Illo avaliam o sabão que é tradicionalmente produzido pelos sombas (aqui, mais uma vez, só será possível sabermos que se trata de sabão aquilo que eles avaliam pela intermediação dos comentários que nos informarão desse fato alguns segundos mais tarde).

É interessante notar, sobretudo, a forma como o diálogo travado entre os três companheiros de viagem nessa sequência pode nos revelar os diferentes posicionamentos que vão sendo ocupados por cada um deles com relação aos sombas e seus costumes. Damouré, que já sabemos ser o mais instruído entre os três desde os primeiros minutos de *Jaguar*, assumirá, gradativamente, em suas falas, a tarefa de informar e orientar os amigos frente a esse povo que consideram diferente, especialmente pelo fato de andarem nus: “bom, na escola me ensinaram que os sombas são os homens do norte de Daomey, mas que eles não querem roupas. Então [...] eles vendem sabão. É por isso que [...]” Contudo, a “aula” de Damouré acaba por ser interrompida pela reação

de Illo às imagens. Simultaneamente, passamos da visão desse encontro inicial com as vendedoras de sabão, à imagem do próprio Illo vertendo a água de uma cabaça enquanto caminha próximo às casas dos sombas. Inicia-se novamente o diálogo, que agora se verá pontuado e conduzido por Damouré na maior parte do tempo:

Illo:

– *Eh, veja os sombas! Os sombas são assim.*

Damouré:

– *Illo diz que não quer a água dos sombas.*

Illo:

– *Ei, ela não é boa!*

Do ponto de vista da articulação entre os planos visual e sonoro, é possível perceber como esses autocomentários diferidos e pós-sincronizados às imagens se configuram em um espaço curiosamente ao mesmo tempo dentro e fora delas: frente à ação de Illo rejeitando a água, ouvimos sua provável fala traduzida nas palavras de Damouré, às quais Illo reage, justificando-se de uma ação já distante no tempo, mas que se vê revivida, em certo sentido, pelo diálogo travado entre eles.

De modo geral, no decorrer dessa sequência, a posição ocupada por Lam e Illo será a de não deixarem de se comparar e continuamente reparar em tudo aquilo que, na imagem dos sombas, lhes parece(u) novo, espantoso ou mesmo engraçado. A Damouré, por sua vez, parece caber uma posição de certo modo paralela àquela esperada na própria prática etnográfica e que se revelará nos diferentes momentos em que tenta ensinar aos amigos a importância de respeitarem os sombas, independente de suas diferenças com relação a eles.

É nessa direção que irão intervir seus comentários durante os planos seguintes, que mostram o contato de Lam com os sombas. Nas primeiras imagens, pouco iluminadas devido à aproximação da noite, se destaca o tapa-sexo branco utilizado por um homem somba que

Lam cumprimenta. Frente a essa visão, que parece causar espanto no companheiro, Damouré provoca, divertindo-se com a situação:

Lam:

– *Ei, olhe! Uhhh, o que é isso?*

Damouré:

– *O que você está vendo aí?*

Lam:

– *Vejo uma coisa lá embaixo... branca, branca, branca!*

Damouré:

– *(risos) Mas isso, branco, branco... Ah, isso é a máquina dele!*

No entanto, Lam continuará nessa posição de estranhamento quando, logo a seguir, declara seu temor frente aos objetos da “feitiçaria” somba que encontram (penas, crânio e marcas de sangue de um animal que indicam a realização de um ritual de sacrifício). Nesse momento, Damouré tenta tranquilizá-lo ao ensinar que os somba são conhecidos por tal prática, replicando didaticamente, em sua fala, as marcas do ritual que se veem reveladas nas imagens, em um caso típico de dupla descrição (dessa forma, ao vermos a imagem do crânio, escutamos a voz de Damouré nomeá-lo, e assim sucessivamente, conforme a câmera percorre todos esses elementos).

Essa breve passagem é, no fundo, bastante curiosa, tendo em vista que, anteriormente, os próprios viajantes haviam recorrido por duas vezes a práticas religiosas semelhantes no intuito de garantirem o sucesso de sua empreitada em direção à Costa do Ouro. Em um dos momentos, inclusive, realizam um sacrifício animal e, diferente do que ocorre na sequência entre os somba, a execução desse ritual será mostrada pela câmera em todos os seus detalhes.

Contudo, mesmo tendo igualmente participado de rituais análogos ao que observa no território somba, Lam continuará a julgar esse povo por conta de tal prática: “são coisas que eu nunca tinha visto. Já ouvi fa-

lar [...] falamos de feiticeiros e dos sombas que andam nus. E eu cheguei aqui, eu vejo os somba, mas não estou certo de que eles sejam homens”.

Se é possível afirmar, da análise da sequência, que Damouré tende a ocupar uma posição, em certa medida, análoga a do etnógrafo, Lam, por sua vez, parece assumir, nesse momento, um contraponto, ao representar a típica voz daquele que tende a rejeitar a diferença. O que pretendo chamar a atenção, pela análise, é o modo como esses posicionamentos das personagens se concretizam no interior do filme pela *mise-en-scène* dos autocomentários na medida em que estes acabam por permitir a coexistência de diferentes temporalidades, descolando os personagens da ação filmada. É possível entender, assim, a aparente contradição entre a fala de Lam e as ações praticadas pelos companheiros anteriormente no filme – o que se mostra como contradição à primeira vista, pode ser entendido agora ao se ter em vista essa possibilidade de que uma mesma personagem ocupe diferentes posições no interior da narrativa fílmica.

Na sequência desse encontro com a religiosidade somba, os diálogos e as imagens conduzirão nosso olhar a apreciar junto com os três amigos os diferentes ornamentos utilizados por um grupo de mulheres. Nesse momento, Damouré irá assumir novamente a palavra, acrescentando outros argumentos ao seu discurso: “Como se diz, quando se chega em um país, é o país que nos modifica e não nós que modificamos o país. É por isso que eu, Damouré, sempre galã quando perto das mulheres, estou só de shorts”. Simultaneamente ao desenrolar dessa fala, vemos a imagem de Damouré sem camisa interagindo com um grupo de mulheres sombas; no entanto, não nos é permitido ouvir o diálogo estabelecido entre eles. De maneira análoga aos três comentadores, somos colocados na posição de observadores distanciados do presente dessa ação. Além disso, nosso olhar parece não poder percorrer livremente os diferentes elementos da imagem já que, conduzido pelo discurso de Damouré, necessariamente irá fixar como objeto principal da visão a sua figura sem camisa que foi destacada pelo autocomentário.

Contudo, cabe observar aqui que é exatamente por abrir a narrativa fílmica para a possibilidade de múltiplos posicionamentos dos

personagens que estes acabam por escapar de uma definição rígida. Frente às imagens seguintes do mercado somba, onde todos se encontram reunidos ao redor de uma grande árvore, Damouré poderá, assim, se juntar aos amigos nas brincadeiras que a visão da nudez entre os sombas provoca sobre eles. Lam, por sua vez, poderá igualmente incorporar em seu discurso uma atitude respeitosa frente aos sombas ao reagir ao chamado de um dos amigos para que repare na imagem de um homem idoso que olha fixamente em direção à câmera:

Illo (ou Adam):

– *Olhe, Lam! Você viu aquele velho ali?*

Lam:

– *Eu vi o velho. Ele não está nada contente que estejamos olhando pra ele. Mas ele não pode dizer nada, porque não estamos rindo dele. Se tivéssemos rido, ele teria se zangado...*

Damouré:

– *Ah! Bom [...]*

Na sequência de tal observação, será a vez de Lam informar e descrever aos companheiros os diferentes elementos da imagem em que irão se deter. Sua fala, em conjunto com os enquadramentos realizados pela câmera, nos conduz a apreciar certas particularidades presentes nas imagens dos sombas, tal como o enfeite de pena atravessado no nariz de uma mulher, os cachimbos, um chapéu ou o óculos de armação branca que é utilizado por um jovem. Por fim, Lam anuncia que a dança dos Sombas irá começar, ao mesmo tempo em que vê(mos) a imagem de um jovem tocando flauta. Nesse instante, irá ocorrer a suspensão dos autocomentários, e o espaço sonoro será preenchido por diferentes vozes, cantos e sons de instrumentos enquanto assistimos a essa dança. Trata-se, aqui, do único momento durante toda a sequência em que o que escutamos diz respeito unicamente ao presente da ação filmada, e nosso olhar parece ter agora a permissão para percor-

rer livremente as imagens, sem ser conduzido pelo olhar dos três amigos, que constantemente se vê exposto nos comentários realizados.

No entanto, esse breve intervalo de pouco menos de um minuto é invadido novamente pelo discurso de Damouré, que retoma sua fala enquanto a câmera, agora muito mais próxima desse universo, nos revela *close*s sorridentes dos sombas em festa: “*Os sombas são pessoas realmente muito amáveis. Lam, Illo, vejam...não é porque eles estão nus que podemos rir deles. O bom Deus quis que eles sejam assim. É como entre nós, o bom Deus quis que usássemos roupas. É por isso que não devemos rir deles, eles são realmente amáveis*”.

Enquanto profere essa fala, ouvimos algumas interjeições dos amigos, revelando a concordância com aquilo que Damouré lhes fala. A câmera agora se afasta do local em que os sombas estavam reunidos, dirigindo nosso olhar para os galhos superiores de uma árvore com poucas folhas, localizada ao lado de onde se desenrola a ação. Lentamente, começa um movimento que conduz nosso olhar para baixo, em direção à terra, enquanto Damouré conclui seu discurso ao afirmar para os companheiros que os sombas “*são irmãos como nós*”. Ouvindo a fala de Damouré, acabamos por ocupar, nesse momento, uma posição análoga a de Illo e Lam, que concluem, assim, terem compreendido e assimilado aquilo que o amigo lhes ensinou: “*É isso. É verdade. Estamos de acordo com sua fala!*” A câmera, em seguida, irá mostrar os três vistos de costas enquanto se afastam desse local; ao mesmo tempo, suas vozes anunciam alegremente a despedida do país somba para que possam continuar seu percurso para a Gold Coast. Uma despedida que é a dos três viajantes que vemos se afastarem na imagem, mas que também é a dos amigos que se despendem da lembrança desse encontro registrado pela câmera.

Considerações finais

Africanos e personagens no interior de um filme, normalmente encarados como o “Outro” no contexto do cinema etnográfico, Lam, Illo e Damouré de certa forma acabam por inverter esses papéis em *Jaguar* ao descobrirem, na sequência entre os sombas, seu outro africano.

Gravitando entre os espaços dentro e fora das imagens que se abrem no filme por conta da pós-sincronização dos autocomentários diferidos, as posições dos personagens se multiplicam, tornando difícil a realização de uma leitura de mão única.

O que se tentou demonstrar, na descrição da breve sequência analisada, é o modo como essa multiplicidade e conseqüente possibilidade de inversão de papéis se vê operada na matéria filmica especialmente pela utilização dos autocomentários, enquanto estratégia central da *mise-en-scène* – uma estratégia que será determinante na condução do olhar e apreensão da narrativa pelo espectador.

Mais especificamente no que diz respeito a essa espécie de intercâmbio entre as posições tradicionais de pesquisador e sujeito pesquisado, observada especialmente no lugar ocupado por Damouré por meio de seus comentários durante a sequência, é importante lembrar que se trata, em verdade, de um movimento que se mostra bastante caro à prática de Rouch. Esse mesmo movimento se verá radicalizado, anos mais tarde, em *Petit à petit* (1971), espécie de continuação de *Jaguar*, na qual Damouré e Lam partem da savana para a Europa, onde irão realizar sua própria etnografia dos parisienses.

Ainda nesse mesmo sentido, é preciso notar que o próprio tema da viagem, resultado do convite à migração em *Jaguar*, mas que está igualmente presente em outras etnoficções do cineasta, tais como *Petit à petit* e *Madame l'eau* (1992), acaba por implicar o movimento de abandono do lugar de origem e o conseqüente contato com a diferença, igualmente favorecendo o estabelecimento desse paralelo entre a ação das personagens e a atividade etnográfica realizada pelo cineasta. Como se tentou demonstrar, na análise dessa breve sequência em que Illo, Lam e Damouré encontram os sombas, são, sobretudo, os autocomentários diferidos das personagens de *Jaguar* que irão permitir a encenação desse jogo de espelhos no filme. Vale lembrar que, pouco tempo mais tarde, o cineasta realizaria *Eu, um negro*, obra em que o próprio título¹² parece já apontar simultaneamente para Oumarou Ganda/Robinson e Jean Rouch.

¹² Segundo France (1985, p. 139), o título deve ser considerado como a unidade mínima do comentário: “o título ‘cola na pele’ do filme, do qual é o comentário residual, pontual e sintético.

Ao comentar exatamente esse movimento do cineasta em direção a uma espécie de “antropologia reversa”, Scheinfeigel irá ressaltar o fato de que as personagens de Rouch, especialmente nas etnoficções, são convidadas pelas estratégias da improvisação a atravessarem o espelho que lhes é estendido pelo cinema. Na sua análise da filmografia rouchiana, a autora irá identificar essa passagem e intercâmbio de posições como fruto de uma aspiração identitária (ainda que utópica) que perpassa os filmes e que faz com que Rouch se projete em seus personagens e vice-versa. Nesse mesmo sentido, é que a autora irá identificar exatamente na dupla *Jaguar* e *Petit à petit* seu momento de maior maturidade:

O outro, que ela [a antropologia fílmica] aborda há tanto tempo se torna, por sua vez, capaz de produzir o Outro. Elaborar, por seu turno, imagens e seres, objetos e lugares que darão conta de seu sentido próprio de alteridade. É exatamente nesse sentido que se elabora a narrativa dos dois filmes. Um trio de amigos circula por eles. São os três ‘*copains*’ nigerianos de Rouch, originários da mesma cidade, Ayourou. Eles são os agentes de uma mutação antropológica no mínimo radical, pois é a partir deles que o grau de civilização dos seres será medido, literalmente, segundo um protocolo que denuncia a herança evolucionista da etnologia ocidental.¹³ De um filme ao outro, sua trajetória nesse sentido é exemplar: em *Jaguar* eles constatarem que certos africanos são muito diferentes deles; em *Petit à Petit*, os europeus, habitantes de Paris, se tornam seu objeto de estudo. (SCHEINFEIGEL, 2008, p. 123, tradução nossa)

O título do filme é, em certo sentido, o último recurso ou a última via de infiltração para o comentário quando todos os outros caminhos se encontram interditados para a palavra.”

13 Aqui, a autora se refere à sequência de *Petit à petit*, em que Damouré, incorporando o papel de um estudante que precisa realizar um estudo etnográfico, irá interpelar diferentes pessoas que caminham pelas ruas de Paris para que possa tirar suas medidas e contar seus dentes.

REFERÊNCIAS

- AU PAYS des mages noirs. Direção de Jean Rouch. França: [S.l.: s.n], 1947. 1 rolo de filme (13 min).
- BATAILLE SUR LE GRAND FLEUVE. Direção de Jean Rouch, Paris: Les Films de la Pléiade, [1952]. 1 video cassete (30 min), VHS.
- CIMITIERES dans la falaise. Direção de Jean Rouch. Meudon: CNRS, 1951. (20 min). son.
- CIRCONCISION. Direção de Jean Rouch. Paris: Centre National de la Cinematography, [1949], (14 min). son.
- COELHO, S. A questão da autoria no filme documentário e o caso Jean Rouch: uma perspectiva de análise. *Rumores: revista online de comunicação, linguagem e mídias*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 233-252, jul./dez. 2012.
- COMOLLI, A. La parole retrouvée ou l'autocommentaire et ses mises en scène. *Xoana: Images et sciences sociales*, Paris: Éditions Jean-Michel Place, 3, 1995. p. 99-113.
- DECOUVRIR les films de Jean Rouch: collecte d'archives, inventaire et partage. Paris: CNC, 2010.
- EU, UM NEGRO. Direção de Jean Rouch. Paris : Les Films de la Pléiade, 1959. (71 min).
- FRANCE, C. Dossier: l'image filmique et son commentaire. *Xoana: Images et sciences sociales*, Paris, n. 3, p. 133-153, 1995.
- FRANCE, C. Image et commentaire: du montré à l'évoqué. *Hors cadre*, Paris, n. 3, p. 133-153. 1985.
- FRANCE, C. Reflexions sur le commentaire de film. *Cinéma, rites et mythes contemporains*, Paris, n. 10, p. 1-19, 1990.
- GODARD, J. L. L'Afrique vous parle des fins et de moyens. *Dérives tv*, Paris, n. 94, avril 1959. Disponível em: <<http://www.derives.tv/L-Afrique-vous-parle-de-la-fin-et>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

GUÉRONNET, J.; LOURDOU, P. O comentário improvisado na imagem: entrevista com Jean Rouch. In: FRANCE, C. (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000. p. 125-128.

HENLEY, P. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*, Chicago: The University of Chicago press, 2009.

INITIATION à la danse des possédés. Direção de Jean Rouch. Meudon : CNRS, 1949. (22 min).

JAGUAR. Direção de Jean Rouch Paris. Paris: Les Films de la Pléiade, [entre 1954 e 1967], videocassete (90 min). VHS, color.

JEAN Rouch, premier film: 1947-1991. Direção de Dominique Dubosc. [S.l.]: Kinofilm, 1991. 1 video cassette (26 min), VHS, son., color.

LA CHASSE au lion à l'arc. Direção de Jean Rouch. Paris: Les Films de la Pléiade, 1965. 1 videocassete (80 min). VHS, color.

LES MAGICIENS de Wanzerbé. Direção de Jean Rouch. Meudon: CNRS, 1949. 1 video cassette (32 min 15 s), VHS, son., color.

LOURDOU, P. O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule. In: FRANCE, C. (Org.). *Do filme etnográfico à antropologia filmica*, Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000. p. 101-123.

LOURDOU, P. Les premiers films de Jean Rouch vers une maîtrise progressive de la parole, *Xoana: Images et sciences sociales*, Paris, n. 3, p. 115-126, 1995.

MADAME l'eau. Direção de Jean Rouch. [Netherlands]: NFI productions, c1992. 1 videocassete (120 min). VHS, color.

(OS) MESTRES loucos. Direção de Jean Rouch. Paris : Les Films de la Pléiade, [entre 1954-1957], 1 videocassete (29 min), VHS, color.

PETIT à petit. Direção de Jean Rouch Paris. Paris: Les Films de la Pléiade, [entre 1969-1971]. 1 videocassete (96 min), VHS.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. SENAC, 2008.

ROUCH, J. *Alors le noir et le blanc seront amis: carnets de mission 1946-1951.* Paris: Mille et une nuits, 2008.

SCHEINFEIGEL, M. *Jean Rouch.* Paris: CNRS éd., 2008.

YENENDI, les hommes qui font la pluie. Direção de Jean Rouch. Meudon: CNRS, 1952. 1 video cassete (29 min), VHS.

O DOCUMENTÁRIO COMO TOMADA DE PALAVRA: reflexões sobre a *mise-en-scène* da fala e os dispositivos documentais¹

A possibilidade técnica de capturar a fala na ocasião do seu surgimento marcou profundamente os rumos estéticos e políticos que o documentário tomou a partir da década de 1960. A invenção do chamado conjunto sincrônico leve (a câmera 16 mm Eclair-Coutant e o gravador Nagra) tornou possível a captura do som direto e foi responsável por uma redefinição das funções e do lugar da voz no documentário, posicionando a fala – da gente, das pessoas, do mundo – como um dos aspectos sonoros mais fundamentais das abordagens documentais que apareceram a partir de então. Parte-se aqui da suposição de que essa capacidade de capturar as falas do mundo e oferecer-lhes um lugar de escuta, que surge na década de 1960, possibilitou ao documentário uma atuação como instrumento de “tomada de palavra”.

“Tomada de palavra” é um conceito do sociólogo, historiador e filósofo francês, Michel de Certeau, e pode ser entendido como um movimento que corresponde à conquista do poder de falar, à construção de

¹ Através da análise dos procedimentos de *mise-en-scène* da fala, inaugurados por Pierre Perrault, na década de 1960, este texto propõe-se a refletir sobre a fala no documentário na medida em que ela o torna instrumento de tomada de palavra.

condições para a constituição de uma linguagem própria, à organização política de uma comunidade minoritária para fundar, ou refundar, sua identidade cultural. (CERTEAU, 1994) É enquanto conceito que nos permite pensar a fala no documentário a partir da articulação da sua acepção técnica e estética com sua dimensão política, especialmente, aquela vinculada às questões das políticas da identidade e da diferença, que aqui se emprega a noção de tomada de palavra de Michel de Certeau (1994).

Pierre Perrault, documentarista canadense de notável envergadura, fundou, no cinema documental, uma estética para a qual a fala é o elemento fundamental, o que lhe rendeu a alcunha de “cineasta da fala”. Trata-se, em realidade, não apenas da fundação de uma estética, mas também de uma política, na medida em que, neste cinema, a fala catalisa os dados de uma luta pela autonomia e afirmação cultural do Quebec. É nesse sentido que, além de cineasta da palavra falada, podemos chamar Pierre Perrault também de cineasta da “tomada de palavra”. Sua filmografia nasce junto com o cinema-verdade e com o cinema direto e emerge em um momento muito particular da história das técnicas tendo contribuído para a sua apropriação em um viés diferente dos dois movimentos que lhe são contemporâneos – o direto e o verdade – e que são mais célebres no campo dos estudos do documentário brasileiro. Perrault é considerado um dos grandes responsáveis pelo avanço das transformações que o conjunto sincrônico leve promove na relação do cinema com o real, a partir dos anos 1960, porque, com ele, a câmera portátil e o som sincronizado engendraram não apenas uma nova estética, mas também uma política, tornando-se instrumentos da extensão, para o cinema, da luta pela afirmação da diferença e identidade culturais do Quebec, como afirma François Niney (2002).

Francófono e minoritário, o Quebec sofria, nesse momento, década de 1960, pressões desagregadoras vindas da região anglófona e hegemônica do Canadá. É, pois, no contexto dos movimentos nacionalistas que cresceram entre 1950 e 1970 e da luta pela sobrevivência e afirmação do Québec (que inclui o direito a ter o francês como língua oficial), que Perrault começa a fazer um cinema para o qual a língua e, mais especificamente, a oralidade apresentam-se como elemento de

demarcação da diferença e de afirmação da identidade, e que tem, por isso, a fala – suas inflexões dialetais, texturas, entonações – como lugar e gesto de resistência. Um tipo de cinema que só seria possível no domínio do som direto, ou seja, do som captado no ato da filmagem, em sincronia com a imagem capturada por uma câmera portátil e silenciosa. Técnica e política apresentam-se, assim, unidas na fundação desse cinema, e essa articulação tem notável desdobramento estético, podendo suscitar reflexões relevantes ainda hoje, no Brasil, quando as abordagens documentais centradas na fala parecem sofrer um certo esgotamento. (BERNARDET, 2003) Analisemos, então, em seu primeiro longa-metragem, o gesto documental inventado por Pierre Perrault, para compreender a extensão estética do seu modo singular de colocar a fala em cena.

O lugar central que a língua e a fala ocupam na luta política pela afirmação identitária reflete-se em uma concepção de cinema documental que engendra procedimentos particulares: além de passar anos convivendo e conversando com os habitantes dos lugares onde filma, Perrault monta seus filmes em função da palavra falada. Ele transcreve todas as falas e é a partir deste texto que as imagens se organizam. E organizam-se, na montagem, não para produzir um discurso transparente, que doma a realidade e traduz a textura própria e “estrangeirada” de um falar singular. Como afirma Michel Marie (2012, p. 23), Perrault “monta seus filmes de modo a excomungar uma escuta distraída ou flutuante”. Pela escuta, seus filmes apelam à faculdade de análise e dedução do espectador, em contraposição à distração emocional.

Nesse sentido, o mais essencial para Pierre Perrault são as pessoas que se tornam personagens dos filmes. “Seres de fala” (MARIE, 2012) é o que ele busca nos lugares onde realiza seus documentários. Trata-se de gente de detém um saber próprio e, sobretudo, um modo particular de expressão desse saber. É isso que Perrault encontra na Île-aux-Coudres, onde realiza seus três primeiros documentários, que compõem a antológica trilogia da ilha. Mas, logo no seu primeiro longa-metragem, ele dá-se conta de que, além de “seres de fala”, era preciso ainda inventar um dispositivo que o permitisse colher as palavras faladas no transcórre da vida. É dessa intuição inicial que surge a ideia

de sugerir aos moradores da ilha a retomada da pesca ao marsuíno, prática artesanal, tradicional e centenária que estava abandonada há 40 anos. A inquietação com as limitações da entrevista ou do testemunho para a câmera, algo ainda nascente no momento, está na origem do procedimento adotado, conforme conta o realizador em depoimento a Guy Gauthier (2011, p. 232):

Um diálogo vivo deve ser extraído da própria substância dos personagens e só é possível na medida em que eles se dispõem a se posicionar uns contra os outros e contra um terceiro. Ou seja, é preciso uma fermentação. [...] Eu me inquietava com um diálogo puramente especulativo, em que os participantes se mantivessem em suas posições, recusando-se ao duelo, à arma branca, nada mudando em suas vidas. Mas eu pensava em outra possibilidade: um diálogo que fizesse avançar a ação. Mas, era preciso encontrar essa ação. E eu não queria uma ação para o microfone e a câmera, um jogo de cineasta. Mas uma ação viva, possível, desejada pelos atores, independentemente da câmera. Desencadear essa ação. Fazer com que os acontecimentos se produzissem diante de mim – e não para mim – e eu teria não uma narrativa, mas um ato; não um testemunho, mas a própria vida. Foi assim que me veio a pesca dos marsuínos

E essa é a origem de *Para que o mundo prossiga* (*Pour la suite du monde*, 1963), primeiro documentário de longa-metragem de Perrault. De uma inspirada frase de Grand-Louis, pescador que se tornou um personagem emblemático por causa de suas elocuições poéticas e es-fuziantes, surge este título: “Para que o mundo prossiga”, que pode ser considerado como um título-manifesto, uma vez que parece dar conta do gesto essencial que se funda nesse primeiro documentário, mas que alinhava toda uma obra, que, como diz Michel Marie (2012, p. 18), “é atravessada pela síndrome da fortaleza sitiada”. Perrault escolhe filmar a transição e, no caso de *Para que o mundo prossiga*, o filme constitui-se não apenas como registro de uma cultura ameaçada, mas como instrumento performativo contra o seu desaparecimento. Este documentário inaugural não simplesmente representa um estado de coisas em mutação ou desapareção, como inventa dispositivos que per-

formam uma ação capaz de fazer ressurgir e ressignificar um tempo, de religar os homens do presente ao mundo do passado, dos antepassados, dos ancestrais.

“Para que o mundo prossiga” é a justificativa dada por Grand-Louis para a retomada, em 1962, da pesca ao marsuíno, suscitada por Pierre Perrault e Michel Brault,² que co-dirige o filme. Não se trata de reconstituir ou encenar, nem de reestabelecer, em seu estado de origem, uma prática desaparecida. Como afirma o cineasta, “não é uma reconstituição mas uma nova pesca que encontra, na experiência de vida das pessoas nesse verão de 1962, sua razão de existir”. (PERRAULT, 1996, p. 17) Trata-se, assim, de uma ação viva, vivida e desejada pelos próprios habitantes, que respondem afirmativamente à instigação dos cineastas. Como afirma Comolli (2008), há aqui uma partilha de desejos: os realizadores plantam em quem filmam, um desejo do qual o filme depende para existir, desejo este que passa, então, a ser partilhado entre quem filma e quem é filmado. E “são sempre os desejos cruzados que engendram as obras”. (COMOLLI, 2008, p. 154) Nesse sentido, é essencial que o próprio Perrault tenha comprado uma cota na sociedade detentora dos direitos da pesca, mas também é crucial a maneira como Léopold Tremblay, que nunca havia participado de uma pesca ao marsuíno, assume a condução desse longo empreendimento. Léopold é o filho mais velho de Alexis Tremblay, um dos antigos habitantes da ilha que, com sua filosofia vernacular, tornou-se também personagem emblemático na filmografia de Perrault, presente nos três filmes tratados aqui. Enquanto o pai narra a pesca, acompanhando a empreitada com certa distância e desconfiança, o filho toma para si a organização da aventura, reúne os homens da comunidade, lidera a pesquisa e o planejamento das ações, conduz os realizadores à escuta dos velhos pescadores, e não apenas participa e media as conversas, mas praticamente co-dirige essas situações, tornando-se crucial na arquitetura do filme. Seus primeiros passos consistem em verificar, entre os antigos, a pertinência da retomada da pesca ao marsuíno e contagiá-los. Para

2 Michel Brault dirigiu um dos primeiros filmes com câmera portátil da história do documentário, *Les raquetteurs* (1958), tendo colaborado com os fabricantes das câmeras Éclair na criação de equipamentos leves e silenciosos.

o pai, ele pergunta se há vantagens nisso. Ao que Alexis responde: “As vantagens [...] para preservar os rastros que vão desaparecer.” E, um por um, à medida que a pesca vai se concretizando, em cada ato em si, eles vão reafirmando o valor da memória e da transmissão, em uma montagem retórica, que alinhava palavra e ação, encerrando-se com o entusiasmo poético de Grand-Louis: “fizemos alguma coisa para que o mundo prossiga, para que o mundo prossiga!”. Perrault junta-se ao concerto de vozes, que se costumam ao longo do filme, alinhavando o passo a passo da reapropriação da pesca, através da montagem, que justapõe os gestos e as palavras dos adultos também às brincadeiras das crianças. Assim, vemos em *Para que o mundo prossiga*, um desejo de transmissão contagiar antigos e jovens, projetar-se nas crianças, performar uma experiência e reafirmar a memória como elemento de coesão de uma comunidade, e o cinema como instrumento de resistência, contra o desaparecimento de um mundo.

Como muito bem observa Comolli (2008, p. 117-118), o filme faz renascer essa experiência, “duplamente perdida” por nunca ter sido filmada, em primeiro lugar, para ele mesmo, ou seja, “para que haja filme”, mas também para que, sendo finalmente filmada, essa “vida desaparecida” seja reapropriada e “recolocada à disposição do presente”. Se, de um lado, para a comunidade, o filme é instrumento performativo de uma experiência que permite uma reconexão com a tradição, o que provoca grande encantamento nos personagens; por outro lado, para o filme, o que interessa é a expressão oral, no presente, desse movimento em relação ao passado, como podemos observar em um de seus mais belos momentos, quando o grupo de jovens e antigos pescadores encontra, descobertos pela maré baixa, os fragmentos dos troncos de árvore que formam a armadilha e que foram fincados na maré há mais de quarenta anos. Os tão falados rastros, que até então apresentavam uma acepção aparentemente metafórica nos discursos sobre memória e transmissão, recuperam, no momento mesmo da ação da pesca, a sua literalidade. Entusiasmado com seu achado, que acabara de acontecer, Grand-Louis afirma em êxtase, sobre uma canoa: “Foram plantados por nossos ancestrais. Isso foi plantado por um gênio! E nós encontramos seus rastros. Somos gênios também!”. Ao que completa

Léopold, comemorando o achado e dando sentido à experiência: “São gênios que se religam!”.

A beleza do procedimento deste filme, da qual esta sequência é exemplar, está tanto na tessitura dessas relações entre gênios do passado e do presente, que constitui a memória como ação, quanto nos atos de fala, que dão sentido a esta trama temporal. O dispositivo posto em ação nos mostra que o filme interessa-se menos por um passado patrimonial, estanque, fincado, do que pela atualidade dessa comunidade, pela maneira como sua herança cultural expressa-se na sua fala, no seu modo de falar, na sua *parlure*, como se diz, ou seja, na fala enquanto elemento plástico, performático, poético. Finalmente, a fala, que corresponde a um modo de vida, é também matéria da memória que o filme se dedica a perpetuar. A pesca apresenta-se, assim, como uma ação catalisadora que assume a função de liberar a fala, que, por sua vez, é colhida no ato mesmo de seu surgimento. Nos filmes de Perrault, a palavra falada é o rastro, através do qual ele reencontra-se com uma identidade que é urdida e defendida pelos próprios atos de fala provocados pelo filme.

A fala, que é, assim, uma “fala-ação” ou uma “fala-vivida”, é capaz de nos expor a uma concepção da memória e da identidade como processos históricos, dinâmicos, que não se encerram em um passado imutável, original, a ser reencontrado no fundo da maré, capturado como o marsuíno. Se há, em *Para que o mundo prossiga*, a afirmação da crença na transmissão, que provoca certa sensação de apaziguamento das forças antagônicas do tempo, a tradição não aparece aqui como uma essência a ser magicamente restituída, assim como não é possível retomá-la sem uma atualização. Ao performar a retomada de uma ação abandonada e concentrar-se na maneira como ela é falada, *Para que o mundo prossiga* nos mostra que a tradição é uma invenção atualizada em cada discurso do presente, acenando para uma concepção da identidade como um processo também histórico e inacabado.

Por tudo isso, é especialmente inspirador visitar os filmes de Pierre Perrault, em um momento em que abordagens teóricas e analíticas têm decretado a infertilidade estética da noção de identidade, ao mesmo tempo em que, no Brasil, vários grupos sociais atravessam di-

lemas de toda sorte – territoriais, sociais, econômicos –, que estão ligados à afirmação de uma identidade cultural e à defesa de uma diferença. Os filmes de Perrault, especialmente a trilogia da *Île-aux-Coudres* e seu primeiro documentário, parecem explicitar como o cinema pode enfrentar a questão da identidade nos momentos em que ela é fundamental a uma comunidade, sem se contentar em registrar um patrimônio cultural ameaçado para reafirmar identidades fixas, evitando ou mesmo interrogando o essencialismo. Perrault inventa gestos e formas documentais que se preenchem de força estética e política, porque são atravessados pelo investimento subjetivo de personagens que, por sua vez, são solicitados a reinventar e, ao mesmo tempo, a defender um modo de vida. E personagens como esses povoam o Brasil.

É o que se pode notar em *Terra deu, terra come* (2010). Neste documentário brasileiro recente, a encenação de um ritual tradicional em vias de desaparecimento catalisa situações de fala cuja inflexão poética e memorial é tão impressionante que elas passam a ocupar lugar central no filme. É por ser um dos últimos cantadores de vissungos, as cantigas em língua benguela antigamente entoadas para carregar os mortos, que Pedro de Aleixina, garimpeiro de 81 anos, torna-se o personagem principal de *Terra deu, terra come*. Mas é também, e sobretudo, pelo seu falar próprio, essencial na sua magistral auto *mise-en-scène*, que ele ergue-se como um personagem-monumento e assume a função de colaborador na direção do filme.

Terra deu, terra come (2010) se passa no Quartel do Indaiá, comunidade quilombola mineira. Rodrigo Siqueira diz ter chegado ali “em busca de fragmentos de memórias da passagem africana pelo distrito diamantino”. Ele propõe, então, a Pedro de Aleixina a encenação de um velório e de um enterro para instigar sua memória e recobrar a vida de um ritual em vias de apagamento, uma vez que as transformações impostas pelo tempo ameaçam a sua transmissão, como conta Sr. Pedro.

Uai, o povo antigo cantava, moço. Pois é, levando o cadáver. [...] Os tiradores tiravam e a meninada respondia alto fazendo retinta... na voz. Agora, hoje... Não acha quem faz mais isso, não. Vai caçar [...] Não acha quem faz isso mais não. [...] Com esse negócio de rádio,

som, eles tão mais envolvido é com isso. Não querem nada, não querem aprender nada antigo. (TERRA..., 2010)

A proposição do ritual é, assim, uma forma de reconexão, através da encenação, com o conhecimento que Pedro guarda sozinho e que corre o risco desaparecer junto com ele. Como diz, quando ele morrer, vai ser velado e enterrado silenciosamente, contra sua vontade, já que ninguém mais sabe e quer aprender a cantar os vissungos. Assim, o filme tangencia a morte a todo tempo. Primeiro, parece querer desafiá-la, através de seu dispositivo, para o qual a fala melódica é essencial e que faz reviver o ritual moribundo, performando um desejo de transmissão. Depois, o filme canta e versa sobre a morte, através da metafísica de Pedro de Aleixina, cuja filosofia, para além do conhecimento das cantigas, torna-se, em si, a justificativa para que haja o documentário e a encenação do ritual tradicional. Esse dado se revela logo no início do filme, em que, contra o fundo negro da tela, as palavras faladas de Pedro e sua mitologia da morte destacam-se: “ai, Cristo arrumou a morte e explicou pra ela que ela não matasse os velhos tudo, não, que os velhos era pra dar conselho aos novos. Lá de vez em quando ela saltava e matava um velho mas deixava sempre um velho pra ensinar os moços a viver, no mundo.” (TERRA..., 2010)

Desse modo, é pela maneira como a relação com a morte é filosofada e cantada que demarca-se a diferença. Aqui, “faz diferença” não apenas o que se diz, mas, sobretudo, como se diz: trata-se da fala como elemento de diferenciação, notadamente, por seu caráter plástico. Não é por acaso que tanto Pedro de Aleixina quanto Grand-Louis nos relembram os personagens do sertão de Guimarães Rosa.

Nesse sentido, é de surpreendente efeito a montagem que esconde a totalidade dos dados do dispositivo da encenação, notadamente, o seu caráter ficcional – o “defunto”, João Batista, de 120 anos, velado e enterrado é, na verdade, uma bananeira e isso só se revela no final do filme. A encenação no sentido farsesco, teatral, assume a função de cutucar, despertar e trazer à vida a memória, através de uma fala livre e inventiva, explicitando a sua indisponibilidade como algo dado, acessível. E Pedro vive a encenação de maneira tão profunda e vigo-

rosa que a memória explicita-se como algo indissociável da invenção. Além disso, a ambiguidade da encenação, seu caráter híbrido (entre ficção e documentário), parece ser especular à ambiguidade da morte, conforme a sabedoria de Pedro, e a própria ambiguidade desse personagem atravessado por mistérios, segredos e também silêncios, que sobrevivem nas articulações de uma fala singular, lacunar e poética. É nessa opacidade de Pedro de Aleixina que pode estar a chave para o significado de uma encenação da tradição montada e performada através da camuflagem, da ambiguidade, do segredo e do mistério; estes são elementos que asseguraram a diferença cultural dos brasileiros descendentes de africanos escravizados, elementos fundadores dos quilombos e da sobrevivência da herança cultural africana.

Terra deu, terra come nos mostra, assim, a extensão estética e política de um dispositivo documental de *mise-en-scène* da fala, que continua sendo capaz de renovar e de reafirmar o lugar da oralidade no documentário. Trata-se de uma abordagem cuja vitalidade tanto política quanto estética diz respeito justamente ao lugar central ocupado pela fala, em função da sua plasticidade sonora e da maneira como ela expressa, poeticamente, uma vigorosa filosofia vernacular.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

CERTEAU, M. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris: Éd. du Seuil, 1994.

COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

GAUTHIER, G. *O documentário, um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MARIE, M. A obra de Pierre Perrault na história do cinema: singularidade e herança. In: ARAUJO, J.; MARIE, M. (Org.). *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

NINEY, F. *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles: Boeck Université, 2002.

PERRAULT, P. *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire, essai, photographies Martin Leclerc*. Montréal: l'Hexagone, 1995.

L'OEUVRE DE PIERRE PERRAULT. Direção de Pierre Perrault. [Montréal] : Office national du film du Canada, c2007. 1 DVD (105 min 22 s). (La Trilogie de l'Île-aux-Coudres. Textes et Témoignages. Québec, v. 1).

PERRAULT, P.; WARREN, P. *Cineaste de la parole: entretiens avec Paul Warren*. Montréal: L'Hexagone, 1996.

RICŒUR, P. *Temps et Récit 3*. Paris: Éd. du Seuil, 1988. v. 3.

TERRA deu, terra come. Direção de Rodrigo Siqueira. [S.l.]: 7 Estrelofilmes, 2010. 1 DVD (88 min), son., color.

UM CABRA MARCADO PELAS CANÇÕES: ensaio sobre a poética musical dos documentários de Eduardo Coutinho

Neste ensaio, à luz da análise imanente dos modos de operação da música nos filmes, será posta em discussão a hipótese de que o programa musical de Coutinho foi sendo esculpido obra a obra, partindo de um uso de música que pode ser considerado mais “tradicional”, no que diz respeito às relações entre som, imagem e narrativa, recuando eventualmente para um território de ausência quase total de música e definindo, por fim, uma poética que se descarta de música composta para o filme e da exploração do plano extradieгético, fazendo da canção popular, via de regra interpretada *a capella* por personagens do mundo representado, um importante recurso para a produção de efeitos de natureza emocional no espectador e também como agente da estruturação da forma e dos fluxos de tensão e repouso do discurso audiovisual. O estudo examinou as estratégias de uso de música em longas-metragens realizados entre *Cabra marcado para morrer* ([1984]) e *As canções* (2011).¹ Neste processo, emergiu como evidência, um ar-

¹ A análise se descartou de duas obras: *O fio da memória* e *Um dia na vida*. O primeiro, por ter sido um trabalho de encomenda, que pode ser considerado uma obra fora do “portfólio” autoral do diretor. O segundo, por não termos tido acesso à obra, uma vez que é um filme de 90

tista empenhado na escultura de um projeto musical singular, austero, engenhoso e emocionante.

A noção de “programa musical” utilizada nesse texto é construída no seio de um conjunto de pressupostos metodológicos que subjazem às pesquisas realizadas no Laboratório de Análise Fílmica do Póscom-UFBA, no qual se entende que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, fala, narração, elementos cênicos), cuja destinação é o prazer ou efeito específico de um gênero de composição. À sistematização de recursos em uma determinada obra, com o propósito de prever e providenciar um determinado tipo de efeito na apreciação, é dado o nome de *programa*. Em palavras de Wilson Gomes (2004, p. 98), escultor da matriz metodológica,

Cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica.

Estes programas, ainda de acordo com o autor, seguem a tipologia dos efeitos da apreciação em três de suas dimensões fundamentais: cognitiva, sensorial e afetiva. Na dimensão cognitiva, expressar é, em primeiro lugar, significar, fazer pensar em alguma coisa, trazer à mente do intérprete um determinado conjunto de conteúdos, e o efeito fundamental que tais expressões provocam é, antes de tudo, decifração, informação, matéria cognitiva. Expressar pode ser também tão somente produzir uma dinâmica de disposições sensorial no espectador. Por fim, sabemos de coração que romances, peças de teatro, pinturas, filmes e a música, especialmente, operam na chave das afeições, das emoções, das paixões, dos estados de ânimo, ou seja, das delícias e dos tormentos derivados da nossa capacidade de sentir amor, compaixão, ódio, tristeza, alegria, desgosto, frustração, pesar ou mágoa,

minutos composto por trechos da programação e dos comerciais exibidos na televisão aberta brasileira durante um dia e, por questões óbvias de direitos de uso de imagens, é pouco provável que venha a ser lançado ou exibido comercialmente, e até hoje teve apenas uma exibição pública oficial durante a Mostra de Cinema de São Paulo de 2010.

entre tantas outras coisas. A obra expressiva pode, portanto, conter estratégias que têm como alvo prioritário fazer emergir sentimentos naquele que a aprecia.

Assim, quando falamos aqui em observar os programas musicais dos documentários de Eduardo Coutinho, referimo-nos a um processo de análise que visa a detecção de modos de operação da música nas chaves do sentido, das sensações e dos sentimentos. No caso específico deste ensaio, descartamo-nos de questões mais diretamente ligadas à cognição. Fazemos isso, em primeiro lugar, por considerar que um grande número de teóricos e críticos altamente qualificados já produziram uma grande e importante massa textual acerca de questões ligadas aos aspectos cognitivos da obra de Coutinho. Em segundo lugar, porque a pesquisa que gerou este ensaio² nos forneceu fortes indícios de que examinar os documentários tendo como unidade de análise a música que neles opera conduz o analista, inevitavelmente, ao “coração do real”, colocando em relevo as camadas sensorial e sentimental das obras.

O programa musical de Eduardo Coutinho

Examinaremos a seguir os modos de operação da música no nosso *corpus*, com foco especial nos procedimentos de montagem e na dimensão sentimental ou emocional da obra, isto é, fazendo inferências acerca do modo como a música pode estar contribuindo para mobilizar afetos no espectador. Esta será, portanto, uma análise descritiva analítica e interpretativa. Muito embora nem sempre seja possível evitar que uma epifania nos conduza a um viés valorativo, esta não é a intenção essencial da análise, que opta por uma reverência primária ao que o filme autoriza ser dito, muito embora não interdite completamente o

2 A pesquisa referida, Tendências da música no documentário brasileiro contemporâneo, foi realizada com apoio do Edital PPP 022/2009 Fapesb/CNPq. Mais informações sobre procedimentos e resultados da pesquisa podem ser acessados nos artigos “Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar”, publicado na Revista eletrônica DOC On-Line, n. 12 (disponível em <http://www.doc.ubi.pt/index12.html>) e “No coração do real: música e emoção no documentário brasileiro contemporâneo”, publicado no livro da Conferência Internacional Avanca-Cinema 2013.

diálogo com algum material crítico-teórico extrafílmico. Tendo em vista, todavia, a dimensão do *corpus* e a natureza do método, lamentamos não sobrar espaço textual para estabelecer um confronto mais intenso com o conhecimento já produzido sobre a obra de Coutinho, cuja importância é muito bem explicitada em falas de Jean-Claude Bernardet (2009) e Amir Labaki (2005), entre muitos outros. Bernardet (2009, p. 9, grifo do autor), no livro *Cineastas e imagens do povo*,³ afirma:

Concluí este ensaio antes de ter visto *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Se tivesse escrito depois, a minha perspectiva de trabalho provavelmente teria sido outra. De qualquer forma, me parece que o *Cabra* confirma muitas afirmações feitas aqui. E quem sabe essas afirmações permitam compreender melhor o *Cabra*, um divisor de águas.

Já Labaki (2005, p. 13, grifo do autor) diz:

A cultura do documentário vive hoje, no Brasil e no exterior, um momento de rara vitalidade. Dois realizadores simbolizam este período extraordinário: nacionalmente, Eduardo Coutinho; planetariamente, Michael Moore. De diretor de um único clássico (*Cabra marcado para morrer*), Coutinho tornou-se mestre dos mestres.

Optamos, assim, pela reverência ao processo analítico imanente, esperando contribuir com um olhar e uma escuta que possam trazer à tona novos aspectos e questões relativas à obra do mais destacado e estudado documentarista da nossa história recente.

A depuração de uma poética musical: de *Cabra marcado para morrer* a *Edifício Master*

Nos créditos iniciais em fundo preto de *Cabra marcado para morrer* ([1984]), ouve-se, em pulsação lenta, um movimento melódico de terça menor na região médio-grave. A primeira imagem do mundo que o

³ Publicado originalmente em 1985.

filme oferece – uma paisagem em cores à luz do amanhecer – coincide com a emergência de um som contínuo, um acorde com alto grau de dissonância, sustentado na mesma região médio-grave. Até aqui, tudo na música parece querer nos dizer que a história que vai ser contada é permeada por tensão e tristeza. Quando, logo a seguir, corta para imagens em preto e branco de uma comunidade que vive em palafitas, entra na trilha sonora a canção *Subdesenvolvido*, composta por Carlos Lyra no calor do caldeirão político da União Nacional dos Estudantes (UNE) e dos Centros Populares de Cultura (CPCs) dos 1960, música que marca a virada à esquerda de alguns compositores ligados à bossa-nova, em direção ao que se chamou na época de “canção de protesto”. Logo saberemos pela voz *over*, que, a seguir, se sobrepõe à canção, que as imagens e a música são de um filme realizado em abril de 1962 por uma caravana da UNE que percorreu o país para promover a discussão da reforma universitária. Mais adiante, Coutinho assume o comando da narração para nos contar sobre o primeiro encontro com Elizabeth, a viúva de João Pedro, que protagoniza o filme. Vemos a imagem de um retrato da família no enterro e ouvimos o som de uma melodia alegre na flauta, com acompanhamento de percussão com características que operam em uma dimensão referencial, como signo da região na qual a história se passa, mas é uma música que não adere aos sentimentos que a fala e a imagem produzem, já que o filme, nesse momento, nos fala de morte, assassinato e enterro. Essa música se estende por algum tempo, agindo como o que Gorbman (1987), referindo-se ao modelo clássico de Hollywood nos anos 1930-40, chama de *substância coesiva*, conferindo continuidade a uma série de fragmentos de imagens e histórias.

Não se pretende aqui fazer uma descrição exaustiva de todas as intervenções de música neste e nos outros filmes, mas apontar alguns procedimentos recorrentes na obra. Alguns, como veremos, serão pouco a pouco descartados pelo diretor, enquanto um deles virá a se tornar uma marca idiossincrática. O documentário tem música original assinada por Rogério Rossini, compositor que, nos anos 1970, assinou a música original de três comédias e um documentário (*O Aleijadinho*, curta dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1978). A música

original do filme trabalha um material composicional em uma chave atonal-nacionalista, de certa forma, ao modo das tendências da música de concerto produzida no Brasil a partir dos anos 1940, dando um tratamento serial ou atonal a estruturas matriciais de gêneros e ritmos brasileiros. Utilizando a noção de valor acrescentado de Michel Chion (2011), podemos dizer que a música de Rossini, atuando sempre no plano extradiegético, agrega ao filme signos sonoros que remetem à região do Brasil onde as histórias são tecidas, na função que Gorbman (1987) classificaria com *referencial narrativa*, e signos de tensão e tristeza que operam aderidos ao intenso sentimento de nostalgia e aos conflitos que emergem da história que nos é contada pelas imagens, narrações e depoimentos.

Vimos como os signos musicais da abertura produzem sentidos que nos dizem, de pronto, que haverá tensão na história que se segue. Observemos agora o que acontece aos 20 minutos do filme, aproximadamente, quando *audiovemos* o depoimento de Cícero Anastácio da Silva, um dos atores do filme de 1964, que no presente do documentário está trabalhando em uma fábrica em Limeira, interior de São Paulo. Em determinado momento da entrevista, Coutinho pergunta se Cícero sente vontade de voltar para o Norte. Cícero diz que vontade de voltar não falta, que a esposa não se adapta ao frio, que se pudesse já tinha a mandado de volta para o Norte. Cícero prossegue dizendo que no Norte tinha pra onde ir, amigos pra conversar e que agora só tem a televisão, que gosta de ver os noticiários. O diretor pergunta o que é que Cícero lembra do filme. Quando Cícero começa a falar sobre isso, entra no plano sonoro uma melodia solo em um clarinete, que adere facilmente ao sabor nostálgico da conversa e às imagens pungentes que mostram em planos fechados o rosto da esposa com expressão de tristeza, o de um dos filhos pequenos que olha para a câmera expressando desconfiança e planos conjuntos do lugar precário onde vive a família. Aqui a música opera segundo o modelo mais tradicional de música de filmes, na chave da produção de efeitos emocionais no espectador. Estratégias dessa natureza – música em conjunção com depoimentos – serão paulatinamente descartadas dos documentários de Coutinho.

Mais adiante, contudo, observa-se uma intenção programática que viria a se tornar a mais nítida marca de singularidade no corpo de filmes aqui examinado. Entrevistando D. Elizabete, o diretor pergunta:

– E quando eles vinham, jogavam pedra a Sra. cantava um coco? É verdade isso?

D. Elizabete responde, mas não fala do coco que cantava. Coutinho insiste:

- A Sra. se lembra do coco que a Sra. cantava?

Corta para uma cena do filme de 1964, na qual ela está sentada em uma mesa com algumas crianças cantando o coco. Na estrutura da montagem, a cena é colocada entre dois momentos nos quais a fala de D. Elizabeth narra episódios tristes ou violentos. Imediatamente antes da cena na qual ela canta, D. Elizabete está falando sobre o desentendimento entre o pai dela e o marido, fato que gerou dificuldades na vida do casal. A cena do coco é sucedida pelo depoimento de D. Elizabeth contando o modo como o marido foi preso.

Impossível não perceber, pela insistência do diretor, que Coutinho quer trazer o canto do filme do passado para o do presente que está sendo filmado e que busca criar um “gancho” na entrevista, já pensando na montagem. Inevitável, também, inferir que há aqui um intenção de montagem relacionada aos fluxos de tensão e repouso da narrativa, com a cena do canto desempenhando a função de uma espécie de “alívio lírico” entre dois segmentos dos quais emergem sentimentos da chave da tristeza.

É este modelo de agenciamento de canções que viria a configurar a mais nítida marca de distinção das trilhas sonoras dos filmes de Coutinho. Como bem observa Consuelo Lins (2004), pouco a pouco Coutinho passa a adotar o procedimento de não inserir músicas que não tenham sido captadas no local. A utilização de música captada no set se transformará em um princípio bastante rigoroso, e ele progressivamente eliminará qualquer música que não esteja ligada ao ambien-

te filmado. Citando o próprio diretor, Lins (2004, p. 52) nos diz que, para Coutinho, adicionar música no campo extradiegético manifesta, inevitavelmente, a opinião do diretor sobre aquele universo, “conota algo, conduz o público, e eu não quero conotar nada. Prefiro a riqueza estética do som direto”, diz o diretor.

Indícios dessa prática poética podem ser observados em *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987). Toda a música do filme foi composta e interpretada por moradores do morro. Os temas das canções estão claramente articulados, na montagem, com os blocos temáticos do documentário. Logo na segunda sequência, vemos imagens do cotidiano do morro enquanto ouvimos *a capella* a melodia de uma samba cujo primeiro verso diz “morar no morro pra mim é felicidade”.⁴ Mais adiante, somos apresentados a um homem em um bar que diz que seu vício é beber uma geladinha e conversar com os amigos. Logo a seguir, corta para o primeiro plano de um outro homem, no mesmo ambiente, que canta *a capella* um samba que diz: “você tá inchado/de tanto beber/eu lhe dou um mês/prá você morrer”, em uma estratégia claramente voltada para a produção da graça cômica. Logo após o momento em que o documentário coloca em confronto uma moradora que acusa a polícia de violência e abuso de autoridade e um policial que diz que nunca cometeu atos dessa natureza, o tema é tratado de forma irônica pela alternância entre planos próximos de um personagem com chapéu de vaqueiro que canta, mais uma vez *a capella*, uma canção que diz: “pintou sujeira/alô malandragem maloca o flagrante” e planos abertos de policiais que, à distância, parecem olhar para a câmera e de um camburão rodando na favela.

Na dimensão da montagem, observa-se nesse filme um trânsito intenso das canções entre os planos diegético e extradiegético. Na sequência de abertura, enquanto um plano subjetivo convida o espectador a entrar na favela, ouvimos uma música instrumental percussiva que opera diretamente associada às práticas culturais do mundo construí-

4 Segundo os créditos do filme, todas as músicas de *Santa Marta: duas semanas no morro* foram compostas e executadas pelos moradores Zé Diniz, Isaias de Paula, Edmilson dos Santos e J. Laureano.

do pelo filme. Ao longo de toda a apreciação, ouvimos canções e música instrumental percussiva que ora “colam” ora “descolam” das imagens.

Em *Boca do lixo* (1993), Coutinho volta a convocar um compositor, dessa vez Tim Rescala. Na sequência dos créditos iniciais ouvimos um ostinato rítmico de sons percutidos em metal e madeira. Uma música “dura” e áspera que opera principalmente na dimensão sensorial, aderida às imagens “feias” do lixão. O som do mundo desaparece completamente para dar lugar à música, que enfatiza os cortes. Um *travelling* rápido mostra o chão do lixão, corta para o título do filme em cartela, corta para edição clipada de pessoas em primeiro plano com o rosto coberto por panos que reagem com rejeição à câmera. Quando uma menina descobre o rosto, a música se torna mais suave e emerge um signo audiovisual que pode ser entendido como estratégia para enunciar, em uma dimensão sensorial, que a barreira entre o documentarista “intruso” e aquele mundo que nos será mostrado foi quebrada. Esse é o único momento em que a música de Tim Rescala oferece alguma dimensão de “alívio” ao espectador. É o material composicional concreto, de natureza percussiva e timbristicamente amalgamado com os ruídos ásperos e metálicos do ambiente, que será utilizado ao longo de todo o filme, sempre em sequências nas quais não há falas e associada a imagens duras. Sons metálicos percutidos, que parecem sons de construção, de gente trabalhando, “batendo lata”, martelos etc. Nenhum vestígio de melodia e harmonia. Música e ruídos do trabalho no lixão aparecem misturados em uma heterofonia polirrítmica que contribui decisivamente para a emergência de um forte sentido de caos, desordem e desconforto, em total empatia com as imagens.

Boca do Lixo é a última vez em que Coutinho convidará um compositor para participar do processo de criação de seus documentários. Observemos agora como Coutinho repete neste filme a mesma estratégia do anterior, no que diz respeito ao agenciamento de canções. Aos 21:50 minutos do filme, Coutinho pergunta à filha de D. Cícera:

Coutinho: O que é que você queria ser na vida?

Ela: Cantora

Coutinho: O que é que é que você gosta de cantar?

Ela: Música sertaneja

Coutinho: É?

Corta para um plano conjunto dela em pé, com as mãos no bolso, cantando uma canção que diz: “Nunca imaginei que você quisesse de mim uma noite só de prazer”.⁵ No momento em que as palavras da canção dizem “a emoção que senti por você”, corta para um plano mais próximo que a mostra de olhos fechados, parecendo experimentar os sentimentos que as palavras cantadas evocam, ou seja, é a dimensão sentimental do discurso que ocupa o proscênio da representação. A seguir, a música descola da imagem e do tempo para mostrar diversos planos da família de D. Cícera.

A sequência de encerramento do filme começa com uma montagem dos depoentes posando para a câmera segurando uma foto de outro catador. Na trilha sonora, em plano de fundo, uma canção que, pela sonoridade, percebe-se que está sendo tocada em um aparelho e captada pelo som direto. O final da sequência mostra, em plano conjunto, a família de D. Cícera, e vemos que a filha dela está segurando um rádio-gravador. Após algum tempo, ouvimos a voz de Coutinho: “Essa é a música que você cantou?” Ela diz: “É.” Ele pergunta: “Quem está cantando aí?” Ela: “Zé Augusto”. A imagem fica um tempo no gravador. Fora de quadro, ouvimos de novo a voz de Coutinho: “Canta junto, canta junto.” Ela começa a cantar, e um movimento de câmera nos aproxima discretamente do rosto da menina que canta. A seguir, a música descola das imagens, que passam a mostrar os catadores assistindo o filme em uma TV colocada em cima de uma Kombi. O caráter romântico da canção, associado às imagens dos catadores segurando as fotos da família de D. Cícera, do rosto da filha cantando e das fisio-nomias alegres dos catadores assistindo ao filme nos conduz, inevitavelmente, à detecção de um programa de natureza sentimental, que opera na costura das adesões afetivas dos espectadores com as pessoas que o documentário mostrou.

5 Trecho da canção “Sonho por sonho”, de Chico Roque e Carlos Colla.

A trilha sonora de *Babilônia 2000* (1999) começa com a voz *over* de Coutinho dizendo ao espectador: “Morro da Babilônia. Praia de Copacabana. Rio de Janeiro. Na manhã de 31 de dezembro de 1999, cinco equipes de cinema com câmeras digitais subiram o morro pra filmar o último dia do ano. As equipes se espalharam pelas favelas do Chapéu Mangueira e Babilônia”. Vemos imagens de equipes se movimentando no local. A seguir, a edição conduz o foco da nossa atenção para uma mulher, Fátima, a primeira a ser entrevistada. Depois de contar, motivada por Coutinho, o que estava fazendo antes daquele momento (pintando o cabelo, “é importante cuidar da aparência”), ela começa a dizer que sempre gostou de música, fala de quando era pequena e curtiu a Jovem Guarda, Beatles e que, mais tarde, um amigo a apresentou à música de Janis Joplin.

Pouco mais adiante, a vemos ser levada para um local aonde vai cantar uma canção que foi sucesso na voz de Janis Joplin. Não é uma canção qualquer, mas uma canção cuja letra contém a palavra “Babylon”. Fica claro também que Coutinho não quis gravar a performance cantada no primeiro depoimento, mas sim no local aonde ele diz que foram feitas algumas cenas de *Orfeu do Carnaval* (*Orfeu Negro*, Marcel Camus, 1959). Isso é importante para mostrar o modo como a música faz parte do projeto de Coutinho. Ao menos no que diz respeito aos programas musicais dos seus filmes, ao contrário de correr “o risco do real”, o que nos é dado à audiovisualização parece ser fruto de um minucioso planejamento. *Babilônia 2000* inclui ainda o depoimento de Marcos, cantor evangélico que canta na porta de casa acompanhado por *playback*, de D. Vanda, que canta uma paródia do “Fanatão”, e de Dody, que canta tocando surdo e afirma: “Para mim, música é um remédio, é minha religião”.

Santo forte (2002) é um filme que recorre de modo moderado às canções, mas elas lá estão em uma dimensão quantitativa e qualitativamente suficiente para observarmos uma linha de continuidade com os programas musicais anteriores. Examinemos o modo como o filme nos mostra D. Thereza, uma das principais entrevistadas. Ela é apresentada ao espectador em um primeiro plano frontal com uma expressão séria, que constrói, inevitavelmente, a percepção de uma

“tristeza”. D. Thereza crê em vidas passadas e diz que está pagando, no presente, o preço por ter sido, no passado, uma rainha perversa. “É por isso que eu vivo assim”, diz ela apontando para a casa onde mora. Subitamente, sem corte, ela muda de tom e diz: “Mas eu gosto de coisa bonita, gosto de coisa boa”. Coutinho interfere: “Gosta de música?”. Ela responde: “Adoro música, eu adoro Beethoven. Tenho até um disco dele aí.”, e diz que uma de suas vidas passadas foi no tempo de Beethoven. Em estratégia semelhante à adotada em *Babilônia 2000*, em seção posterior do filme, ouvimos uma voz feminina *a capella* cantando uma canção de natureza romântica, enquanto as imagens nos mostram D. Thereza andando pelas ruas do morro. O canto é afinado e, para usar um jargão da indústria fonográfica, nos faz perceber que existe “uma lágrima na voz”. A seguir, a montagem faz a voz ancorar na imagem de D. Thereza interpretando a canção.

Em torno de 45’ da obra, Braulino, mostrado em primeiro plano, canta *a capella* “Só o home”, canção composta por Edenal Rodrigues. O “Home” citado na letra é Exu, e a canção, portanto, estabelece vínculos evidentes com o tema central do filme. Findo o depoimento de Braulino, corta para o depoente lendo o recibo do pagamento pela participação dele no filme. A voz de Braulino vaza para o plano posterior, quando vemos Coutinho e ele andando pelo morro e, em fusão sonora, vai sendo, aos poucos, suplantada na trilha sonora pela canção “Só o home”. A música acompanha esse plano e se estende até o plano seguinte, que nos mostra Braulino sentado em um bar, tomando um copo de cerveja. A canção conclui no momento exato em que corta para o próximo plano, que abre mostrando a paisagem vista de uma janela, com a presença marcante de pássaros na trilha sonora.

Nestes dois exemplos, podemos ver a continuidade do canto *a capella* captado no *set*, estratégias de “atração” das canções para o texto fílmico, da preferência por pessoas que cantem com afinação e qualidade timbrística e interpretativas razoáveis. Da mesma forma, o modo como Braulino é apresentado – em plano próximo, cantando com bela voz de baixo e um “sorriso no olhar” – nos oferecem indícios de que está em joga a vontade de construir laços afetivos entre o depoente e o espectador, assim como acontece no caso de D. Thereza. Do ponto de

vista da montagem, ficam claras estratégias de trânsito entre os planos diegético e extradiegético e de descolamento entre imagem e som, expedientes que podem ser observados também em todos os filmes até aqui analisados.

Ao longo da apreciação de *Santo forte*, o espectador vê, ainda, Alex, outro depoente, cantando um ponto de ritual da umbanda. Começa na imagem do depoente, mas corta para mostrar os pés de um homem que caminha na mata, segmento do filme que constrói uma ponte para o depoimento seguinte. Mais adiante, vemos de novo Braulino cantando, com sua bela voz, uma canção romântica. Quando cessa o canto, ele diz: “39 anos [...] Cantei muito essa música para minha velha [...]”. Depois de tudo o que vimos e ouvimos sobre ele, impossível não estar estabelecida uma forte afeição positiva por Braulino no coração do espectador.

Edifício Master (2002) pode ser considerado um ponto de inflexão no programa musical de Coutinho, uma tomada de decisão no sentido de depuração da estratégia e de um movimento em direção a uma austeridade na dimensão da montagem da música. Aqui não há mais descolamentos entre o que se ouve e o que se vê, e isso poderá ser observado em quase todos os filmes posteriores. Por volta de 15’ do filme, D. Nadir, uma moradora idosa, fala sobre a importância da música como distração, lazer, conforto e canta a canção “Nunca”, de Lupicínio Rodrigues, após ser vista tocando fragmentos de músicas em um teclado eletrônico. Mais adiante, em outro apartamento, um grupo de jovens canta música; uma canção *pop*, a música inteira, com acompanhamento de violão. Vemos, mais tarde, Jassom, outro morador do edifício, um compositor que chegou a ser gravado pela cantora Marisa Gata Mansa, cantando “Favela”, de autoria dele. Suze, moradora que fez carreira internacional cantando e dançando no gênero de espetáculo, que ficou conhecido nos 1960-70 como “show de mulatas”, canta *a capella* uma canção que aprendeu enquanto trabalhou no Japão. Paulo Mata, ex-jogador de futebol, canta uma música de sua autoria, também sem acompanhamento. O ponto culminante do programa musical de *Edifício Master*, contudo, é o momento no qual o filme nos mostra

Henrique, ex-funcionário da Panam, cantando “My way”,⁶ segmento que merece ser examinado mais extensivamente.

O segmento abre com Henrique nos contando que mora sozinho, que sente solidão, que os filhos estão bem, mas moram nos EUA. Ele conta do acidente que sofreu, do falecimento da esposa, que foi funcionário da Panam e que ganhou dinheiro, mas que tudo o que ganhou e o patrimônio que acumulou deu para os filhos. Hoje, Henrique vive da aposentadoria da Panam e mora em um pequeno apartamento em Copacabana. Em conjunção com a história que nos é contada, o modo como Henrique nos é mostrado pelo filme, em planos que nos oferecem as expressões faciais com clareza, constrói a ideia de “um homem bom”, que hoje vive só. Não há como não emergir na apreciação um sentimento de compaixão.

Em dado momento, Coutinho, decerto informado por pesquisa prévia, pergunta: “Como você conheceu Frank Sinatra?”. Ele conta que, em um evento comemorativo da volta dos astronautas que pisaram pela primeira vez na Lua, ele se apresentou ao cantor e disse que gostava muito da canção “My way”. Henrique diz que Sinatra foi receptivo e o convidou para subir no palco e cantar com ele dois versos da canção. “Aí eu abri a boca e cantei os dois versos”, diz Henrique. Sempre em diálogo com Coutinho, o entrevistado segue dizendo que gosta de “My way”, porque a letra fala da sua própria vida, de alguém que fez tudo que poderia ter feito e o fez “[...] da maneira dele, certo ou errado, ele fez da maneira dele. E eu acho que, em comparação eu fiz a mesma coisa, eu fui pros Estados Unidos na raça. E fiz da minha maneira. E venci da minha maneira, ralando da minha maneira”.

Corta para Henrique em seu quarto, sentado na cama ao lado de um aparelho de som três em um. Ele conta que dois sábados por mês, mais ou menos às dez da manhã, coloca o disco do Sinatra na vitrola em volume alto, para que a música seja ouvida na rua e nos prédios da vizinhança. Um novo corte nos mostra Henrique ligando o aparelho,

6 “My way” é o título em inglês da canção francesa “Comme d’habitude”, de autoria de Claude François Jacques Revaux/Paul Anka, que foi lançada pela primeira vez pelo autor, Claude François, em 1967, na França. Em 1968, Frank Sinatra lançou sua versão em língua inglesa, adaptada por Paul Anka, que virou um de seus maiores clássicos.

ouvimos a introdução, ele começa a cantar junto com Sinatra e se emociona. Muito. Chega às lágrimas, e o filme não poupa recursos para nos mostrar a emoção do entrevistado. Bem sabemos dos riscos de generalizações, mas, a julgar pela experiência de apreciação deste analista, não há grande perigo em afirmar que grande parte dos espectadores dessa obra sentiram os olhos marejarem neste momento, comovidos com a história do herói, hoje um homem solitário que sofre forte emoção quanto canta a música que fala de seu passado vencedor.

Para concluir a reflexão sobre a entrevista com Henrique, é interessante estabelecer conexões com uma fala esclarecedora de Consuelo Lins (2004, p. 156):

Em Edifício Master, a ordem de filmar foi aleatória e seguiu as facilidades de produção, e por isso mesmo interessou Coutinho. Mas não era uma ‘prisão’. O diretor fez alterações na ordem quando lhe pareceu necessário, quando ela conotava demais: separou três personagens que cantavam em sequência, duas senhoras que falavam em suicídio e deslocou o personagem que cantava ‘My way’ do final – ele havia sido o penúltimo a ser gravado – para o meio do filme. Seria ‘uma chantagem emocional’ com o espectador, diz Coutinho, o próprio final dramaturgicamente clássico, clichê mesmo, reconfortante, acolhedor, pacificador, em oposição a toda a sua obra.

Decorre da fala da autora a confirmação de uma suspeita subjacente a toda essa análise. O escrutínio imanente aponta com vigor para a hipótese de que as canções são um elemento estrutural importante na forma dos filmes de Coutinho, e evitar juntar na montagem três entrevistas com pessoas que cantam, obviamente confirma essa preocupação com um equilíbrio formal. Já quanto ao personagem que canta “My way”, julgamos pertinente algumas considerações, já que o diretor não montou o depoimento de Henrique precisamente “no meio do filme”, como diz a autora. A rigor, o canto acontece precisamente entre os *time codes* 01:10:29 e 01:13:41, em um filme com uma hora e quarenta e oito minutos de duração. Ocupando mais de três minutos do documentário, o canto de Henrique está situado em um ponto que corresponde muito aproximadamente a 3/4 da obra. É este o ponto no

qual os manuais que ensinam a estrutura do roteiro cinematográfico clássico recomendam construir o ponto culminante da história.

Como veremos adiante, o tema “uma canção que marcou sua vida” viria a ser o dispositivo⁷ basilar de *As canções* (2011), o mais recente filme do diretor. Nos filmes realizados imediatamente após *Edifício Master*, entretanto, é possível observar um movimento que, embora mantenha algumas características do programa musical austero de Coutinho (ausência de música *over* e de descolamento entre música e imagem), aponta para um caminho poético diferente do conjunto de filmes até aqui analisados, especialmente no que diz respeito à dimensão quantitativa

Peões, O fim e o princípio e Jogo de Cena: um “recuo tático”?

Peões (2004) é um documentário com somente duas intervenções de música, ambas no plano diegético. Em nenhuma das duas a música é exposta completa, e não há intenção de explorar a beleza das estruturas internas da canção, mas é clara a associação com o programa emocional que o filme oferece ao espectador nos dois momentos. No primeiro deles, vemos Djalma, emocionado, assistindo a uma performance dele mesmo cantando a célebre canção “Rosa” (Pixinguinha e Otávio de Souza) em um evento do sindicato no período da greve. O plano próximo da expressão de rosto que ouve a canção conduz o espectador a se comover com o encontro do Djalma de hoje com o daquele tempo. No segundo, a música está associada a uma situação agudamente enternecedora, quando Seu Antônio tenta cantar com a filha “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” e “Quando as crianças saírem de férias”, sucessos de Roberto Carlos, mas não consegue se recordar da letra e a filha tenta ajudá-lo a lembrar.

7 Segundo Lins (2004, p. 101), “‘Dispositivo’ é um termo que Coutinho passou a usar para se referir aos seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos, ele usou a palavra ‘prisão’, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: ‘Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário.’”

O fim e o princípio (2006) e *Jogo de cena* (2007) são filmes que também recorrem muito pouco à música. No primeiro, a música só é oferecida ao espectador após mais de quarenta minutos de exibição, quando a personagem principal do documentário é vista passando com um grupo de mulheres, entoando um cântico tradicional de liturgia católica. Fora isso, no final do depoimento do Zé de Souza, o surdo, entra uma música ao fundo. Corta para um plano geral de uma paisagem com uma casa ao fundo e entra em quadro um carro de som tocando uma canção engraçada (fala de dor, dor de barriga, bicudo, cacetada). Depois entra uma locução (Alô, gente amiga [...]). O carro, que está coberto por propaganda eleitoral, está anunciando venda de remédios e um comício político. Podemos inferir uma estratégia de humor: um alívio cômico no plano que nos mostra o carro que propagandeia remédios e comício, mas, em *O Fim e o princípio*, o programa musical é mínimo e aparece mais como paisagem sonora do que operando diligentemente nas dimensões emocional e estrutural da obra.

Jogo de cena, como já foi dito, é um filme que faz um uso quantitativamente mínimo de música, mas, ao contrário do que acontece em *O fim e o princípio*, aqui é claro e forte o papel da música nas duas cenas nas quais está presente, especialmente no *pathos* que o filme produz em seu ponto final. Depois de quase uma hora, sem oferecer música à escuta do espectador, Coutinho pede a uma das entrevistadas, que ele sabe (ou finge saber) ser uma cantora de *rap*, que cante uma música do seu grupo. Ela resiste um pouco, diz que precisaria de alguém fazendo o *beatbox* para acompanhar, mas um *jumpcut* nos mostra que Coutinho deve tê-la convencido a cantar *a capella*. Ela canta bem, com vigor interpretativo e excelente expressão rítmica, e, via poesia ritmada, se apresenta ao espectador como uma mulher guerreira, que enfrenta os preconceitos e luta por seus direitos através da arte que aprende e aplica nas ações do grupo Nós no morro. A graça de Jackie, que conclui o canto com um sorriso, nos comove e constrói um sentimento de admiração.

No final do filme, Coutinho diz a Sarita: “Mas quer dizer então, que de todas que vieram até agora, umas dezoito pessoas mais ou menos, você foi a única que pediu pra voltar porque você queria acrescentar alguma coisa, queria cantar, não sei exatamente, me explica isso.” Após

uma hesitação, ela começa a cantar, com uma voz insegura, trêmula, embargada e de olhos fechados, a canção infantil “Se essa rua fosse minha”. Aparece aos poucos uma segunda voz, suavíssima, decerto da atriz que interpretou a depoente que estamos vendo cantar. Essa voz canta bonito, muito afinado, com expressividade, e os dois cantos são superpostos em sincronicidade. A cena como um todo cria um *pathos* curioso, intenso e estranho, difícil de definir com precisão, mas, sem nenhuma dúvida, com muita força para um ponto final. Mariana Baltar (2010, p. 217-218), no artigo “Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de *Jogo de Cena*”, tem uma opinião interessante sobre esta sequência final:

Em *Jogo de Cena*, dirigido por Eduardo Coutinho (2007), Sarita pede para voltar e acrescentar algo ao seu depoimento. Ela canta ‘Se essa rua fosse minha’. Coutinho pergunta: por que quis refazer sua fala? ‘Achei que esse negócio ficou muito barra pesada [...] e aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste e eu não queria ficar muito triste, entendeu?’, responde a personagem. Conseguindo o intento ou não (na verdade, ao contrário, sua cantoria final deixa ainda mais presente a melancolia melodramática), a narrativa de Coutinho corrobora o jogo da performance de Sarita, e nesse momento, é ela quem tem o domínio da gerência de sua própria imagem.

Da fala de Baltar (2010), o que interessa a esta análise é, principalmente, a percepção de que o canto de Sarita opera claramente uma chave emocional, produzindo o que ela chama de “melancolia melodramática”, mesmo sem certeza de que a expressão utilizada pela autora defina com precisão o jogo emocional estabelecido entre o filme, a entrevistada e a plateia na sequência descrita. A esse ponto, não parece restar qualquer dúvida sobre a natureza sentimental do programa musical de Coutinho.

Moscou e As canções: o desvio e a síntese

Como é sabido, *Moscou* (2009) é um desvio em relação a todos os trabalhos anteriores, já a partir de uma mudança radical no dispositivo

que provoca a ação documental. Descartando-se da técnica baseada em entrevistas, Coutinho provoca a existência de uma peça de teatro, baseada em Tchekov, que nunca será encenada, e filma ensaios e bastidores. O material montado e exibido para os espectadores volta a ser permeado intensamente por canções. Não só por canções, é verdade, Coutinho atrai para o filme algumas performances instrumentais e também reproduzidas por aparelhos de som e, por exemplo, por uma caixinha de música. O programa musical da peça-filme é rico e envolve um conjunto amplo de estratégias, que mereceria uma descrição analítica bem mais extensiva do que os limites deste artigo permitem. No contexto desta análise, cabe colocar em destaque a percepção de uma aguda beleza plástica, construída pela associação entre as músicas que ouvimos e as imagens que vemos, impossível de ser observada em nenhum dos filmes anteriores. Aqui, podemos arriscar dizer que há um programa de natureza sensorial dominante, que visa a produzir epifanias a partir da exibição do que é plasticamente belo. O que mais chamou a atenção do processo analítico, no entanto, foi um diálogo contido na versão comentada, disponível no DVD, que nos dá bons indícios do modo como, para Coutinho, a música tem uma importância estratégica na sua poética documental. Para melhor compreensão do que queremos aqui dizer, segue a transcrição completa da conversa entre Coutinho, João Moreira Salles (produtor do filme) e Enrique Diaz (diretor da peça):

João Moreira Salles: *Esse é outro momento em que alguma coisa de fato acontece, que é Tchecov.*

Enrique Diaz: *Mas isso tem o Coutinho ali também.*

Coutinho: *Eu?*

Henrique Diaz: *Tinha as coisas das músicas que você ia trazendo.*

Coutinho: *Não, eu só pensava em trazer e... Agora o negócio de Jovem Guarda, de Roberto Carlos, essa coisa..., não tem nada a ver porque jov... É... Porque é o seguinte, minha tese é o seguinte, imagine, estamos fazendo e aí eu pergunto no começo: vai ter diretor musical, vai ter d...? Não, não vai ter. E eu achei ótimo. Eles trabalham com as roupas de*

ofício, de ensaio. E a minha ideia, ahnnnn, pode parecer pretensiosa, mas tem um pouco o seguinte: folclore? Não quero nem saber. Cultura de massa 40 anos depois é folclore. Isso o tropicalismo fez, mas antes disso, sabe, é uma coisa clara. E eu usei (ininteligível), então era por esse motivo, entende? Então essas músicas têm 40 anos, 50 anos e são folclore no nosso tempo, entende? Por isso que eu tinha vontade de botar. E quem pensaria em botar Roberto Carlos e Wanderléa com Tchecov, entende?(MOSCOU, 2009)

Mesmo levando em conta toda a hesitação da fala de Coutinho, que parece um mágico reticente em revelar seus truques, a conversa nos permite inferir que o diretor do documentário sugeriu músicas ao longo do processo, que prefere trabalhar sem diretor musical e que arquitetou um plano para o programa musical do filme, que tinha como um de seus objetivos a busca pelo “original”, por meio de uma inusitada associação entre o repertório da Jovem Guarda e o texto de Tchekov.

O dispositivo que foi observado em operação de modo pontual nos filmes do *corpus* até aqui analisado, torna-se o principal motor do documentário *As Canções* (2011), último filme lançado pelo diretor até a conclusão deste ensaio. Em uma breve síntese, a obra nos mostra pessoas que contam histórias de suas vidas e cantam uma canção pela qual têm especial afeição por estarem relacionadas com uma experiência de natureza sentimental importante pela qual passaram. Os relatos são dominados massivamente por perdas e sofrimento, por histórias de relações amorosas com final triste e saudades de pessoas que faleceram. Muitos depoentes chegam às lágrimas.

Assim como acontece em *Jogo de cena*, a imagem oferecida ao espectador é minimalista. Planos fixos com pouca variação de enquadramento, uma cadeira no palco de um teatro, uma cortina preta ao fundo. A imagem faz toda a nossa atenção convergir para as expressões faciais e corporais das pessoas que, uma a uma, falam e cantam. Já falamos aqui, em brevíssima síntese, do que as palavras faladas transmitem à nossa cognição. Falemos agora de como cantam e do que cantam.

O filme aqui em questão, assim como acontece em muitas obras anteriores, nos permite inferir que o dispositivo que subjaz ao programa musical de Coutinho não se baseia somente em atrair para o filme

“pessoas que cantam”, mas pessoas que “cantam bem”. Não se fala aqui de um canto profissional, com timbre rico e afinação perfeita, mas de pessoas que cantam com “uma lágrima na voz” e expressam facial, e corporalmente, o que dizem as palavras e a melodia. Na apreciação primária de *As canções*, deparamo-nos, nos créditos finais, com o nome da cantora Cecília Spyer, creditada como preparadora vocal. Em entrevista concedida por *e-mail* a esta pesquisa, ela nos conta, em conversa coloquial, como foi a experiência de trabalhar no filme:

A minha função como preparadora vocal seria dar uma organizada nessas pessoas que foram escolhidas através de pequenas entrevistas colhidas na rua. Elas variavam muito em termos de musicalidade e, muitas vezes, o Coutinho não conseguia nem antever se daria certo ou não. Então a preparação entrou dando oportunidade de alguns entrevistados entenderem melhor como cantar aquela canção, seja adequando a tonalidade (mesmo que depois fosse cantado sem acompanhamento) ou ativando no seu corpo em alguns minutos, os mecanismos de respiração e emissão. (SPYER, 2014)

Spyer (2014) nos conta, ainda, que fez preparação vocal de todos os que gravaram depoimentos e que “A ideia era exatamente manter o tom e a voz trabalhada para entrar no *set*, mas nem sempre aconteceu desse jeito. Muitas vezes a gravação atrasava, tinha que refazer alguma entrevista e o candidato acabava esperando um pouco, mas não mais que uma ou duas horas.” Ainda segundo Spyer (2014), seu trabalho não foi, exatamente, fazer a pessoa cantar bem, “mas entender de onde ela estava tirando a voz, como ela estava entendendo a canção e a partir dali, ajudá-la a se expressar da melhor forma.”

Em uma entrevista concedida à revista *Cult*, Coutinho define, sintetiza e confirma o que o confronto analítico e a fala de Spyer permitem inferir e nos dá pistas sobre a natureza do repertório. Quando responde à pergunta do entrevistador sobre como ele explica a predominância de pessoas mais experientes [do ponto de vista da idade] no corte final, Coutinho diz:

Na minha opinião, o jovem não lembra nada. Ele vive. E as pessoas do filme contam histórias de amor de 40 anos atrás. Então, não foi por influência

minha, que sou velho, que a música mais recente do filme é do Jorge Ben. Por curiosidade, inclusive, nenhuma das 240 pessoas cantou uma música estrangeira. Foi absolutamente surpreendente. No universo jovem, não deve acontecer isso. Deve ter gente que não sabe uma brasileira e capaz de cantar muitos rocks ou músicas pop. A única estrangeira que tem, não por acaso, é um bolero de 1939 chamado 'Perfidia' (do mexicano Alberto Domínguez), que foi gravado por Francisco Alves e por vários cantores da época e que era traduzido e cantado como música brasileira, então ninguém sabe que é estrangeira.

O entrevistador pergunta se houve um critério de gosto pessoal do diretor em relação às canções.

Não, eu não escolhi nenhuma música. Era muito fácil eu querer colocar uma música do Caetano, do Chico, mas não, não fiz isso. A música não entrou porque é mais bonita ou mais feia, mas em função da ligação com a lembrança, saber contar e cantar. Segunda regra, a maioria das pessoas é puramente amadora, gente que no máximo cantou no karaokê – tirando uma, que é a primeira personagem. Ela é profissional, mas tem 83 anos e não conhece ninguém no Brasil; ela foi morar em Portugal e passou anos lá. Eu procurei eliminar todo mundo que tinha uma carreira. E se a pessoa não sabia a letra, caía fora. E havia gente que cantava tão mal que não dava. Tinha que ter o mínimo de afinação, minha regra era essa, que não fosse desagradável de ouvir. As pessoas deviam entoar a canção bem, com emoção, exprimir o sentimento com um mínimo de melodia e ritmo. Se elas cantavam bem demais, ou mal demais, não entravam.

Afirmando que “grande parte dos depoimentos tem um tom mais dramático e que muitos entrevistados choram” o entrevistador pergunta porque o diretor escolheu “essa abordagem mais emotiva”.

Um deles cantou uma música que a mãe costureira cantava, que ele nem sabia o nome da canção e nunca tinha ouvido no rádio. E, de repente, ninguém sabe porque – porque filmagem é isso –, naquele momento, ele simplesmente começou a chorar. E homem não chora, você sabe, né? E eu acho isso absolutamente extraordinário. Ele mesmo diz ali: “Não sei por que chorei, minha mãe está viva, com 85 anos”. A música faz isso. De repente o cara chora lembrando de um acontecimento alegre. E ele mesmo ficou puto

porque chorou. Eu adoro esse depoimento. Ele é o único do filme que chora de fato, os outros ensaiam choro.

O entrevistador pergunta, ainda, quais foram as músicas e os artistas mais citados entre todos os pré-entrevistados.

Aí era batata, inevitável. Roberto Carlos. Eu podia fazer o filme só com Roberto Carlos, fácil, fácil. E a surpresa que eu tive é que não teve Raul Seixas, o filósofo do povo. E, curiosamente, o segundo lugar foi Legião Urbana, que fiquei besta: “Pais e Filhos”. Mas não coube por motivos dramaturgicos [...].

As canções foi lançado em DVD quando achávamos que a pesquisa geradora deste ensaio já estava concluída e o texto já existia em potência, fichamentos e fragmentos. Àquela altura, queríamos demonstrar, que a obra de Coutinho era composta, entre tantas outras coisas, por um conjunto de estratégias musicais que tinha funções estruturais e o objetivo basilar de colocar em movimento os sentimentos do espectador, especialmente no registro da compaixão. *As canções*, de certa forma, nos faz perguntar se todo esse esforço analítico valeu a pena. Afinal, tanto a análise imanente quanto os depoimentos de Coutinho e Spyer aqui citados oferecem provas de que esse filme é documento suficiente para dar sustentação empírica a quase todas as hipóteses motrizes desse ensaio. Assim, não foi fácil lidar com a inevitável inclusão de *As canções* no *corpus* dessa análise, mas aqui se crê, ao menos, que o empreendimento pode ter contribuído de alguma forma para uma nova *audiovisão* retrospectiva sobre o mais importante documentarista brasileiro da nossa história recente, colocando em relevo o modo como as canções estão inscritas no seu processo de “escuta sensível da alteridade”.⁸

8 Título da transcrição de palestra proferida por Coutinho, seguida de debate, realizada no seminário Ética e história oral e publicada na revista *Projeto História*, n. 15, PUC-SP, abr. 1997. A fonte consultada foi o livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata, 2013.

REFERÊNCIAS

- BABILÔNIA 2000. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Donald K. Ranvaud e Eduardo Coutinho: Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, [1999]. 1 VHS (80 min), son., color.
- BALTAR, M. Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de cena. In: MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 217-234.
- BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOCA do lixo. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cine Club da FAFICH, [1973]. 1 videocassete (25 min), VHS, son., color.
- CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Globo Video, [1984]. 1 videocassete (114 min), VHS, son., color.
- (AS) CANÇÕES. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos. [Rio de Janeiro]: vídeo filme, 2011. 1 DVD (92 min), son., color.
- CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia. 2011.
- EDIFÍCIO Master. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de João Moreira Salles e Maurício Andrade. Rio de Janeiro: Bretz Filmes, [2002]. 1 DVD (110 min), son., color.
- (O) FIM e o princípio. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos. Rio de Janeiro: Bretz Filmes, [2006]. 1 DVD (110 min), son., color.
- GOMES, W. S. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004. p. 93-126.

GORBMAN, C. *Unheard Melodies: narrative film music*. London: BFI Pub.; Bloomington: Indiana University Press, 1987.

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Carol Benevides. Rio de Janeiro: Matizar e Video Filmes, [2007]. 1 DVD (100 min), son., color.

LABAKI, A. *É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

MOSCOU. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Bia Almeida. Rio de Janeiro: Matizar e Video Filmes, [2009]. 1 DVD (114 min), son., color.

OHATA, M.(Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ORFEU do carnaval (Orfeu Negro). Direção de Marcel Camus. Produção de Sacha Gordine. Brasil, França e Itália: Versátil Home Vídeo, [1959]. 1 DVD (100 min), son., color.

PEÕES. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos. Rio de Janeiro: Video Filmes, [2004]. 1 DVD (85 min), son., color.

SANTA Marta: duas semanas no morro. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião, [1987]. 1 videocassete, VHS, (50 min), son., color.

SANTO forte. Direção de Eduardo Coutinho. Produção de Cláudia Braga. Rio de Janeiro: RioFilme, [1999]. 1 videocassete, VHS (80 min), son., color.

SPYER, C. Publicação eletrônica [mensagem pessoal].mensagem recebida por <maia.audiovisual@gmail.com> em 6 jan. 2014.

A BIOGRAFIA CANTADA DE A MÚSICA SEGUNDO TOM JOBIM

Música e documentário no percurso da biografia

A biografia mudou muito através dos tempos. Sua genealogia a define como “uma espécie de história que tem por objeto a vida de uma única pessoa”, carregando a ilusão de um acesso direto ao passado a partir de uma narrativa. As narrativas biográficas, de maneira geral, tentam ordenar acontecimentos de uma vida, na ilusão de tecer estórias com início, meio e fim, com um discurso coeso, o que Pierre Bourdieu (2005, p. 185) chamou de “ilusão biográfica”, compondo um “[...] relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção”.

Para Bourdieu (2005), o biógrafo é cúmplice desta ilusão, da reconstrução narrativa e subjetiva que carrega um efeito de real e extrai a lógica do tempo na organização linear de uma história de vida. No entanto, o ato biográfico carrega um caráter híbrido e impuro, com diferentes abordagens e tendências narrativas ao longo da história do gênero, seja em livro ou uma produção de TV.

No estudo da diversidade da biografia ao longo da história, o epistemólogo François Dosse (2009) verificou a chegada de uma “idade hermenêutica” na qual o objetivo seria capturar “a unidade pelo singular”, e, dessa maneira, o indivíduo passou a encontrar a história.

A historiadora Mary Del Priore (2009) afirma que, segundo Marc Ferro, a biografia foi fortemente influenciada pelos estudos sobre a vida privada dos indivíduos, que permitiram revelar as complexas relações entre vida privada e vida pública. Já o historiador Le Goff (2003), apontou que a introdução do gênero biográfico na história atual é um instrumento útil e suplementar usado pela história cultural, como uma maneira “de continuar a fazer história por outros meios”.

Ainda segundo Mary Del Priore (2009, p. 10, grifo do autor):

Le Goff é o melhor exemplo do que propunham os historiadores franceses ao reinventar a biografia. Na tradição do espírito dos *Annales*, ela deve se instaurar por uma ‘questão’ e se formular como um caso de ‘história-problema’. Como toda narrativa de vida, ela precisa se submeter a uma cronologia de fatos, mas, contrariamente, à vida – ao destino –, é ‘uma construção feita de acasos, hesitações e escolhas’ que permitem ao biógrafo, segundo Le Goff, escapar a tal ilusão biográfica fustigada por Bourdieu.

Ainda segundo a autora, o indivíduo é, ao mesmo tempo, ator crítico e produto de sua época, e seu percurso ilumina a história pela iniciativa voluntária do observador que propõe uma análise da sociedade na qual o personagem está inscrito, e no percurso do personagem que ilustra, por sua vez, as tensões, conflitos e contradições de um tempo, todos essenciais para a compreensão do seu contexto histórico.

No Brasil, o tema da biografia está na moda. Artistas biografados e biografáveis discutem processos de autorização e controle de expressão para as tendências biográficas e seus autores. O ano de 2013 foi marcado pela polêmica protagonizada pela empresária Paula Lavigne, ex-esposa de Caetano Veloso, representante de vários músicos, entre eles Gilberto Gil, Milton Nascimento, Djavan, Chico Buarque e outros, que se uniram para criar a associação Procure Saber. Inspirados pelo processo judicial e criminal de Roberto Carlos contra o jornalista Paulo César de Araújo, autor do livro *Roberto Carlos em detalhes*,¹ o coletivo

1 Com este processo de 2007, o cantor Roberto Carlos conseguiu que o livro fosse recolhido das livrarias, tivesse a venda proibida, e que a editora Planeta não mais editasse o livro, abandonando o autor a sua própria sorte.

chamou a atenção e debate público sobre a necessidade de autorização prévia para a publicação de biografias.

De fato, muitas biografias já passaram por processos e perseguições, segundo o jornalista Cristiano Bastos (2013, p. 48, grifo do autor):

O que grande parte do público não sabe é que dezenas de biografias foram impedidas de serem realizadas nos últimos anos; outras simplesmente foram retiradas das prateleiras mediante ordem judicial. Uma delas, *Noel Rosa – uma biografia*, de João Máximo e Carlos Didier, chegou a atingir status de mitológica.

Deste percurso editorial nascem as biografias audiovisuais, o que se tornou uma produção recorrente em várias mídias, principalmente na prática do documentário, que elege temas e personagens da história da música brasileira.² Entretanto, mesmo levando-se em conta que qualquer documentário musical é, de fato, uma produção em que a música é protagonista e tem papel fundamental em sua construção estrutural e temática, nota-se que não há pluralidade de abordagens narrativas nesta produção.

Como se sabe, na última década, no Brasil, houve um significativo crescimento de pesquisas que se dedicam aos aspectos técnicos, estéticos e históricos do uso do som e da música na linguagem audiovisual, em particular no cinema. Entretanto, pouca atenção tem sido dada à contextualização desta interface na produção de documentários.

Entre as pesquisas existentes, podem-se destacar os recentes trabalhos de Sérgio Puccini sobre a voz no documentário, em seu tratamento de captação e edição (pesquisa ainda inédita, apresentada nos últimos encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de cinema e Audiovisual (Socine), no Seminário temático de Estudos do Som); a dissertação de mestrado de Graziela Cruz (2011), uma análise sobre a viagem temporal da biografia em três documentários brasileiros: “Nel-

2 A recorrência desta produção pode ser verificada na programação dos últimos anos do Festival Internacional de Documentários É tudo verdade e do Festival Internacional do Documentário Musical In Edit - Brasil, primeiro festival dedicado exclusivamente ao gênero do documentário musical no país, que acontece em São Paulo desde 2009, disponíveis em: <http://www.itsalltrue.com.br> e <http://www.in-edit-brasil.com>.

son Freire, Vinicius e Cartola – Música para os olhos”, sem, no entanto, estudar em detalhe o tratamento sonoro e musical destes filmes, o mapeamento da música nos documentários brasileiros, pesquisa de Guilherme Maia (2012), que não se dedica aos documentários musicais, a pesquisa de doutoramento de Cristiane Lima, iniciada em 2012 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), intitulada “Música em cena: um estudo sobre os componentes sonoros da escritura do documentário brasileiro”, apresentada brevemente em sua análise sobre *Hermeto, campeão* (LIMA, 2012), e a dissertação de mestrado de Rubem Barros “A (re) construção do passado: música, história, cinema”, 2011, orientada por Eduardo Morettin, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), uma análise sobre os usos de material de arquivo, construção discursiva e resgate historiográfico dos filmes *A voz e o vazão: a vez de Vassourinha* (1998), de Carlos Adriano, e *Cartola – Música para os olhos* (2006), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.

Para os estudos de trilha sonora de cinema, é recorrente a constatação de que a maioria dos documentários musicais apresenta o domínio da voz, quando a própria montagem se dá pela palavra, principalmente através da entrevista, que substituiu, de maneira geral, o recurso da narração, assumindo sua função de exposição informativa dos temas. Desse modo, é através do som direto, originário das entrevistas e depoimentos, e do som de arquivo, de outros filmes e programas de televisão, que se tem a construção de vários retratos de músicos. (CARVALHO, 2012a) O que, curiosamente, coloca a trilha musical em segundo plano.

Levando-se em conta a possibilidade de futuras correlações com estas pesquisas, acredito ser relevante analisar como o documentário *A música segundo Tom Jobim* (2011), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, trabalha a história da música popular brasileira ultrapassando formas de representação convencionais ao lançar novos horizontes para a prática biográfica no cinema, com abordagem menos padronizada sobre o personagem retratado, sem apresentar sua história de vida de maneira cronológica e linear. Este filme exhibe metodologia narrativa que investiga a história e a música com novas

articulações entre a memória e a reconstituição da trajetória de vida e obra de um músico

A música segundo Tom Jobim retrata o músico a partir de sua obra musical, sem recorrer a depoimentos, entrevistas ou narração, apostando na compilação de um vasto material de arquivo com várias performances musicais que interpretam as canções do maestro Antônio Carlos Jobim. Trata-se de uma produção de colagem, que conta a história de Tom Jobim como músico. O seu retrato é construído através de suas canções como “Garota de Ipanema”, “Águas de março”, “Corcovado”, “Dindi”, “Luiza”, “Insensatez”, entre outras canções consagradas ao Rio de Janeiro, às mulheres e à natureza. Para mostrar a música, o documentário resgata as interpretações e performances de Gal Costa; Elizeth Cardoso; Jean Sablon; Agostinho dos Santos; Pierre Barouh; Alaíde Costa; Henri Salvador; Gary Burton; Silvia Telles; Gerry Mulligan; Ella Fitzgerald; Sammy Davis Jr.; Judy Garland; Vinícius de Moraes; Errol Garner; Pat Herve; Elis Regina; Adriana Calcanhoto; Nara Leão; Maysa; Fernanda Takai; Nana Caymmi; Diana Krall; Oscar Peterson; Sarah Vaughan; Cybele e Cynara; Carlinhos Brown; Jane Monheit; Stacey Kent; Birgit Brüel; Milton Nascimento; Lisa Ono; Paulo Jobim; Miúcha; Caetano Veloso; Chico Buarque; Gilberto Gil e Paulinho da Viola, entre outros.

Diante disso, pretendo examinar a pesquisa musical explorada como recurso narrativo ao analisar o estilo deste documentário, que abandona várias pretensões biográficas convencionais, sem explicações marcadas pela oralidade e memória de depoentes ou de uma amarração cronológica que articula vida e obra do biografado.

Um documentário em recortes musicais³

A música segundo Tom Jobim é mesmo musical. A montagem deste documentário se constrói na colagem de performances musicais, quando por meio de várias versões e regravações de canções identificamos o

3 Este texto reúne e desdobra a análise apresentada no Seminário Estudos do Som, do 16º. Encontro da Socine, com o título “Tom em recortes: memória e biografia em *A música segundo Tom Jobim*”, em São Paulo, no dia 9 de outubro de 2012.

sucesso internacional e a dimensão de como a música de Tom Jobim se espalhou pelo mundo ao longo de sua trajetória de vida. Dessa maneira, o ponto de corte do documentário está na música, na montagem de uma programação musical ou seleção de um elenco de músicas e/ou canções devidamente articuladas para cumprir um modo de representação do percurso da obra artística de Tom Jobim. O resultado desta proposta evidencia uma montagem quase radiofônica em sua estrutura, mas audiovisual pelas suas performances em vídeo.

O filme também apresenta recursos narrativos visuais importantes quando destaca logo em sua abertura imagens de fotos que revelam o Rio de Janeiro e sua época, ainda em preto e branco – do acervo fotográfico do documentarista Jean Manzon (SADLIER, 2012) –, iniciando o filme também pelo começo da carreira do músico, com a fotografia de Newton Mendonça, seu primeiro grande parceiro e amigo desde a adolescência, seguido de retratos de ordem íntima com os registros de sua família, recurso ainda utilizado em outros trechos do filme, sem caracterizar um uso de divisão cronológica.

O roteiro é dividido em três grandes temas: o Rio de Janeiro, mulheres (musas) e natureza, que são cantados nas músicas de Tom Jobim e apresentados com rico material de arquivo, do acervo da família e principalmente de diversos acervos de televisão, com imagens da TV Cultura, Rede Globo, Bandeirantes, RAI, BBC, NHK e outras. Além disso, observa-se o uso do Youtube, ferramenta bem conhecida de compartilhamento de vídeos pela internet, adorada pelos novos realizadores e estudantes como fonte primordial de pesquisa, nem sempre confiável, já que permite que qualquer usuário coloque um vídeo, original ou editado, quase sempre sem respeitar os direitos autorais.

Na composição deste mosaico antropofágico, os diretores demonstram que a informação é musical, oposta à inflação verbal da prática das entrevistas e depoimentos. Com isso, a proposta estética se torna bem afinada ao próprio pensamento circular da obra de Tom Jobim, de suas conhecidas travessuras no processo de mistura, assimilação e reinvenção na composição musical, sob influência da música estrangeira, como a adoção dos acordes dissonantes largamente empregados nos improvisos do *jazz* norte-americano ou seu vasto conhecimento

da história da música erudita, como já foi analisado por Cacá Machado (2008, p. 51):

Regravar, reinterpretar, assim como reutilizar fragmentos melódicos, rítmicos e harmônicos de um tema em outro, são constantes na obra de Tom Jobim. São também indicativos de uma característica de personalidade e musicalidade: o pensamento circular. Em cada giro, Tom traz uma nova experiência.

Vale lembrar ainda a importância de Tom Jobim para a bossa nova, termo que, segundo Jairo Severiano (2008), já se usava desde os anos 1930 para designar um jeito novo, engenhoso, diferente, de fazer qualquer coisa. Mas que foi utilizado para classificar a música do trio João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim na consagração do estilo, pela sua maneira de tocar, harmonizar e cantar. A bossa nova também marcou o surgimento de um pensamento musical voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional como o *jazz* e o *pop*.

Segundo Frederico Coelho e Daniel Caetano (2011, p. 12):

A música, como se sabe, é a única das artes que dispensa o uso de ícones, personagens e falas; a música se faz através do som, não importando se este som ganha algum sentido inteligível. A música, portanto, depende de uma relação puramente estética – e qualquer discussão moral e ética surge de contextos externos a ela [...]. Para vivenciar a experiência musical, basta ouvir com atenção e sensibilidade ,

Nesse sentido, o mosaico musical antropofágico do documentário parece provar uma total sintonia entre forma narrativa e o próprio entendimento da linguagem musical de Tom Jobim.

Segundo Nelson Pereira dos Santos (apud SADLIER, 2012), os direitos autorais, de propriedade e de reprodução representam a parte mais cara do documentário, algo em torno de 70% do orçamento total. No entanto, mesmo com a importância dada ao material de arquivo coletado, o filme não apresenta os créditos das performances musicais.

Assim, não indica os títulos das canções, quem são os seus intérpretes ou qualquer referência da fonte do material resgatado, o que é prática convencional de produção na televisão. Esta escolha de direção talvez incomode a maioria dos espectadores que se assustam com a liberdade e com o desafio de uma postura ativa no reconhecimento das imagens, de seus intérpretes e canções, aguçando a curiosidade, memória e sensibilidade tal como a percepção musical, que muitas vezes não carece de palavras e nomes.

Dessa maneira, o documentário deixa fluir, sem interferência, o efeito encantatório e sedutor da música, constituindo-se de um filme para se ver e cantar – o que muito se nota, mesmo nas salas de cinema. De mesmo modo, a estética proposta abandona a ancoragem do “eu” na narrativa, sem fabricação de herói, tipo ou exaltação da personalidade e de qualquer apresentação informativa do personagem e sua vida para construir uma biografia musical.

A música segundo Tom Jobim é uma biografia de uma vida artística, é um documentário que revela o músico pela sua música, e não pelo seu cotidiano e sua intimidade da vida privada. Não é à toa que o filme se inicia e termina com aplausos para Tom Jobim, os quais podem ser estendidos para Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, por colocarem a música como protagonista de um documentário musical.

Considerações finais

Por que apenas as palavras da fala e da narração podem reconstruir o passado? Qual é o valor do arquivo audiovisual? Qual é a melhor forma de se conhecer a história de um músico?

Como se sabe, a obra do maestro Tom Jobim já foi estudada e dissecada por diversos livros, artigos e biografias, tanto escritas quanto audiovisuais (cinema e televisão).⁴ No entanto, contar uma história de vida é pesquisar e se apropriar de memórias, registros, imagens, músicas.

⁴ Ver, por exemplo, o levantamento de Cacá Machado (2008) de livros, artigos e teses sobre Tom Jobim, além de filmes e DVDs.

Desse modo, também para a prática de produção de documentários musicais, existe a possibilidade de se reconstruir experiências vividas com novas formas de narratividade que nascem da obra musical em questão. Além disso, pode-se lembrar das palavras do poeta Carlos Drummond de Andrade (apud MACHADO, 2008, p. 8) quando diz: “um Nazaré e um Tom dispensam colocação didática na história da música brasileira”.

Assim, para encerrar brevemente esta análise, o que parece relevante em *A música segundo Tom Jobim* é justamente a sua forma de apresentar uma biografia que não é didática, informativa e calcada na palavra falada, e sim focada na palavra cantada, na música cantada de Tom Jobim.

O filme traz um resultado original em sua estrutura e abordagem, como também na maneira como desafia o espectador em sua recepção. Afinal, o documentário convida o espectador a escutar a obra de Tom Jobim com o corpo, maneira de se ouvir música, já classificada por J. J. Moraes (1991) e utilizada como referência para a análise dos sons no cinema. (CARVALHO, 2008) Esta maneira de ouvir música permite sentir na pele a vibração do dado sonoro, de cada voz que canta Jobim à sua maneira, com diferentes interpretações e línguas. Característica esta que traz uma esperança danada de se ir ao cinema para ver um documentário sobre temas e personagens da história da música, em particular da MPB, e ser surpreendido por uma nova relação entre imagem e som, música e documentário, instigando novas percepções para a trilha musical, em especial a canção de cinema.

REFERÊNCIAS

APREA, G. *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

BARROS, R. R. M. *A (re) construção do passado: música, história, cinema*. 2011. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BASTOS, C. Fora da Ordem Mundial. *Rolling Stone Brasil*, São Paulo, n. 87, p. 47-49, dez. 2013

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Org.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005. p. 187- 191

BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

CAETANO, M. R. O Tom de Nelson. *Jornal Brasil de Fato*. São Paulo, 30 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/8699>>. Acesso em 30 abr. 2012.

CARVALHO, M. Escutas da memória: história da música e retrato do músico no documentário musical brasileiro. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL. 3., 2012, Buenos Aires, *Anais...* Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012a. p. 1-14.

CARVALHO, M. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema. *Revista Nau*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 199-216, ago./dez. 2008. Disponível em: <<http://revcom.portcom.intercom.org.br/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

CARVALHO, M. O rock desligado de Lóki. *Doc On-line*, [S.l.], n. 12, p. 75-99, ago. 2012b, Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/12/dt_marcia_carvalho.pdf>. Acesso em: 15 out. 2013

CHION, M. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2008.

COELHO, F.; CAETANO, D. (Org.). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

CRUZ, G. A. *A construção biográfica no documentário cinematográfico: uma análise de “Nelson Freire”, “Vinicius” e “Cartola – Música para os olhos”*. 2011. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

- DEL PRIORE, M. D. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. *Topoi: revista de História*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 7-16, 2009.
- DOSSE, F. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.
- GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.
- HOMEM, W.; OLIVEIRA, L. R. *Histórias de canções: Tom Jobim*. São Paulo: Leya, 2012.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.
- LIMA, C. Música em cena: breve análise do documentário Hermeto, campeão. *Doc On-line*, [S.l.], n. 12, p. 206-232, ago. 2012. Disponível em: < http://www.doc.ubi.pt/12/analise_cristiane_lima.pdf >. Acesso em: 10 out. 2013.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- MACHADO, C. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- MAIA, G. Aspectos da música no documentário brasileiro contemporâneo: algumas reflexões sobre o fazer e o pensar. *Doc On-line*, [S.l.], n. 12, p. 100-126, ago. 2012. Disponível em: < http://www.doc.ubi.pt/12/dt_guilherme_maia.pdf >. Acesso em: 10 out. 2013.
- MESQUITA, C. Retratos em diálogo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 105-118, mar. 2010,
- MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- MIRANDA, S. R. A música das telas e suas múltiplas funções. In: SÁ, S. P.; COSTA, F. M. (Org.). *Som + Imagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 42-54.
- MORAES, J. J. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

(A) MÚSICA segundo Tom Jobim. Direção de Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim. Produção de Ivelise Ferreira e Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Miúcha. Rio de Janeiro: Regina Filmes, 2011. 1 DVD (84 min). son., color.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

PENA, F. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Maud, 2004.

PUCCINI, S. *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papirus, 2009.

RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea de cinema*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005. v. 2.

SADLIER, D. J. *Nelson Pereira dos Santos*. Tradução de Cid Vasconcelos. Campinas: Papirus, 2012.

SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

VILAS BOAS, S. *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

VILAS BOAS, S. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.

VILAS BOAS, S. *Perfis: e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.

O DOCUMENTÁRIO INDIRETO DE VLADIMIR CARVALHO EM *O PAÍS DE SÃO SARUÊ*

Em 1971, Vladimir Carvalho finaliza *O país de São Saruê*, seu primeiro documentário de longa-metragem, que teve como base o média-metragem *O sertão do Rio do Peixe*. O documentário é resultado de uma série de viagens de Vladimir pelo sertão da Paraíba, feitas entre 1966 e 1970. Por apresentar um Brasil que pouco tinha a ver com o discurso ufanista que dominava o início da década de 1970, o que desagradou os militares de plantão, o filme ficará censurado até 1979, quando só então será exibido no Festival de Brasília. No ano seguinte, 1980, *O país de São Saruê* será finalmente lançado comercialmente no Brasil, tendo sua distribuição bancada pela Embrafilme.

Em *O país de São Saruê*, Vladimir colocará em prática uma forma de tratamento da faixa sonora que ele irá denominar de *som indireto*. O que Vladimir Carvalho chamará por som indireto será um tipo de tratamento da faixa sonora do filme que resulta de um registro feito em condições bastante precárias. Diz Vladimir (apud MATTOS, 2008, p. 115-116): “como não dispunha de equipamento para a gravação de som sincrônico, elegia os personagens mais interessantes e os levava, ao final do dia, para gravar uma entrevista nos pequenos estúdios das rádios ou difusoras de alto-falantes locais”.

As condições precárias impostas à produção de *São Saruê* se estendem para além do registro sonoro, incluindo também toda a captação de imagens feitas para o filme.

Filmávamos do jeito que fosse possível, ora com negativos de várias marcas e procedências, ora com película sem qualquer indicação. Um lote que comprei, soube depois, era de filmes vencidos do consulado dos EUA em Recife. Isso resultou numa imagem muito precária, que, bem ou mal assumimos como dado estético. (MATOS, 2008, p. 115)

Antes de tudo, existe, em *Saruê*, um sentido da urgência; urgência de se fazer filme e, mais do que isso, urgência de expor uma denúncia das condições sociais do povo do sertão paraibano. Nota-se assim que *O país de São Saruê* será mais fortemente marcado por um projeto de militância do que por um projeto estético.¹ As questões relacionadas às formas de tratamento do som no filme serão resultado desse projeto de militância.

Embora Vladimir nunca tenha se preocupado em estabelecer critérios precisos que definiriam seu som indireto, é possível estabelecer algumas características básicas desse modo de tratamento da faixa sonora. Em primeiro lugar, trata-se de um som não sincrônico. Apesar de não contar com a captação de som direto durante as filmagens, nem todo o tratamento sonoro do documentário tem como regra a falta de sincronia entre imagem e som. Todo o trabalho de ambientação sonora é feito dentro de um cuidadoso processo de pós-sincronização, desde o barulho de uma foice cortando o mato seco da caatinga, ou dos cascos dos cavalos a galopar na terra, chegando ao detalhe do suave bater das mãos em objetos de metais. Apenas a fonte sonora das vozes é que fica de fora desse procedimento de pós-sincronização. Como afirma José Marinho (1998, p. 180): “a impossibilidade de utilização de um gravador para os registros dos depoimentos leva o realizador a uma solução de cinema mudo, pois tanto o entrevistador quanto o entrevista-

¹ Isso não quer dizer que *O país de São Saruê* seja desprovido de qualquer valor estético, ao contrário, desde seu início, salta aos olhos o cuidado de Vladimir na composição de belos planos de imagem e no cuidadoso encadeamento destes na montagem.

do conversam, mas ninguém ouve nada”. Isso gera algumas passagens curiosas no filme, como a que vemos em uma sequência que registra o encontro da equipe do documentário com os funcionários de uma repartição pública da cidade de Sousa, na Paraíba. Na sequência são apresentadas, para Walter Carvalho, assistente de direção do filme, algumas pedras do minério local. Ouvimos os ruídos sincrônicos que acompanham alguns gestos e movimentações dos atores, criando uma ambientação sonora para a cena, e vemos claramente o movimento labial das pessoas envolvidas em uma conversa, no entanto, não temos o som produzido por essas vozes.

Esse procedimento de não sincronismo entre som e imagem, no que diz respeito às vozes do filme, também está presente em outros documentários de Vladimir, como *Pedra da riqueza* (1975) e *Brasília segundo Feldman* (1979), dois filmes marcados pela presença de uma voz fora de campo que comenta as imagens, narra e descreve situações para o documentário. Uma diferença que se poderia apontar entre *O país de São Saruê* e esses filmes é que, em *São Saruê*, a captação do som, das entrevistas e depoimentos ocorre ainda no período da filmagem, e não em uma fase de pós-produção, longe do ambiente original das filmagens, como vem a ser o caso dos outros dois filmes citados acima. Existe, assim, um reforço do vínculo daquilo que ouvimos com aquilo que vemos. Esse vínculo se dá através da referência à situação geográfica que temos em vários dos depoimentos como, por exemplo, o do americano de Charles Foster, membro de um grupo de voluntários da paz, o Peace Corps. Diz ele em determinado trecho: “*Faz quatro meses que eu estou aqui em Sousa*”. (O PAÍS..., 2006) O “aqui” da fala de Foster é o mesmo “aqui” da imagem, muito embora o que vemos na faixa imagem não seja o momento da entrevista, mas uma outra situação, que apresenta Charles Foster andando em uma bicicleta. Tal como ocorre com a captação das imagens do documentário, o registro dos depoimentos também ocorre em uma situação de mundo, para usar uma expressão corrente e definidora do documentário.²

2 Ver, por exemplo, Ramos, 2008, p. 90-104.

Conforme o próprio Vladimir Carvalho (apud MATTOS, 2008) relata, a estrutura de *São Saruê* está montada em três blocos: o primeiro bloco enfocaria o reino animal, trata da pecuária, o ciclo pastoril no sertão nordestino; o segundo bloco enfoca o reino vegetal, centrado na cultura do algodão desenvolvida no interior da Paraíba; e o terceiro e último bloco trata do reino mineral e fala sobre a exploração do ouro, do urânio e outros minérios preciosos para a região que teve período áureo nos anos 1940.

A montagem de *São Saruê* não obedece a um tratamento uniforme quer seja em relação ao encadeamento dos planos de imagem, quer seja no encadeamento dos planos sonoros e na relação destes com os planos de imagens. Sequências montadas dentro de um respeito a uma continuidade de ação, como a sequência encenada da caça a um certo tipo de pássaro que serve de alimento para uma família de sertanejos, ou a que apresenta a “brincadeira do cavalo marinho”, se intercalam a sequências puramente descritivas, como a que apresenta vários planos de um vilarejo abandonado, que entram como acompanhamento visual para o depoimento de um dos pioneiros do ouro de Piancó.

O primeiro terço do filme, que cobre o período animal, é dominado por duas vozes *over* expositivas. A primeira, de Echio Reis, entra declamando a poesia de Jomar Moraes Souto; a segunda, de Paulo Pontes, assume a função do locutor fora de campo. A trilha musical é dominada por músicas regionais do folclore popular, como de Luiz Gonzaga, além das do compositor paraibano José Siqueira, do tema de abertura e encerramento composto por Marcus Vinícius, contando também com algumas inserções do repertório *pop* da Jovem Guarda (Roberto Carlos, Os incríveis).

Aquilo que estamos chamando aqui de manifestações do som indireto aparecem em um total de cinco, no documentário. São os depoimentos e entrevistas gravadas com os habitantes locais das regiões visitadas. A primeira delas surge no início do segundo bloco do filme, cujo tema é o reino vegetal. Trata-se do depoimento do senhor Gadelha, grande proprietário de terra e membro da oligarquia local. Gadelha narra sua trajetória de vida, fala dos problemas do sertanejo e de suas pretensões políticas. Sua fala percorre planos descritivos da cidade de

Sousa, alternados com planos do próprio senhor Gadelha e de trabalhadores miseráveis manuseando o algodão. Uma primeira situação de contraponto entre som e imagem ocorre no momento em que a fala de Gadelha, enaltecendo seu patrimônio, entra em visível contraste com a imagem dos trabalhadores explorados. No entanto, a montagem não chega a explorar a fundo o contraste entre imagem e som, já que, de resto, a sequência irá trabalhar a relação entre eles de maneira harmônica; a fala de Gadelha sobre os problemas do povo é ilustrada por esse povo trabalhando e, vez ou outra, pela própria imagem de Gadelha, o dono da voz. Aquilo que estamos chamando aqui de relação harmônica entre imagem e som ocorre toda a vez em que percebemos elementos de ligação entre a faixa imagem e a faixa sonora. Mais frequentemente, esses elementos de ligação servem como conteúdos ilustrativos daquilo que ouvimos, os depoimentos e a trilha musical. Em *O país de São Saruê*, existe o que poderíamos chamar de um elemento comum que está presente em quase todo o filme, tanto nas imagens como nos sons, relacionado a uma contextualização geográfica. As imagens e sons, músicas, ruídos e depoimentos, nos remetem a um mesmo lugar: o sertão paraibano com seu povo e sua cultura. No que diz respeito à trilha musical, essa relação é mais complexa, principalmente no caso das entradas das músicas da jovem guarda, Roberto Carlos e Os incríveis, utilizadas no filme, que visivelmente contrastam com aquilo que temos na faixa imagem, conforme comentaremos a seguir.

A segunda entrada do som indireto, o depoimento do americano Charles Foster, também irá seguir a tendência de harmonizar imagem e som, o que ouvimos sendo, de certa forma, um complemento sonoro daquilo que vemos. Depois de se apresentar dizendo nome, profissão e idade, Charles Foster passa a descrever seus afazeres na região árida do sertão paraibano dentro de um programa de ação comunitária. No final do depoimento, Charles Foster emite sua opinião sobre a região nordestina e seu povo:

O sertão não é o Brasil do folheto turístico, como Copacabana, São Paulo ou Salvador, mas ainda tem a beleza simples das praças municipais, das igrejas antigas e da feira. O sertanejo, com sua luta

lenta e paciente para criar uma vida libertada de dor e preocupação, é um bom vizinho e colega (O PAÍS..., 2006)

Diz ele com sua fala carregada de forte sotaque estrangeiro. Todo o depoimento é acompanhado por imagens de Charles Foster encenando aquilo que seriam situações corriqueiras do seu trabalho, em contato direto com os habitantes de Sousa. A sequência será marcada pela ênfase em imagens daquilo que seriam, do ponto de vista assumido pelo documentário, sinais da invasão de um inimigo externo, representante do capitalismo americano, como uma caixa de leite em pó importado ou uma garota vestindo uma camiseta do time de beisebol *Brooklyn Dodgers*, além, é claro, do próprio Charles Foster, o homem branco e bem vestido em contraste com os habitantes pobres da região. O rock da jovem guarda de Os Incríveis fornece trilha musical que acompanha toda a sequência. O efeito explorado pela montagem, na junção de imagem e música, também sugere a leitura de que a música entraria como mais um elemento estranho que resulta da importação da cultura de massa americana.

O início do terceiro e último bloco do documentário, o bloco que trata do período da mineração no local, é o que possui maior interesse quando se analisa a utilização do som indireto em *O país de São Saruê*. Nosso foco de análise se concentrará na terceira entrevista do filme, a de Pedro Alma, pioneiro do ouro, cujo nome está creditado no filme, mas não é anunciado pela voz *over* do locutor fora de campo. A sequência da entrevista de Pedro Alma será marcada por uma relação mais desarmônica entre os planos sonoros e de imagens no documentário. A imagem não necessariamente vem para ilustrar o conteúdo das falas que seguem o percurso livre da oratória de quem narra histórias da região. A montagem da faixa imagem irá intercalar planos que mostram uma situação de entrevista entre Vladimir Carvalho e Pedro Alma, com planos descritivos de um vilarejo em ruínas, que o documentário não informa qual venha a ser. Os diversos planos descritivos mostram aspectos do antigo vilarejo como casas abandonadas, ruas, a paisagem do entorno, antigos estabelecimentos comerciais e um cofre enferrujado abandonado na rua. Os planos descritivos dessa espécie de cida-

de fantasma³ serão planos de regiões vazias, desabitadas. Será apenas no final desta sequência que veremos planos mostrando os habitantes desse povoado em um momento de interação com o documentarista, Vladimir Carvalho.

Enquanto a faixa imagem trabalha com planos obtidos por uma grande variedade de tomadas que, apesar de remeter a um mesmo espaço geográfico, não guardam ligação de continuidade ou contiguidade entre eles, a faixa sonora se mantém contínua, sendo dominada pela voz *off* de Pedro Alma, que relata alguns eventos relacionados ao esplendor e decadência da exploração do ouro no sertão nordestino, particularmente no sertão paraibano. Existe, portanto, um respeito à duração do evento sonoro, o depoimento de Pedro Alma. Uma composição do paraibano José Siqueira entra como trilha musical da sequência.

A junção entre a faixa imagem e a faixa sonora causa alguns contrastes interessantes. De saída, temos duas situações de entrevista distintas sendo apresentadas de maneira simultânea, a entrevista da faixa imagem e a entrevista da faixa sonora, ambas entre Vladimir Carvalho e Pedro Alma. Embora não tenhamos o som da situação de entrevista que vemos na faixa imagem, podemos fazer, em alguns momentos, uma leitura rudimentar do conteúdo da conversa possível pela visualização de alguns gestos feitos pelo entrevistado, em que se percebe que este parece descrever, para Vladimir, alguns procedimentos que eram postos em prática na exploração do ouro na época. No início da sequência pode-se verificar uma pontuação daquilo que é dito na faixa sonora com o que é visto na faixa imagem, o som da fala nos remete à imagem do dono da fala, Pedro Alma; a referência às minas, feita pelo depoimento, é ilustrada pela imagem do que parece ser uma mina abandonada. De resto, as ligações entre faixa sonora e faixa imagem, naquilo que diz respeito aos planos descritivos que intercalam os planos de Pedro Alma, se limitam ao contexto geográfico que é aludido pela fala.

Em seu depoimento, Pedro Alma fala de uma época de prosperidade econômica gerada pela exploração das minas de ouro na Paraíba e no Ceará. “Dinheiro lá era brincadeira”, diz ele ao relatar a história de

3 Segundo relato do próprio Vladimir, trata-se da cidade de São Vicente, habitada por uns poucos moradores portadores de hanseníase. (MATTOS, 2008)

um gerente de mina que costumava acender cachimbo com notas de quinhentos cruzeiros. Foi graças à exploração do ouro, que o próprio Pedro Alma diz ter conseguido acumular um patrimônio considerável, entre imóveis, gado, ovelhas e açudes, que foi perdido ao longo dos anos pelo “inimigo da sorte”. Os planos descritivos da cidade-fantasma poderiam servir como ilustração para o aspecto de decadência econômica constantemente aludido pela fala de Pedro Alma. A falta de informação quanto à localização geográfica do povoado abandonado que vemos nas imagens só permite, no entanto, essa associação no campo do simbólico.

Outro contraste interessante aparece no final da sequência, no momento em que vemos, pelos planos de imagem, uma situação de interação entre Vladimir Carvalho e alguns habitantes do povoado. Mais uma vez, temos dois momentos de interação apresentados simultaneamente, o momento da interação entre Vladimir e Pedro Alma, registrado pela faixa sonora, e o momento de interação entre Vladimir e esses habitantes, registrado na faixa imagem.

Em *O país de São Saruê*, Vladimir Carvalho explora um rico repertório de vozes, marcado por diversas modulações do fora de campo, que vão desde o fora de campo tradicional, do locutor Paulo Pontes, que, de certa maneira, assume o tom sociológico do documentário, no sentido de Jean-Claude Bernardet (2003), passando pela voz declamatória, também fora de campo, de caráter poético de Echio Reis, a vozes do mundo, que nascem não mais do espaço frio de um estúdio, mas do contato direto de Vladimir com os moradores dos povoados que visita.

Esse caráter polifônico não é estranho aos documentários do período, que trazem como característica inovadora a entrada dessas vozes sincrônicas do mundo obtidas em situações de filmagem. O que *O país de São Saruê* trabalha, no entanto, vem a ser uma articulação diferenciada para as vozes do fora de campo, propiciando um estudo mais detido dessas modulações que não estão restritas ao campo de manifestação dominado pela deslocada voz de Deus. (ROTHA, 1939) Essas articulações ocorrem a partir de uma percepção de lugar de emissão dessas vozes.

Seguindo de perto o raciocínio de Michel Chion (1993), exposto em seu estudo dedicado a voz no cinema, podemos dizer que a noção de

voz fora de campo está muito mais associada a um aspecto de coincidência temporal entre imagem e som, que cria os efeitos de sincronia. Não se trata, portanto, do local em que essa voz foi captada. Uma voz dublada, obtida em um estúdio, acrescentada sobre uma imagem pode ser apreendida como voz *in*, como pertencendo ao campo da imagem, se houver coincidência temporal entre os sons que ela emite e o movimento labial daquele que vemos na imagem. Essa coincidência entre som e imagem permite ao espectador estabelecer uma correspondência imediata entre uma voz e um corpo. A principal característica de uma voz de Deus tradicional do documentário não vem a ser o fato de ser uma voz fora de campo, mas de ser uma voz sem corpo. Dessa forma, o local de emissão dessa voz vem a ser indeterminado. Para Pascal Bonitzer (1976), é justamente esse caráter de indeterminação que garante a ela poder distintivo sobre demais vozes de um documentário. Se esta possui origem em lugar indeterminado, é justamente porque está em todos os lugares, seu poder vem de sua onisciência, uma voz que tudo vê, tudo sabe. “A voz *off* é o lugar de todos os poderes”, diria Daney. (2007, p. 197)

Em *São Saruê*, a determinação do local de emissão da voz permite uma distinção clara entre aquelas que seriam as vozes sem corpo, a de Echio Reis, o declamador, e a de Paulo Pontes, o locutor,⁴ e aquelas que seriam as vozes com corpo, as cinco vozes⁵ daqueles que prestam depoimentos para o filme, seus personagens. Essas cinco vozes se tornam vozes indiretas ao assumir uma determinação de lugar, os lugares geográfico das filmagens, que são habitados pelos respectivos donos das vozes, conforme nos mostram as imagens. A determinação geográfica e a personificação das vozes pelas imagens confere poder de vínculo das vozes com o mundo, semelhante ao obtido por documentários que, na mesma época, exploravam a captação direta do som em sincronia com a imagem obtida, graças ao uso dos gravadores de

4 Entre essas duas vozes, que estamos chamando de vozes sem corpo, existe também uma distinção obtida graças a um efeito de reverberação utilizado na voz declamatória de Echio Reis, que reforça a ideia de uma voz do além, efeito voz de Deus, que surge por detrás das nuvens do céu, fórmula bastante convencional e muito utilizada por filmes de ficção.

5 A cinco vozes, respectivamente: Senhor Gadelha, Charles Foster, Pedro Alma, José Inocêncio e do prefeito de Sousa-PB, Antônio Mariz.

áudio magnéticos e portáteis. Muito embora o tratamento sonoro de *O país de São Saruê* não se limite à captação de vozes, mas explore também efeitos de ambiência que acompanham as imagens, o elemento de vinculação entre imagens e sons do mundo vem a ser, unicamente, as vozes, já que são a partir dessas que é possível identificar um elo de ligação entre as duas faixas, graças ao efeito natural de atração entre voz e corpo, comentado anteriormente.⁶

Outro aspecto importante em relação ao tratamento dado a essas cinco vozes indiretas do filme vem a ser o respeito a uma duração dos depoimentos, já aludido anteriormente. Todos os depoimentos que temos no documentário são consideravelmente longos, variando de três a nove minutos. Não se percebe nenhum procedimento de montagem interna que poderia modificar a dinâmica ou o ritmo das falas. O respeito a uma certa integridade do depoimento pode ser verificado na manutenção de longas pausas dos depoentes, de alguns engasgos ao pronunciar determinadas palavras, como em Charles Foster, e até mesmo do ritmo estabelecido por cada um dos depoentes, em geral bastante lento. Ao longo do documentário, essas vozes vão assumindo papel central na articulação discursiva, minimizando o espaço da locução fora de campo tradicional de Paulo Pontes. São vozes que se afirmam para além das determinações estabelecidas pelo texto da locução. Percebe-se, em *São Saruê*, uma preocupação de Vladimir Carvalho em resgatar narrativas pela voz do outro. Como já foi dito, essas narrativas se afirmam através de várias vozes, para além do conteúdo argumentativo expresso pelo texto da locução fora de campo, a voz *over* expositiva e de caráter sociológico de Paulo Pontes, o que confere a seus personagens uma dimensão especial para além do personagem-tipo, que apenas serve como ilustração de um argumento que essa locução já traria pronto.

O tratamento da faixa sonora que vemos em *O país de São Saruê* é mais uma das marcas de um diálogo com a tradição clássica da escola

6 Lembrando mais uma vez Chion (1993), podemos dizer que o efeito de sincronização, mesmo que obtido em som direto através de gravadores portáteis, também requer uma operação de ressincronização, feita em período de montagem, visto que o registro de imagem e som são obtidos em suportes diferentes. Essa operação visa recompor a unidade entre voz e corpo, que não se encontra nos suportes originais do material bruto.

inglesa que se mantém forte no documentário brasileiro e latino-americano dos anos 1960. (PARANAGUÁ, 2003; RAMOS, 2008) Trata-se da utilização daquilo que Paul Rotha (1939), seguindo concepção de Alberto Cavalcanti, irá chamar de som criativo, que não está apenas preso aos efeitos de sincronia, mas busca explorar as potencialidades que nascem de contrapontos entre som e imagem. De fato, Vladimir Carvalho parece seguir à risca vários conselhos que encontramos no livro de Paul Rotha, *Documentary film*, de 1939, quando esse trata do uso do som no documentário:

[...] o poder do microfone reside em algo mais inteligente do que apenas o de ser mero reproduzidor da oratória das pessoas e do som natural dos objetos em sincronização. [...] Nós podemos selecionar uma ou outra série de sons e colocá-las não necessariamente junto às suas contrapartes visuais, mas talvez sobre outras cenas visuais, processo que possibilita abrir novos campos de associação e contra-posição. (ROTHA, 1939, p. 203-204, tradução nossa)

A longa lista de conselhos de Rotha (1939) procura sempre dar ênfase à necessidade de se experimentarem novas formas de tratamento do som, em que o som não seja apenas um reproduzidor automático dos sons naturais que nascem do universo retratado pelas imagens, mas que possa adquirir uma maior autonomia no quadro do repertório expressivo do filme. Para ele, o uso do microfone para a captação do som deveria ser feito de maneira criativa e não apenas reprodutiva. (ROTHA, 1939) No que concerne o uso da voz *over*, Rotha (1939, p. 209) chega mesmo a sugerir, já em 1939, que o documentarista não fique restrito apenas ao uso de uma “deslocada voz de Deus”, mas inclua também registros das vozes das pessoas que habitam o universo que o filme retrata. Como legítimo representante da escola inglesa, os conselhos de Rotha (1939) parecem ir muito além de uma certa noção estereotipada do documentário clássico, no que diz respeito ao uso da voz *over*, muito presa a uma tradição *griersoniana*. Diz ele:

Deixe que o ferreiro que maneja o martelo a vapor descreva, com sua própria linguagem, o que ele está fazendo. Deixe que o operá-

rio da mina fale sobre seu próprio trabalho. Eles podem fazer isso melhor do que um locutor profissional, de maneira mais simples, humilde e honesta. (ROTHA, 1939, p. 209, tradução nossa)

O débito com a tradição do documentário clássico sempre esteve presente na trajetória como documentarista de Vladimir Carvalho, que teve como motivação inicial o contato com a obra de Robert Flaherty, conforme o próprio costuma relatar. (MATTOS, 2008; PARANAGUÁ, 2003) Flaherty chega a merecer uma espécie de homenagem refletida na escolha do título de seu filme *O homem de areia* (1982), em referência direta a *O homem de Aran* (1934), filme-chave para a formação do documentarista Vladimir Carvalho. Portanto, o procedimento adotado para o tratamento da faixa sonora do filme se configura como uma opção coerente dentro de uma trajetória, mesmo sabendo das condições impostas pelas limitações orçamentárias ao longo da produção do documentário, que condicionaram algumas de suas operações estilísticas.

O diálogo com a tradição clássica leva a uma outra contextualização necessária no âmbito desse artigo. Os procedimentos adotados por Vladimir Carvalho em consonância com o sentido de urgência da realização fílmica, comentado anteriormente, se alinham diretamente com outras proposições, no quadro do cinema latino-americano do período, adotadas no calor da efervescência política dos anos 1960-70. O ponto chave na elaboração dessas propostas para um cinema de Terceiro Mundo vem a ser justamente a necessidade de se driblar a falta de recursos financeiros através de procedimentos criativos, experimentais e inovadores para a construção de uma linguagem própria. Importa, assim, menos a perfeição técnica do que o conteúdo expresso por uma técnica, mesmo que rudimentar e precária. A citação de Fernando Birri⁷ (apud AVELLAR, 1995, p. 49), cineasta argentino da escola de Santa Fé, exemplifica bem tais procedimentos:

7 Vale lembrar que Birri, juntamente com os cineastas Manuel Horácio Giménez e Edgar Pallero, todos da Escola de Santa Fé, estabelece diálogo direto com os documentaristas brasileiros através do contato com o grupo de Thomas Farkas, em meados dos anos 1960, com o qual Vladimir Carvalho também irá colaborar, integrando a equipe de Geraldo Sarno nos curtas *Dramática Popular* (1968), *Jornal do Sertão* (1970) e *Os imaginários* (1970).

[...] imaginar y hacer un film, com los medios no que se quiere sino que se puede, va condicionar, a su vez, uma forma de lenguaje, en el mejor de los casos un estilo, fruto de causas económicas y culturales concurrentes. Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas.

Dentre as soluções expressivas adotadas por Vladimir Carvalho, está uma forma de tratamento da faixa sonora que não se limita apenas ao efeito de sincronia, mas da exploração de contraposições entre imagem e som. Mais do que a valorização do sincronismo perfeito entre som e imagem obtido em situação de filmagem, possibilidade que motivou o empenho de muitos dos documentaristas do cinema direto americano no aperfeiçoamento das tecnologias envolvidas na conexão entre câmera e gravador (O'CONNELL, 1992), existe a valorização do registro das vozes, estas que reivindicam, narram e se afirmam para além da imagem. A falta de recursos obriga a Vladimir Carvalho a se valer de inventivos procedimentos formais, fazendo com que seu documentário se aproxime mais de filmes como *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) e *A batalha do Chile* (Patricio Guzmán, 1975), só para citar dois épicos do militante cinema latino-americano, do que das experiências em som direto feita pelos documentaristas europeus e americanos à época.

Por último, de David Neves, em resenha crítica sobre *O país de São Saruê* escrita para a revista *Filme Cultura* em 1980:

Dinheiro em excesso e *solenidade* são os elementos que vêm matando o cinema brasileiro, recentemente. A Paraíba provou em muitas ocasiões que a inspiração cinematográfica verdadeira independe do excesso de numerário. De *Aruanda* a esta parte, passando por *Os Homens do Garanguejo*, ensaio primoroso de Ipojuca Pontes, todas as produções paraibanas têm-se constituído em investidas cinematográficas descomprometidas com verbas e grandes status de montagem ou produção. O caso Vladimir Carvalho, tema deste trabalho, prova, na minúcia, as premissas que apresentei. (NEVES, 2010, p. 298)

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjines, Alea: teorias de cinema na América Latina. São Paulo: EDUSP: Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BONITZER, P. *Le regard et la voix*. Paris: Union générale d'éditions, 1976.
- CHION, M. *La Voix au cinema*. Paris: Editions de l'Etoile, 1993.
- DANEY, S. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARINHO, J. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói: EDUFF, 1998.
- MATTOS, C. A. *Vladimir Carvalho: pedras na lua e pelejas no planalto*. São Paulo: Impr. Oficial, 2008.
- NEVES, D. E. *O país de São Saruê: filme e cultura: edição fac-similar 32-42*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA, 2010.
- O'CONNELL, P. J. *Robert Drew and the development of cinema verite in América*. Carbondale/: Southern Illinois University Press, 1992.
- (O) PAÍS DE SÃO SARUÊ. Direção de Vladimir Carvalho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2006. 1 DVD (80 min).
- PARANAGUÁ, P. A. (Ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Ed. SENAC, 2008.
- ROTHA, P. *Documentary film*. New York: Norton & Company, 1939.

SENSAÇÃO E SENTIMENTO: o som do *Rap do Pequeno Príncipe* contra as *Almas Sebosas*

O documentário brasileiro contemporâneo herdou certos procedimentos sonoros do documentário moderno, como o destaque dado às falas dos atores sociais e a captação e emprego do som direto. No entanto, enquanto em décadas passadas valorizava-se o teor de veracidade e espontaneidade do som como produtores de um efeito de realidade, nos últimos anos alguns documentários vêm afastando-se cada vez mais do naturalismo, apresentando uma série de manipulações e artifícios em sua faixa sonora.

É o caso de filmes como *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000). No documentário de Paulo Caldas e Marcelo Luna, a música ganha realce, ruídos são criados e inseridos na pós-produção e a montagem interfere nas falas dos personagens. Este trabalho busca, portanto, identificar as atribuições do som na construção de significados do filme em diálogo com a tradição documental.

Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas trata da violência nas periferias das grandes cidades, contando a história de Helinho e Garnizé, dois jovens moradores de Camaragibe, bairro pobre de Recife. Garnizé é líder comunitário e baterista da banda Faces do Subúrbio. Helinho é um justiceiro condenado a 99 anos de prisão. Neste lugar,

há dois modos de reagir à crescente onda de violência. Um é apresentado por Helinho. Diante do medo da população, com a explosão da criminalidade, esse personagem busca eliminar o que considera a raiz do problema: as “almas sebosas”, ou seja, os bandidos que cometem crimes contra a própria comunidade.

Mesmo dentro desse cenário de quase guerra civil, existe alguma esperança de melhoria de vida. E para Garnizé (na verdade, o protagonista desta história), ela pode ser viabilizada pela arte e a educação. Desta maneira, o músico desenvolve um trabalho educativo com as crianças de Camaragibe e defende o *hip-hop* como um movimento que representa os marginalizados e excluídos, além de contribuir para atenuar os problemas da comunidade através da conscientização e do engajamento em atividades sociais ou artísticas. O filme adota e incentiva esta perspectiva e assim ressalta a importância do *hip-hop* e, em especial, a sua expressão musical, o *rap*.

O som e, especialmente, a música, são fundamentais na constituição formal e discursiva deste documentário, a começar pela inclusão do nome *rap* no título do filme. Embora não seja um documentário musical *strictu sensu*, já que o seu principal tema é a violência, a música, principalmente em seu aspecto social e político, atravessa os assuntos discutidos. Assim, o filme debate temas usualmente abordados pelas letras das canções de *rap*: a denúncia de injustiça social, a violência policial, a situação nas penitenciárias, as forças de resistência na periferia (seja pelo viés da violência como pelo da não violência), a manipulação dos meios de comunicação, o racismo, a atitude consciente do *hip-hop*.¹

Também afirmam-se a arte e a cultura negras. Garnizé conta histórias sobre a percussão, das influências trazidas pelos negros da África. Se o *hip-hop* é criticado por sua origem americana, há quem defenda seus traços nacionais, e aqui se mostra a identidade entre a embolada, ritmo do interior de Pernambuco e o *rap*. Toques de atabaque cultuando os orixás estão presentes em diversos momentos do filme.

¹ O *hip hop* vai ser incorporado também no aspecto visual do filme, como os murais grafitados, os skatistas e dançarinos de *break* com sua indumentária esportiva (bonés, bermudões, tatuagens, *piercings*).

Entre os entrevistados, destaca-se a figura de Garnizé, mas incluem-se outros músicos como Mano Brown, líder dos Racionais e os integrantes da banda Faces do Subúrbio. Suas opiniões e atitudes constituem as vozes legitimadas pelo discurso fílmico contrapondo-se às típicas “vozes do saber”, as quais recorrem os documentários mais tradicionais.

Além da valorização da linguagem coloquial (com gírias e expressões locais como “alma sebosa”), há uma outra característica do *rap* presente no filme. Assim como na canção, os *rappers* costumam se revezar na discussão de um tema, a narrativa de *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* é bastante verbal, e cada assunto ou história são expressados pela articulação das falas de várias pessoas. Os depoimentos cobrem boa parte da faixa sonora do filme. São eles que introduzem os temas, trazem as informações e apresentam os argumentos. Às vezes, as falas se complementam, como no caso da edição das falas de Garnizé, de Helinho e sua mãe para contar como o justiceiro começou a matar, ou se opõem, a exemplo do embate entre o delegado, Helinho e Garnizé sobre se a limpeza das “almas sebosas” seria um benefício ou não para a comunidade.

No entanto, ao contrário da canção de *rap*, na qual o poder de convencimento do discurso é viabilizado pela letra, no filme, a força persuasiva reside principalmente na fotografia, na montagem e na música.² Se as falas, em geral, não vão muito além do senso comum, a montagem vai fragmentá-las e intercalá-las com sequências musicadas ou encenadas. A narrativa, então, ganha força com uma ilustração visual e musicada, com o ritmo criado pela montagem ou com uma canção que complementa/reforça as falas, como na apresentação da banda Faces do Subúrbio tocando embolada para ilustrar e comprovar o depoimento que afirma a identidade entre o *rap* e a embolada. Assim, a música sintetiza, explica ou reforça os conteúdos apresentados nos depoimentos.

Por conta disso, em diversos momentos, há uma certa redundância de informação. As letras das canções são extremamente descritivas e

2 Aqui focaremos nossa análise no papel do som.

tornam-se repetitivas, pois muitas informações já foram antecipadas pelas falas. Desta maneira, o principal objetivo da música é o de gerar um sentimento, acrescentar um tom emocional e criar empatia com o espectador. E assim torná-lo mais suscetível à argumentação do filme.

Logo na abertura do documentário, vemos um homem que se arrasta pelo chão; a base sonora é uma percussão rápida e há ruídos do mar. A cena parece enigmática; como o plano é muito fechado, sem um contexto visual ou sonoro que informe ao espectador sobre do que se trata aquilo, reagimos sem nenhuma emoção específica. Ao final do filme, a mesma imagem do homem é utilizada, dessa vez com uma música (“Deus Abençoe a Todos”, do Faces do Subúrbio) que fala sobre o povo sofrido que pede a benção de Deus. Compreendemos que este homem está pagando uma promessa e a letra da canção contribui para a criação de um sentimento de piedade.

Conforme Bill Nichols (1997), no documentário, a persuasão da retórica pode ser feita através de provas materiais (como testemunhas, confissões, documentos, objetos) extraídas da realidade para apoiar a argumentação e garantir sua base persuasiva. Recorre-se também a “provas artísticas”, ou seja, estratégias criadas pelo autor do filme cujo poder de convencimento, “dependem da qualidade de construção do texto, da persuasão de suas representações e reivindicações de autenticidade”. (NICHOLS, 1997, p. 182) Estas provas artísticas podem apelar para a emoção do público e serem potencializadas por uma apresentação criativa. No caso, o exemplo de sequência citada acima, vem logo após a mãe de Helinho condenar a sua conduta e pedir misericórdia divina pelos crimes cometidos pelo filho: “Ele não fez por mal, foi por influência deste mundo que está assim destruído”.³ Difícil desculpar alguém responsável por tantas mortes e sofrimento, mas canção vai dar ênfase a esse clamor e gerar uma compaixão para aquele que, embora seja promotor da violência, é também uma vítima dela, um “produto do meio”, conforme a argumentação do filme. Portanto, a música é também uma forte responsável não só pelo desenvolvimento do argumento como na conquista da adesão do espectador.

3 Trecho do depoimento da personagem no filme.

Outro recurso que ajuda a criar o envolvimento do público é o ritmo. Assim como a montagem, a música ajuda a imprimir um ritmo, determinando, em geral, os cortes da imagem e o tempo da duração das sequências clipadas. A música contribui para romper a uniformidade sonora dos depoimentos, seja porque há sequências musicais entre as falas, seja porque em muitos momentos pontua os depoimentos (com um toque de atabaque encerrando algum assunto ou ligando um assunto no outro). Dentro de uma narrativa tão fragmentada, a música serve para suavizar ou determinar as mudanças temáticas.

Enquanto as trilhas sonoras do cinema de ficção muitas vezes tornam-se tão famosas a ponto de serem lançadas em cd, é raro encontrarmos o mesmo sucesso no documentário. Conforme Arpad Bondy (1998), o documentário geralmente não admite que a música o domine. Em *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* pelo contrário, a música “envolve e embebe a alma” da estrutura fílmica. (MORIN, 1983, p. 159)

Diegeticamente, a música está presente como elemento do ambiente (cenas de festas no bairro), através de performances musicais para a câmera (Garnizé batucando, Faces do Subúrbio tocando) ou com trechos de shows (dos Racionais e do Faces do Subúrbio). Extradiegeticamente, utilizam-se músicas instrumentais ou de *rap*.

Mas o espírito musical deste filme não surge de uma utilização ininterrupta e neutra como o *muzak* (música “ambiente” ou de fundo). Neste filme, a música gera ritmo e sentimento, provoca emoções, cria atmosfera, sintetiza informações, tecem elos. Sua presença é notada por conta desta multiplicidade de funções que exerce na obra.

Há diversos momentos em que podemos encontrar sequências nas quais as canções estão tão aliadas à imagem, que aqui estamos chamando-as de clipes. Música e imagem são combinadas em uma unidade sintetizadora de uma ideia ou de uma emoção e inseridas dentro da estrutura fílmica. Formam blocos tão autônomos que poderiam se descolar da narrativa e mesmo assim não perderiam o sentido.

Um desses clipes vem logo após ouvirmos em *off* as falas de Garnizé e a mãe de Helinho, sobre a dureza da vida de um encarcerado, que cobrem imagens da prisão, onde também ouvimos alguns poucos

ruídos deste ambiente. Em contraste, segue-se um clipe de imagens com cenas de um dia ensolarado e alegre nas praias, em um estádio de futebol e de jovens dançando *break*. Neste clipe ouvimos uma música percussiva e sons de apito que nos remetem ao samba. A montagem nos envolve num êxtase por conta do aspecto plástico das imagens e do ritmo crescente da música. O sentimento de alegria gerado vai além de constituir um recurso retórico, mas também nos proporciona um momento de pausa para a pura contemplação estética.

A importância do sentimento torna este documentário próximo a um gênero bastante divergente em termos de linguagem, história e tradição: o videoclipe⁴. Conforme aponta Ken Dancyger (2007), o videoclipe e o estilo que dele deriva (o estilo MTV) têm como objetivo central a criação de um sentimento.

O sentimento pode ser aguçado e profundo ou pode ser crescente e onírico. Em qualquer dos casos, o estado cria um sentido desconectado para a narrativa. Devido à profundidade do sentimento de um simples sequência associada a um simples trecho da música, é difícil criar uma continuidade narrativa”. (DANCYGER, 2007, p. 205)

Embora fragmentado, em *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, o vínculo com a narrativa se mantém porque, em geral, os clipes dão continuidade aos depoimentos, constituindo sequências em que se apresenta, de uma forma mais rítmica e plástica, um assunto já discutido ou pelo menos iniciado, acrescentando algum tipo de sentimento em relação ao que foi abordado.

Em termos formais, há ainda outras sequências que remetem a um dos tipos mais comuns de videoclipe: aquele que alterna imagens de shows com imagens diversas. Em uma delas, vemos Mano Brown, líder da banda Racionais, cantar a música “Diário de um detento”, enquanto vemos imagens do show, da plateia e de planos feitos em uma prisão (criando uma relação direta com a letra da música). Além desta canção, o filme também usa em sua trilha musical a música “Salve”,

4 Há outras características visuais que tornam este documentário próximo ao videoclipe como o impacto visual, a reciclagem e a citação, conforme demonstro na dissertação “O reflexo do videoclipe no espelho quebrado do documentário”. Mas nesse trabalho foco no aspecto sonoro.

não por acaso, canções de um dos álbuns mais vendidos da banda (*Sobrevivendo no Inferno*).

É interessante notar como o filme pode funcionar também como um produto promocional das bandas participantes. Além de divulgar suas músicas, o filme apresenta o trabalho social desenvolvido por seus integrantes e legitima as opiniões dos músicos entrevistados. Conforme aponta Filipe Brito Gama (2012, p. 13):

Esse documentário, além de sua importância temática com o enfoque da atuação do hip-hop como agente transformador nas periferias, pode também possibilitar através da exposição para o grande público uma maior visibilidade para essas bandas [...] Na perspectiva das bandas, a película pode ser um ótimo meio de divulgação do trabalho, principalmente para o grupo Faces do Subúrbio, que era menos conhecido nacionalmente.

Por outro lado, a escolha de uma banda já reconhecida e aclamada no cenário musical brasileiro, como o Racionais, e de um gênero musical com um público cativo, pode agregar maior interesse e envolvimento espectral.

O *rap*, por ser uma música popular conhecida, também cria uma relação com o público, facilitando sua interpretação dentro da narrativa. Além disso, por ser um estilo musical vinculado a movimentos sociais, a periferia e a luta de classes, cria dentro da película uma relação com o espaço retratado no filme. Outro fator importante é que a presença de figuras conhecidas nacionalmente como Mano Brown e o RacionaisMC's, e em menor escala o próprio Faces do Subúrbio, pode proporcionar nos espectadores uma relação de proximidade com a tela e o tema. (GAMA, 2012, p. 12, grifo nosso)

Em um outro clipe que conta a canção “Salve”, dos Racionais, uma câmera sobrevoa lentamente a periferia de Recife. A canção enumera uma série de favelas de São Paulo. A imagem assemelha-se a uma textura de tão homogênea e confunde-se com a música repetitiva (com poucas notas musicais) e de voz monocórdia. Aqui, a visão, a audição e o

tato parecem misturar-se, construindo assim uma representação sinestésica desse espaço. Desta maneira, temos a sensação de que não apenas vemos um lugar, mas nos sentimos dentro dele. A junção da imagem com a música parece criar, então, uma atmosfera que nos inclui. É um procedimento parecido com o do videoclipe que, para transformar o espaço em atmosfera, reproduz na imagem o tom de uma música.

Assim, por exemplo, se uma canção evoca uma sonoridade sombria ou soturna, a imagem deve concretizar esse tom em sua fotografia, em seus movimentos de câmera ou em seus elementos de cena. Os sons do ambiente, a exemplo dos ruídos usados na abertura do filme, também são explorados para compor uma atmosfera. Nessa cena, uma câmera subjetiva simula o desespero de alguém que tenta fugir pelos becos de uma favela. Além de notas musicais, ouvimos uma respiração ofegante, latidos de cachorro, sirene de polícia. O som ajuda a construir esse ambiente tenso e nos transporta para esse espaço, mesmo que não vejamos a origem dessas fontes sonoras.

O apelo à sensorialidade é fundamental para o envolvimento emocional com essa história. Existe aqui uma busca por uma forma mais sensorial de relacionamento com o som/imagem no documentário. A representação não é apenas o que se vê/ouve, mas algo que se sente e se experimenta.

Um dos momentos mais fortes do filme é exatamente quando se articulam diversos sons para nos causar sensações. Com fotografias de uma chacina, uma voz *off* de uma repórter de página policial fala sobre o seu ofício, seguem-se palavras e gritos angustiados de mães que choram pela morte dos seus filhos, sons agudos de flauta, ruídos de clique fotográfico, de latidos de cachorro, de sirene da polícia etc. Embora sejam múltiplos, a montagem cuida para que os sons não se encavalguem, podemos distingui-los um do outro. Não apenas o que esses sons representam nos atinge, mas também a agudeza dos sons nos fere.

Os ruídos são submetidos, muitas vezes, a uma pós-produção onde são selecionados e ganham novas texturas. Quando ouvimos o disparar de uma arma em uma cena de assalto na ponte, o som do tiro reverbera no ambiente mais fortemente do que o normal. Despreocupado em fazer uma cópia fiel da fonte sonora, o filme manipula o som para

amplificar o efeito do que a imagem mostra. Ao invés de criar um efeito de real pelo aspecto espontâneo e naturalista do som, o filme faz exatamente o contrário, com a manipulação expressiva para intensificar uma sensação de real ou uma simulação dela, à maneira do que muitos filmes de ficção científica vem fazendo.

Esse hiper-realismo também é criado pela exploração do silêncio. Em uma cena na qual vemos a aplicação de tatuagens de líderes revolucionários como Malcom X e Che Guevara, todos os ruídos do ambiente são zerados para dar lugar ao som da pistola de tatuagem que, em conjunto com a iluminação e a lente que registra detalhes dos poros da pele, simulam a sensação do ato que se desenvolve na tela (a pele sendo tatuada). O filme propõe uma aproximação do espectador através da experimentação sensorial.

Com essa estratégia de interferência (no som, mas também na imagem), o *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* assume-se como uma interpretação sensorialista dessa realidade. A “tradução” do real vai usar estratégias formais típicas não apenas do videoclipe como do cinema de ficção para fazer o espectador observar os problemas desse ambiente e de seus habitantes: a câmera subjetiva, a montagem paralela, os personagens arquetípos, a reencenação dos acontecimentos, o som manipulado para acrescentar uma quase taticidade, o ritmo da montagem e da música, o sentimento criado pela junção da imagem com a canção.

É esse estilo virtuoso que o filme vai buscar para reconstituir alguns acontecimentos, como o já citado assalto na ponte. Nesta cena, uma série de planos em escalas e pontos de vista variados observam Garnizé caminhando por uma ponte. A reencenação é intercalada com o depoimento de Garnizé sobre o fato e tem acompanhamento percussivo. No momento em que se diz que Helinho assassinou o ladrão de Garnizé, vemos em *contre-plongée* uma arma que dispara com som pós-sincronizado e reverberante.

Reconstituições sempre fizeram parte da história do documentário, geralmente sem o mesmo *status* de autenticidade de um testemunho oral ou de um material de arquivo, pois não tratam do que

ocorreu, e sim do que poderia ter acontecido, gerando, conforme Bill Nichols (1997), um “sabor de ficção”. Para o autor:

As reconstituições não nos dão evidências, elas são um aspecto da voz do cineasta [...] São interpretações que usualmente nos dão uma sensação de como seria estarmos num momento passado. Elas tornam também o passado mais vívido do que as palavras o fariam. E é isso que creio ser sua grande realização: reconstituições nos dão uma vivificação do que aconteceu no passado. (BONOTTO, 2009, p. 256)

O filme assume, portanto, a ficcionalidade que existe nessa estratégia documental e escancara o artifício através de uma estilização, seja na imagem seja no som. Ao recorrer a uma encenação virtuosa, colorida e ritmada de um acontecimento, o filme se assume como uma interpretação dos fatos, ao mesmo tempo em que tenta criar uma identificação afetiva e sensorial com o espectador.

É preciso apontar ainda que, se no plano sonoro, a reconstituição se ancora na fala de Garnizé, que por ser uma testemunha do acontecido, dá uma maior legitimidade ao relato, no plano imagético, as imagens parecem ora espelhar o ponto de vista do assaltante, ora de um observador neutro, o que gera um efeito reflexivo de questionamento das convenções das reconstituições no campo documental. Ao embaralhar o ponto de vista da vítima e do bandido, o filme demonstra que pode haver diversas versões para um mesmo fato.

A importância do sentimento e da sensação, o hiper-realismo, a apropriação de linguagens da cultura do entretenimento (o videoclipe e o cinema de ficção hollywoodiano) observadas em *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, vão criar fricções dentro da tradição documental, que se baseou no logocentrismo, em uma estética realista e em um discurso de sobriedade.

No entanto, o filme mantém um forte vínculo com a tradição: a urgência em explicar a realidade e instruir o público, objetivos buscados por *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, mas sem o tom sóbrio que caracterizou o gênero. Em um tempo de concorrência com diversas fontes de informação e conhecimento, é preciso pensar em di-

ferentes maneiras para captar a atenção da audiência, e no caso desse filme, ela é feita com entretenimento e estímulo sensorial.

Na cultura documentária, o entretenimento foi considerado um artifício escapista e narcotizante para a realidade da vida, oposto aos verdadeiros prazeres do conhecimento e do compromisso social. Era, inclusive, pelo fato de não propor entreter que o cinema de não ficção se diferenciava e procurava legitimidade: “quantas pessoas, ávidas de espetáculos, não gastam os fundilhos das calças nos teatros!”, dizia Vertov. (1983, p. 257)

Encontramos uma série de recursos neste filme que busca levá-lo para além de uma plateia cinéfila e muitas vezes mais intelectualizada dos festivais de cinema e colocá-lo em outros espaços. Além de contar com personagens já mitificados pela cultura massiva (o líder comunitário, o justiceiro), apresentar figuras carismáticas junto ao público (como Mano Brown), a estética adotada pelo filme (colagem fragmentada, ritmo acelerado, alternância de depoimentos com os clipes, cenas reconstituídas, protagonismo da música) é a mais indicada para a exibição na TV, conforme Carlos Alberto Mattos (1997).

A forte presença e importância da música nesse filme vai ainda contrastar com a tradição verbal do documentário brasileiro. Desde o advento do som direto, o gênero fundamentou-se na palavra (em voz *off*, conversas ou depoimentos) tendo a música como coadjuvante. Em *Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, a palavra continua sendo fundamental na estruturação da narrativa, no sentido de que é a partir dela que se tecem os argumentos do filme, mas o poder de atrair, mobilizar e persuadir o espectador apoia-se principalmente na força do aspecto musical e visual. Na verdade, as informações ganham impacto não por uma questão de profundidade ou novidade, mas pelo modo como são apresentadas. A luz, os ângulos, os movimentos de câmera, as cores, os enquadramentos, o ritmo da canção e da montagem, o volume e nitidez dos ruídos são elementos determinantes na composição da voz desse documentário.

Com falas fracas, a montagem pode interferir nos depoimentos com a inserção de outros materiais, dividi-los, encená-los, ilustrá-los. A fragmentação e a heterogeneidade produzem ritmo, mas alteram a

linearidade da argumentação. No entanto, mesmo por uma via tortuosa, o filme aponta uma saída em relação ao problema que apresenta e vai recorrer especialmente ao seu aspecto estético para conquistar a adesão do espectador.

Assim, observamos que o discurso desse filme apoia-se menos na justificação racional, aprofundada e objetiva dos argumentos e pelo carácter naturalista da imagem/som, e mais em uma estratégia de convencimento baseada na organização plástica e rítmica de seus elementos. É através das emoções e sensações geradas pela manipulação expressiva das imagens e sons que se pretende envolver e persuadir o espectador.

Busca-se, dessa maneira, uma relação mais visceral do espectador em contraposição a uma certa tradição baseada na sobriedade. O que se pretende não é uma observação distanciada e neutra de um acontecimento, mas buscar uma identificação afetiva e lúdica do espectador com o tema abordado.

REFERÊNCIAS

BONDY, A. El documental y la música. In: URRUTI, J. F. (Org). *Escenarios de fin de siglo: nuevas tendencias del cine documental*. México: Centro de Capacitación Cinematográfica, 1998. p. 100-106.

BONOTTO, A. Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições. *Doc On-line*, [S.l.], n. 6, ago. 2009. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4006960.pdf>. Acesso em 10 abr. 2013.

CAPELLER, I. Raios e trovões: hiper-realismo e sound design no cinema contemporâneo. In: CATÁLOGO da mostra e curso O som no cinema. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008. p. 65-70.

CALIL, C. A. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, M.: LABAKI, A. (Org.). *O cinema do real*. São Paulo. Cosac Naify, p. 158-173.

DANCYGER, K. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DYER, R. The notion of entertainment. In: DYER, R. *Only entertainment*. London: Routledge, 1992, p. 10-15.

GAMA, F. B. A música no documentário *O rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL. 3., 2012, Buenos Aires, *Anais...* Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012. p. 1-16. Disponível em: < http://www.asaeca.org/aactas/brito_gama_filipe_-_ponencia.pdf >. Acesso em: 10 abr. 2013.

LUNA, M.; CALDAS, P. O rap, o coco e a Bossa Nova: o documentário Sem Stress. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 22, mar./abr. 2000.

MARQUES, A. R. *O reflexo do videoclipe no espelho quebrado do documentário*. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

MATTOS, C. A. Impressões de Amsterdam. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 103-112, 1997.

MORIN, E. A alma do cinema. In: Xavier, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 145-183.

NICHOLS, B. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

RAP do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas. Direção de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Produção de Célia Bessa. Brasil: Grupo Novo de Cinema e TV; New York : distributed by Latin American Video Archives, 2000. 1 videocassete (70 min), VHS, color.

RENOV, M. Toward a poetics of documentary. In: RENOV, M. (Ed.). *Theorizing documentary*. London: Routledge, 1993. p. 12-36.

SOARES, T. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Recife: Livro Rápido, 2004.

VERTOV, D. Resolução do conselho de três (1923). In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 253-259.

AS VOZES DE CHRIS MARKER

O documentarista francês Chris Marker, ao falecer em 2012, deixou uma obra das mais instigantes, ousadas e autorais para o campo do cinema documentário. O diretor realizou mais de 60 filmes entre os anos 1952 e 2004, praticamente todos eles vinculados ao gênero documental. Marker realizou filmes com durações bastante variadas, tanto curtas, médias quanto longas, mas sempre teve um olhar particular, criando um universo pessoal que perpassará toda sua obra fílmica. Dois elementos se demarcam na produção de Marker, a montagem e o uso do comentário oral, sem falar do interesse maior do cineasta: a viagem. O cineasta sempre buscou o anonimato, utilizando-se de um pseudônimo para divulgar seu trabalho, sendo igualmente avaro em aparições públicas, e nesse sentido, há poucas fotos do diretor. Este esteve sempre retirado das luzes dos projetores, realizando de forma silenciosa e discreta um trabalho dos mais poderosos e ímpares.

Já no seu primeiro documentário, observamos seu interesse pelo distante, pelos outros povos, como nos mostra *Olympia 52*, realizado durante as olimpíadas de 1952 em Helsinque na Finlândia. Após o país nórdico, Marker continuará percorrendo o mundo com sua câmera, filmando nos quatro continentes do planeta. Observa-se que alguns países deterão um maior interesse do cineasta, como é o caso do Japão e da Rússia, mas Marker terá igualmente um olhar caloroso para Cuba, Chile ou o Brasil.

Guy Gauthier (1995, p. 276, tradução do autor) ao abordar o trabalho do documentarista pontua que,

Marker faz do cinema o uso que faziam da literatura os escritores franceses cronistas e moralistas, de Voltaire a André Gide. Ele assume a função mais difícil do documentário, e tem poucos concorrentes. Solitário, esquivo, ele parece, segundo um termo emprestado a Willian Klein, como ‘um eremita eletrônico’.

Todos os teóricos e críticos que analisam a obra de Marker são praticamente unânimes em observar o exímio trabalho dedicado à montagem de seus filmes, como também do uso sempre criativo do comentário. Estes dois elementos serão importantes em todos os documentários realizados pelo cineasta. Marker será o supervisor do projeto de um filme contra a Guerra do Vietnã, *Longe do Vietnam* (1967), sendo ele igualmente o montador das imagens do filme coletivo realizado por Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Willian Klein, Chris Marker, Claude Lelouch, Alain Resnais e Agnès Varda. O projeto tinha por objetivo ser um produto que propiciasse uma reflexão sobre a guerra que estava ocorrendo no Vietnã. O filme toma partido dos vietnamitas e aponta os erros da intervenção norte-americana. O projeto e o produto são coletivos, congregando os maiores cineastas franceses do período. Marker, a respeito do filme, observa que “Se algum dia um filme francês mereceu ser chamado coletivo, foi bem este, a ponto de perguntarmos, durante sua realização, quem fazia o quê”.

Apontamentos sobre o comentário em Chris Marker

Como dissemos acima, praticamente todos os filmes de Marker são realizados utilizando-se o recurso do comentário, seja ele oral ou escrito. O próprio cineasta, ao assinalar o uso da voz em seus filmes, esclarece que “o texto não comenta as imagens da mesma forma que as imagens não ilustram o texto. São duas séries de seqüências que podem evidentemente se cruzar e se acenar, mas seria inutilmente fatigante tentar confrontá-las”. (MARKER apud GUATHIER, 1995, p. 142, tradução do autor)

Desde seu primeiro filme, sobre as olimpíadas na Finlândia, o comentário já estará presente, pontuando a narrativa fílmica. A partir dessa primeira experiência, Marker continuará se aprimorando no uso da(s) voz(es) em seus filmes, todos eles autorais, pessoais, e de difícil classificação em um subgênero do documentário. Tendo em vista a extrema discricção que pontuou toda a vida do documentarista, a voz presente nas imagens de seus filmes será quase sempre a de outras pessoas envolvidas no projeto do documentário, sendo muitas vezes utilizada a voz feminina (*Sanssoleil* ou *Level5*, por exemplo), mas será sempre identificável no sentido autoral do termo, já que o texto foi certamente em grande parte elaborado por Marker. Como bem observou o próprio cineasta, muitas vezes a voz não está em diálogo direto com a imagem, com alguns teóricos chegando a classificá-la como se encontrando em contraponto à imagem, causando um leve atraso com o que está sendo mostrado na tela.

Marker utilizará frequentemente em seus filmes, além do comentário oral, outros elementos, como por exemplo, textos escritos, como poemas, frases que dialogam tanto com as imagens do filme como com o comentário oral. Esta será, certamente, uma das marcas autorais deste cineasta. O entrelaçamento desses elementos causa muitas surpresas no espectador, já que os filmes de Marker cumprem uma das funções primeiras do documentário, a de informar, mas também há, na obra do cineasta, espaço para opções que podemos denominar, na falta de um melhor termo, de poéticas e ensaísticas. E essas características são evidentes, sobretudo pelo uso criativo das diversas formas de comentário. Concordamos, nesse sentido, com Bill Nichols em seu texto sobre “A voz do documentário”, quando ele observa que

Documentários como uma visão mais sofisticada do âmbito histórico estabelecem uma leitura preferencial através de um sistema textual que afirma sua própria voz, em contraste com as vozes que ele recruta ou observa. Tais filmes nos confrontam com uma alternativa a nossas hipóteses sobre as coisas que povoam o mundo, sobre as relações que há entre elas e que significado possuem para nós. (NICHOLS, 2005, p. 63)

A fim de melhor compreender algumas estratégias utilizadas por Marker na elaboração do comentário de seus filmes, serão analisadas três obras da primeira fase do cineasta, já que nelas estão presentes vários elementos que encontraremos ao longo da obra do documentarista.

O comentário epistolar de *Lettre de Sibérie* (Carta da Sibéria, 1958)

“Estou escrevendo esta carta de uma terra distante. Seu nome é Sibéria. Para a maioria de nós, o nome indica apenas uma terra congelada do demônio – e para o general czarista Andreyevich era o maior terreno vago do mundo. Felizmente, há mais coisas no céu e na terra do que qualquer general [...] siberiano ou não, já sonhou.”

Esta é a apresentação do quarto filme de Chris Marker. Uma voz masculina, a do narrador, nos acompanhará ao longo dos 58 minutos de duração do documentário. O modo epistolar do filme também já será colocado nesta narração inicial de *Lettre de Sibérie*. O documentário será todo ele narrado por esta voz, através da qual seremos levados a conhecer diversas partes desta vasta região, uma das mais frias do mundo, que é a Sibéria. A narração intercala momentos informativos, que nos levarão a conhecer aspectos desta região praticamente desconhecidas, com outros momentos repletos de humor, além de constantes comparações com outras partes do planeta: “Sete da manhã em Irkutsk, meia noite em Londres e sete da noite em Nova Iorque. Você está dormindo ou jantando. Eu estou olhando para a represa de Irkutsk.”

Podemos considerar a elaboração do filme como um projeto coletivo, já que Marker apresenta, nos créditos finais, o trabalho de cada membro da equipe, não isento de humor, informando que “André Pierard foi o responsável pela preparação da viagem; a documentação siberiana ficou a cargo de Armand Gatti; Sacha Vierny pela fotografia e Chris Marker foi responsável por todo o resto.”

Catherine Lupton em seu livro *Chris Marker: Memories of the Future*, observa que André Bazin, ao abordar o filme *Lettre de Sibérie*:

Argumenta que o filme de Marker vai decisivamente além das formas familiares da reportagem documental estabelecendo uma nova forma completa: 'o ensaio documentado do filme'. Bazin foi um dos primeiros comentadores que perceberam Marker como um dos pioneiros do ensaio-filme, etiqueta que foi rapidamente imitada por outros. (LUPTON, 2005, p. 55, tradução do autor)

A autora complementa a respeito do comentário neste filme de Marker, acrescentando que:

Bazin sentiu que a inteligência expressa no comentário era a matéria-prima de Carta da Sibéria, e ele caracterizou esta estrutura inovadora como montagem 'horizontal', na qual significados e associações desenvolvem-se menos no plano a plano do que através de um revezamento lateral do comentário às imagens: "do ouvido para o olho. (LUPTON, 2005, p. 5, tradução do autor)

Bazin foi extremamente perspicaz ao observar a correlação, por vezes desigual, existente entre comentário e imagem. No filme de Marker, a voz do narrador e seu comentário são o que direcionam a imagem, ou seja, conheceremos a região siberiana muito mais através das informações fornecidas pelo comentário do que pelo conteúdo das imagens. Estas, é certo, também nos mostram aspectos da Sibéria, mas seriam incompreensíveis sem o auxílio do comentário. A voz do narrador, em *off*, estará presente ao longo do filme, condicionando a narrativa fílmica; é ela o fio condutor do documentário. Mesmo se em *Lettre de Sibérie*, o diretor assume a narração em *off*, ela nunca poderá ser catalogada como "voz de autoridade", já que a narração por muitos momentos assume uma forma de proximidade, adotando a primeira pessoa "Eu escrevo para vocês", como também estando ela repleta de humor, "Estou escrevendo esta carta da extremidade do mundo. De acordo com um provérbio siberiano, a floresta foi feita pelo diabo. O diabo fez um bom trabalho: a floresta é tão grande quanto os Estados Unidos da América. Mas talvez o diabo também tenha feito os Estados Unidos."

Diversos animais – tema importante e caro ao cineasta – estarão presentes ao longo do filme, e a eles são dedicadas quase que sequências independentes, autônomas, sendo elas apresentadas segundo estruturas diferenciadas. Por exemplo, o primeiro animal a ter um encarte especial será o mamute. Para apresentar este animal já extinto, o cineasta utiliza o recurso da animação, através da qual conheceremos a história do mamute desde o aparecimento do mesmo em terras siberianas até sua completa extinção. Em outro momento do filme, a raposa será o animal descrito. Agora o cineasta utiliza imagens de raposas com o acompanhamento de música aparentemente folclórica que tem por tema esse animal. No caso da rena, animal de grande importância para a população do ártico e para a população siberiana em particular, o cineasta realiza uma publicidade tendo a rena por tema. Ouvimos o comentário:

Podemos elogiar sem cessar a rena. Com seus guidões de veludo e a forma como chutam a si próprias com seus calcanhares. Elas são a coisa mais próxima de uma bicicleta que Deus já criou. Se eu tivesse dinheiro, filmaria uma propaganda em sua homenagem, e colocaria entre duas projeções, ou melhor ainda entre dois rolos. O filme de repente seria cortado e você veria algo mais ou menos assim: [voz feminina] 'Interrompemos este filme não para vender algum produto milagroso, mas para lembrá-los de um antigo e insubstituível produto que pode acabar com todos os outros: a rena.' (LETTRE..., 1958)

O urso será também um animal que terá uma sequência dedicada a ele, através da presença de um jovem urso capturado por um habitante de Yakursk. Aqui também percebemos o humor do comentário, quando este nos diz que:

O urso foi fazer uma caminhada por Yakursk. Nós fomos com ele. Como nunca podemos prever a reação de um urso frente às câmeras, nos ofereceram a proteção de um policial armado. Mas como temos mais medo de policiais que de ursos [...] educadamente recusamos. (LETTRE..., 1958)

Através desta caminhada atrás do urso, tem início uma sequência que coloca em evidência a relação da população da cidade face a esses estrangeiros. Nesse sentido, o comentário nos elucida:

Em nosso caminho atraímos a atenção de um grupo de exploradores, que ficaram empolgados em conhecer uma equipe de filmagem. E ainda mais quando descobriram que éramos franceses. Aqui encontramos todos os ingredientes da incrível admiração...um tanto emocionante dos cidadãos soviéticos por nosso país: um quarto de revolução francesa, um quarto de romances de Zola, um quarto de Comédia-Francesa, um quarto da Alegre Paris, quatro quartos para Yves Montand. (LETTRE..., 1958)

Em seguida, ouvimos uma música de Yves Montand sendo cantada em russo com partes em francês. Neste momento, tem início uma das sequências mais memoráveis do filme, a que mostra o poder do comentário sobre a imagem em movimento, já que o sentido do que vemos sofrerá alterações a depender da narração que acompanha as imagens. Inicialmente, a imagem mostra uma rua da cidade, um ônibus e um caminhão que se cruzam, trabalhadores que consertam o asfalto e o comentário, que fazendo alusão à música que ouvimos, continua elogiando os trabalhadores soviéticos:

Enquanto ouvia este tributo à Yves Montand, olhei ao meu redor. Uma energia invejável, entusiasmo e vontade de trabalhar. A fé de que o futuro será tão resplandecente quanto o passado foi escuro. Enormes buracos e uma firme determinação de preenchê-los. Enquanto gravava estas imagens na capital Yakursk o mais objetivamente possível, sinceramente me perguntava a quem elas agradariam. Porque você não pode descrever a União Soviética como outra coisa que não seja o paraíso dos trabalhadores ou o inferno na terra. (LETTRE..., 1958)

A partir de então, o comentário retoma três vezes mais a sequência mostrada anteriormente e acrescenta três comentários com teores diferentes. No primeiro, positivo e ufanista, ouvimos:

Yakutsk: capital do Yakutsk, uma república soviética socialista autônoma, é uma cidade moderna, na qual ônibus confortáveis, disponíveis para a população compartilham as ruas com poderosos ZIMs, o orgulho da indústria automobilística soviética. No alegre espírito de competição soviética, trabalhadores soviéticos alegres, entre eles este pitoresco cidadão dos confins do Ártico, se esforçam para fazer de Yakutsk um lugar ainda melhor para se viver. ((LETTRE..., 1958)

Em um segundo momento o conteúdo do comentário é negativo:

Yakutsk é uma cidade sombria com uma terrível reputação. A população é comprimida em ônibus cor de sangue, enquanto que os membros da casta privilegiada, ousadamente demonstram o luxo de seus ZIMs, um carro caro e desconfortável, na melhor das hipóteses. Cumprindo suas tarefas como escravos, os miseráveis trabalhadores soviéticos, entre eles este asiático sinistro, se esforçam no primitivo trabalho de arar com uma grade. (LETTRE..., 1958)

E na terceira sequência, que apresenta as imagens com maior objetividade, o comentário nos informa:

Em Yakutsk, onde casas modernas estão aos poucos substituindo as antigas áreas, um ônibus menos lotado que seu equivalente em Londres ou em Nova Iorque na hora do rush, passa por um ZIM, um excelente carro, reservado para os departamentos de utilidades públicas, devido a sua escassez. Com coragem e tenacidade, são condições extremamente difíceis, trabalhadores soviéticos entre eles este Yakut, afligido com uma doença ocular, se esforçam para melhorar o aspecto da cidade. ((LETTRE..., 1958)

Mas o realizador, através do narrador, vai questionar sobre a dificuldade de se buscar a objetividade das imagens:

Mas objetividade também não é a resposta. Pode até não distorcer as realidades da Sibéria, mas as isola o suficiente para serem avaliadas e conseqüentemente as distorce da mesma forma. O que conta

é a viagem e a variedade. Um passeio pelas ruas de Yakutsk, não nos fará entender a Sibéria. (LETTRE..., 1958)

O filme finaliza retomando o tom epistolar que perpassou toda a narrativa. Simultaneamente ao comentário, ouvimos uma música de fundo, orquestral e de tom melancólico:

Eu escrevo para você esta carta de uma terra distante. Suas árvores secas e terras vazias e desoladas são tão queridas para mim quanto seus rios e flores. Seu nome é Sibéria. Ela repousa em algum lugar entre a Idade Média e o século 21. Entre a terra e a lua, entre a humilhação e a felicidade. Depois disso é seguir em frente. (LETTRE..., 1958)

O comentário dialógico de *Le mystère Koumiko* (O mistério Koumiko, 1965)

Em 1964, sob pretexto de filmar os jogos olímpicos do Japão, Marker viaja para este país pela primeira vez e realizará uma obra que tem por pano de fundo os jogos, mas que se foca, principalmente, em buscar compreender o Japão através do olhar da jovem japonesa Koumiko Muraoka, sobretudo aspectos do que poderia ser uma identidade japonesa. O filme tem início com uma citação de Jean Cocteau sobre a família Fenouillard. Em seguida, as imagens da família Fenouillard em forma de história em quadrinhos são apresentadas em um televisor. Logo em seguida, são apresentados os créditos do filme, e após o título e a frase, introduzindo Koumiko Muraoka, vemos uma parte do rosto de uma jovem mulher em plano fechado. Vemos logo mais imagens de um jornal apresentando os jogos olímpicos e a voz de um locutor (voz *off*, de autoridade) os comentando. A seguir, vemos imagens de um estádio com o público, e a objetiva foca em vários momentos o rosto de uma mulher, que imaginamos ser Koumiko.

A apresentação da personagem acontecerá logo mais, quando a jovem está caminhando pelas ruas de Tóquio e olha para a câmera que a

filma em vários momentos. Uma voz masculina (em *off*, a do próprio cineasta), em tom pessoal nos informa:

Koumiko Muraoka, secretária, tem mais de 20 anos e menos de 30. Gosta de Giraudoux. Nasceu na Manchúria. Odeia a mentira. Estuda na Escola Franco-Japonesa. Gosta de Truffaut. Detesta as máquinas elétricas e os franceses muitos galantes. Encontrei-a por acaso em Tóquio, durante os Jogos Olímpicos. Koumiko não é a japonesa modelo, a se supor que esse animal exista. Não é nem uma mulher modelo, nem uma mulher moderna. Não é um caso, nem uma causa, nem uma classe, nem uma raça. Ela não se parece com as outras mulheres, ou melhor, ela se parece com aquelas que não se parecem com as outras mulheres. O que já é alguma coisa. Ela vive o dia a dia. Ela esta muito surpresa de se encontrar no centro de um filme, que tem o nome dela. Ela sabe que não faz história, ela é a história, como você, como eu, como Mao Tse Tung, como o Papa, como o guaxinim. Em torno dela: O Japão. (LE MYSTÈRE ..., 1965)

Observamos nesta apresentação da personagem, pelo narrador, uma cumplicidade que vai se aprofundando ao longo do filme, pois a dialogia aqui é estabelecida por essa voz masculina e a imagem de Koumiko andando pelas ruas, que interage com a câmera e, nesse sentido, com o comentário que está sendo narrado.

Em seguida, vemos imagens da cidade e o retorno da voz *off*, esta impessoal, de autoridade, comentar os jogos olímpicos. Vemos igualmente Koumiko continuar seu passeio pela cidade.

Retorno da voz do narrador, pessoal, que nos informa que, “entre as tomadas, nós conversamos, Koumiko e eu. Diálogo algumas vezes difícil, nem que seja pela forma charmosa e pessoal pela qual Koumiko fala a língua de Robbe-Grillet, mas nós conversamos.” (LE MYSTÈRE..., 1965) A partir desse momento, a relação entre narrador/realizador e personagem se modifica, agora ouvimos o diálogo, através das perguntas que são colocadas pelo narrador e respondidas por Koumiko. Na imagem, continuamos vendo a personagem andar pelas ruas e percebemos que a captação do som aconteceu em outro momento, pois não há movimento labial da personagem quando esta é filmada

respondendo as perguntas. Marker utilizou nas filmagens uma câmera 16 mm sem som, sendo este gravado posteriormente. A dialogia acaba aqui, também acontecendo de forma bastante interessante, já que nunca veremos o narrador, mas percebemos uma proximidade com a personagem.

A primeira pergunta que ele faz a Koumiko: Você é completamente japonesa?

R. Sou completamente japonesa, como raça.

P. E como espírito?

R. Como? Estou confusa. Sou muito misturada.

P. E porque você é misturada desta forma? É pelo fato de ter nascido na Manchúria?

R. Sim, de alguma forma, sim.

No final deste diálogo, o narrador pergunta: Em que é diferente viver na França ou na América?

R. O ar

P. O que tem o ar?

R. O ar é úmido.

Koumiko se encontra em frente de um cinema. A câmera em um movimento lateral se aproxima do cartaz e vemos que se trata do filme *Les parapluies de Cherbourg*. (Jaques Demy, 1964). Tem início a música orquestral, tema do filme francês. Vemos o casal do cartaz abraçado segurando um guarda-chuva aberto. No plano seguinte, acompanhamos diversas pessoas andando pela rua com seus guarda-chuvas abertos ao mesmo tempo em que continuamos ouvindo a música de Michel Legrand. A música se interrompe e vemos os automóveis circulando e ouvimos o barulho do tráfego.

O diálogo agora se deu não somente com o plano de Koumiko conversando com o narrador, como também pela relação que é estabeleci-

da, através da montagem, entre o cartaz do filme francês e a as pessoas andando na chuva segurando seus guarda-chuvas abertos.

Após essa sequência, volta a voz do narrador comentarista (impessoal), que aborda a questão dos manequins japoneses e gosto por um modelo ocidental, tanto ao nível do tamanho dos olhos como do nariz. Koumiko, em uma interlocução com o que foi dito pelo comentarista, acrescenta: “Não sei nada de manequins, acho que eles só se-vem para mostrar as roupas”. Nesse momento, intervém o narrador, que a questiona:

P. Mas veja as revistas, a publicidade para aumentar os olhos diminuir o nariz e outras coisas.

R. Bom, isso está na moda. Por que no Japão não gostam dos rostos totalmente japoneses. Por exemplo, meu rosto é completamente japonês [o plano mostra seu rosto de perfil]. Meu rosto está fora de moda. Eu deveria ter nascido antes, no período Heian. Agora gostam mais dos rostos “funny face”. Eu também gosto bastante.

O realizador utilizará na parte final uma outra estratégia dialógica: ele retorna para a França, mas deixa um questionário para ser respondido por Koumiko, sem saber se ela o fará. Mas ele nos informa que Koumiko enviou o questionário “à moda japonesa”, em uma fita magnética onde ela respondia a todas as perguntas.

No próximo plano, vemos o rosto de Koumiko e logo após uma cartela onde esta escrita a primeira pergunta “Porque há gatos que fazem reverências?”. A pergunta não somente será apresentada em cartela como também lida pela personagem; em seguida Koumiko tenta responder a pergunta, utilizando-se de senso de humor “Não sei. Fiz a pergunta a um gato que fazia reverências. Ele me respondeu. ‘Como? Onde podemos encontrar tais gatos. Nunca os vi’. Obviamente ele não sabe por quê.”

Seguem as outras perguntas, agora só apresentadas em cartelas: Você gosta de animais? Você vê a beleza japonesa como nós? E as crianças japonesas? E os homens? Ouvimos a voz de Koumiko responder a todas as perguntas.

No final do documentário, vemos um carro se deslocar em uma estrada sob a chuva e ouvimos a voz do narrador dizer: “Ainda falta uma pergunta, a qual Koumiko começou a responder voltando de carro de Yokohama, de noite, estava chovendo. O que você pensa que aconteceu em outro mundo que não é o seu?” Ouvimos a resposta de Koumiko: “Poderia ser comigo também. É como uma onda, onda de mar...Me surpreendo a cada manhã. É como a onda do mar, a onda avança até mim, até mim.” O narrador complementa: “‘Até mim’. Estas foram as últimas palavras de Koumiko. Há 50 milhões de mulheres no Japão e na Terra, um bilhão e meio.”

Nesse filme, que será o documentário que o aproximará do Japão, país no qual realizará uma de suas obras seminais, *Sanssoleil*, que dialoga em certo sentido com *Mistério Koumiko*, Marker utilizará de diversas estratégias dialógicas na relação que estabelece entre o narrador, sua própria voz e a jovem japonesa Koumiko. Ao longo do filme, busca transpor o mistério, sem sucesso, do que vem a ser o espírito japonês. Perguntas para as quais ele continuará a buscar respostas em outros filmes que realizou.

O comentário dialogado de *Si j'avais quatre dromadaires* (Se eu tivesse quatro dromedários, 1966)

Avec ses quatre dromadaires
Com seus quatro dromedários
Don Pedro d'Alfaroubeira
Don Pedro d'Alfaroubeira
Courut le monde et l'admira
Correu o mundo e o admirou
Il fit ce que je voudrais faire
Ele fez o que eu gostaria de fazer
Si j'avais quatre dromadaires
Se eu tivesse quatro dromedários.¹

¹ Le Dromadaire, Guillaume Apollinaire (1911) citado por Marker no filme.

O filme tem início com uma informação do realizador, que, através de uma cartela, explica ao espectador o objetivo do documentário.

Tema:

Um fotógrafo amador e dois de seus amigos comentam uma escolha de fotografias tiradas em várias partes do mundo.

Em seguida, vemos aparecer o nome do poeta Guillaume Apollinaire, logo após o título da obra, *O bestiário ou Cortejo de Orfeu*; em seguida, o do poema, “O dromedário”, poema que aparecerá em cartela e narrado, exceto o último verso, “Se eu tivesse quatro dromedários”, e aparece o ano de realização do filme: 1966.

O filme é dividido em duas partes. A primeira tem por título “O castelo” e a segunda “O jardim”. Vemos, ao longo dos 49 minutos que dura o filme, uma sucessão de fotografias estáticas mostrando várias partes do mundo e, sobretudo, os habitantes das cidades fotografadas. Essas fotos serão comentadas por três pessoas, dois homens e uma mulher. Um dos narradores, o fotógrafo, terá uma parte mais importante na narração, muitos dos comentários sobre as fotos são realizadas por ele, os outros dois narradores entram em vários momentos da narrativa, dialogando tanto com o fotógrafo quanto com a imagem apresentada. O filme terá acompanhamento musical, seja através de uma música orquestral, ou de outra pertencendo ao gênero *jazz*. Outros sons e ruídos acompanharão o filme, mas estes exercem função pontual, dialogando diretamente com o que nos é mostrado na imagem e com o tema abordado pelo narrador. Por exemplo, quando o narrador apresenta um museu de arte contemporânea, “O local de todas as perplexidades, uma exposição de arte contemporânea”, nesse momento, a música, até então orquestral, se transforma em sonoridades próximas da música concreta.

Na primeira parte, “O castelo”, logo no início, o narrador fotógrafo diz: “A foto é a caça, é o instante da caça, visamos a objetiva e clic, atiramos. No lugar de um morto, fazemos algo eterno.” O narrador dois, masculino, complementa: “E eu olho a foto que olha.” Entra o narrador feminino, “A arte de olhar a arte”. Retorna a voz do narrador fotógrafo,

“Há a vida e seu duplo. A foto pertence ao mundo do duplo.” Ouvimos som de risos dos três narradores. O mesmo narrador continua: “se há algo que podemos modestamente dizer sobre a foto, é que ela agrada a todos [vemos na imagem, uma diversidade de rostos sorridentes]. Posso dizer a enorme quantidade de vezes que as pessoas me agradecem por ter tirado a foto delas, sabendo que certamente nunca verão suas fotos.”

Nesse momento, aparece em cartela uma citação de Jean Cocteau: “ Pois como esses mistérios vão além de mim, devemos fingir poder organizá-los”. (*Le photographes mariés de la Tour Eiffel*). Ouvimos, em seguida, a voz do narrador fotógrafo: “Este é o lema de todos os fotógrafos”. A sequência seguinte dá início a uma exposição comparativa de várias situações, ocorrendo simultaneamente em diversas cidades do mundo. Marker estrutura esta sequência de forma singular, pois inicialmente o narrador informa: “Eu não gosto dessas pessoas que dizem: são seis horas em toda a terra.” Em seguida, aparecem fotos de várias partes do mundo e o narrador nos informa: seis horas em Pequim, seis horas em La Havana, seis horas no canal da Suécia.” E continua: “Amanheceu em Praga e em Teerã e Berlim. O primeiro pedestre em frente da Notre-Dame e o primeiro transeunte numa rua de Amsterdam. Um trem entra na estação de La Ciotat [homenagem aos Irmãos Lumière], e um trem entra na estação de Jerusalém.”

Na sequência seguinte, Marker passa de uma imagem de garotas parisienses esperando por um concurso de fãs de artistas para na imagem seguinte, mostrar uma operação do coração em Santiago de Cuba. Da cirurgia do coração, o narrador nos diz: “Santiago de Cuba, os corpos mais livres do mundo. Calçada de Santiago de Cuba, de TelAviv, de Moscou”. A partir desse momento, o filme deixa os outros locais do mundo, para se concentrar, nesta primeira parte, em Moscou e na Rússia. Tem início então um diálogo com os três narradores.

Narrador fotógrafo: “É o prédio do Sputnik, na Exposição Universal”.

Narrador feminino : O que é agora? Vitória do revisionismo.

Narrador masculino : Descrevem-se foguetes gigantes.

Narrador feminino: Isto não é Nova Iorque? É a mesma história!

Narrador masculino: Não, não é.

Narrador fotógrafo: Não é a mesma história.

Narrador feminino: O que é revisionismo? [Risos]

Quando as fotos mostram o Museu Pushkin de Belas Artes de Moscou, o narrador fotógrafo traz um comentário comparando o público moscovita com o parisiense:

Narrador fotógrafo: “Há o museu Pushkin em Moscou, com Picasso, Renoir. Admiráveis! É lá que os russos vão para ver que a pintura existe. Mesmo se muitas vezes eles não compreendem Picasso, eles têm um jeito de ficar parados em frente ao quadro, como que querendo dizer: E então, o que é isso? E Picasso é forçado a responder. Enquanto que na maior parte do tempo, para o olhar de aprovação dos parisienses que o compreendem. Picasso não está nem aí!”

Outro recurso utilizado pelo diretor é o de nos dar a impressão do acaso no encontro das fotografias com os narradores. Temos, por exemplo, um comentário do narrador fotógrafo que explicita esta postura:

“Ah, aqui temos algo diferente. Um desfile de moda, mas na usina, durante o intervalo.

Entra o Narrador feminino: “Você gosta de Moscou?”

Narrador fotógrafo: “Eu detestei Moscou a primeira vez, porque é verdade, exceto pelos monumentos, não é uma cidade bonita. E aí um dia tudo mudou. Percebi que esta cidade não era nada sem seus habitantes. Mas sabe nem sempre é assim, há cidades que não precisam de seus habitantes. Se você não tem uma verdadeira ligação com os moscovitas, você passa ao lado de tudo.”

A primeira parte termina com um longo comentário de Narrador feminino,

“É estranho, ninguém mais acredita em Deus. Não se queimam mais missionários no Japão, já é um progresso. Programa em direção à indiferença. Fidel Castro mandou escrever em uma parede ‘Trair o povo, é trair Cristo’ [...] pior que a tirania, é o silêncio. A distância entre os que têm o poder e os que não têm. A impossibilidade de comunicar. A única fronteira de raça é o castelo.”

Narrador fotógrafo: “Um dia, eu vi pobres felizes. Era em Nanterre, na favela, primeiro dia da independência argelina.

Aparece agora escrito em uma porta metálica: “Não podem demolir o castelo”.

Tem então início a segunda parte, “O jardim”. A princípio, vemos uma grande quantidade de animais e rostos infantis, uma das imagens mostra uma criança puxando um gato por uma corda.

Narrador feminino: O que é isso?

Narrador fotógrafo: Ele brinca, mas o gato não brinca mais, ele está morto, estrangulado

Após essa sequência, Marker nos leva para a Coréia e nos dá informações sobre o modo de vida coreano:

Narrador fotógrafo: eu gostava do flerte das mulheres coreanas. [...] Antes de finalizar com a parte coreana, uma palavra ainda. Eu deixei este país onde vivi, tinha amigos e depois quando parti, recebia telegramas, revistas, prospectos, mas nunca nenhuma carta. De Cuba, eu recebo, todo mundo recebe.

Após esta pausa pela Coréia, o diretor nos leva para Oslo,

Narrador feminino: O que é isso?

Narrador fotógrafo: Uma manifestação. Em Oslo, Os Pussycats estão lá. O evento do dia para os jovens noruegueses. Os pais deles têm um gosto clássico. Tudo aqui é luxo, calma e total falta de volúpia. Inconformismo sem agressividade. Ausência aparente de conflito. Tudo é liso.

Da Noruega, uma foto nos leva para a Suécia,

Narrador fotógrafo: A Suécia é à primeira vista a obra prima das sociedades humanas. E acima de tudo, o local das mais belas paisagens do mundo. Este homem escandinavo [vemos a foto do rosto de um homem], vamos examiná-lo de perto. Ele tem tudo, realmente tudo o que a maioria da humanidade não consegue nem imaginar em sonhos mais loucos. É em direção ao seu nível de vida que tendem o árabe, o negro, o siberiano, e mesmo o médico cubano. “E quando ele assiste a uma peça de Brecht, que é inclusive gratuita, nos jardins de Estocolmo, ele não percebe a mensagem.”

Narrador masculino: Mas então o que falta a ele?

Narrador fotógrafo: Segundo eu, uma única coisa, ser imortal!

Passa-se, então, a uma sequência que tem por tema a morte: o narrador fotógrafo nos diz:

Narrador fotógrafo: Eu também tenho um túmulo preferido, o de Webern. O fato que um dos maiores compositores do século XX tenha sido morto em frente de sua casa à noite, por um militar da ocupação, assim, sem nada. Só para respeitar o toque de recolher, me parece sempre como algo despercebido. E aqui um vizinho me mostra o local exato. É verdade que o militar era americano. Eu sempre me pergunto o que teria acontecido se ele fosse soviético. Ah, eu acho que falaríamos dessa história em toda crise internacional. Mas talvez seja melhor assim. O destino de Webern não era fazer barulho, mesmo na sua morte.

O filme termina com outro diálogo entre os narradores:

Narrador feminino: O que é isso na parede? [Vemos grafites escritos em paredes]

Narrador masculino: Há também outros tipos de museus.

Narrador fotógrafo: “A vida é feia”, em três línguas. Ou esta: “Não gosto de ninguém”.

Narrador masculino: Não estamos muito longe do jardim, agora.

Narrador fotógrafo: O importante não é que ele esteja longe, mas que exista. É o horror, a loucura, o monstro. Mas há uma aquisição, uma clandestinidade da felicidade, uma Sierra Maestra da ternura. Há algo que avança apesar das pessoas e graças a elas e que anuncia a sobrevivência dos mais amados. [foto de dois macacos].

Percebemos, neste filme, uma estrutura diferenciada com relação aos outros dois apresentados. Aqui, temos um narrador, que assume uma função dominante, já que será o narrador de praticamente todo o filme. Ele representa o fotógrafo, ou seja, o próprio Chris Marker, e nesse sentido, nos créditos finais, nos é informado que o documentário foi escrito e fotografado por Marker. O diretor utiliza-se de outro recurso, o diálogo, já que muitas passagens serão comentadas pelo trio de narradores, que indagam o sentido das fotos, ou trazem considerações mais amplas sobre o mundo. Catherine Lupton, ao abordar esta obra de Marker, observa que:

O fotógrafo de *Se eu tivesse quatro dromedários* diz que uma fotografia não é, estritamente falando, a imagem do seu tema, mas um registro do olhar daquilo que foi colocado sobre esse tema. Marker filmou e fotografou as imagens, neste trabalho, como em outros, são animadas por um olhar de curiosidade ágil: a presença humana por trás da câmera que enquadra o mundo, fotografa e faz conexões, e cuja consciência emerge através do comentário de um perpétuo diálogo reflexivo com o ato de tirar fotos. (LUPTON, 2005, p. 106, tradução do autor)

Pudemos observar, através da apresentação dessas três obras de Chris Marker, a grande diversidade de possibilidades encontradas pelo realizador, não somente para buscar estratégias para apresentação das imagens como também para diversificar a exposição do material sonoro, seja a voz humana, a música ou os ruídos. Os três documentários, objetos deste texto, fazem parte da primeira fase da obra documental de Marker, mas observamos que muitos recursos que serão empregados posteriormente em outros documentários do cineasta já se encontram presentes nestes três filmes.

Marker frequentemente utilizará em seus documentários a voz de um narrador, este dialoga com as imagens e traz também considerações sobre o que o diretor pensa do mundo. Ou seja, auxiliam o espectador a pensar sobre o mundo que vivemos, muitas vezes através de um olhar de fora, de alguém que não é do espaço sociocultural representado, mas que tem sempre uma postura questionadora face às imagens mostradas. As possibilidades da presença sonora nos três filmes apresentados contribuem para sublinhar o grande interesse que pode ter a matéria sonora para a imagem documental, mesmo quando esta não utiliza o recurso do som direto. Marker tanto ao nível da montagem quanto da criatividade na busca da apresentação do material sonoro em seus documentários, busca certamente ir além de uma das vertentes do documentário, o conhecimento sobre uma determinada situação. É certo que também saímos de um filme de Marker conhecendo algo sobre o mundo em que vivemos. Mas o cineasta extrapola essa busca de conhecimento, própria do gênero documental, ao trazer elementos estéticos e formais que dialogam com um tipo de ensaio cinematográfico, como sublinhou André Bazin, com grande pertinência. François Porcile observa, a respeito do trabalho de Marker:

A personalidade do autor se manifesta também na originalidade da narrativa. Uma estreita interpretação do texto e da imagem, que se chamam e se respondem um na outra, num tipo de ping-pong literário e fotográfico, marca os limites do documentário e abre ao mesmo tempo o campo do ensaio. (PORCILE, 1993, p. 15, tradução do autor)

Um dos objetivos deste texto foi dar voz às vozes de Marker presentes nos três documentários, a fim de se observar a riqueza e criatividade presentes no texto narrado como igualmente na forma de apresentação da narração. Chris Marker lega indubitavelmente uma obra que merece, ainda, reflexão aprofundada por parte dos teóricos do cinema.

REFERÊNCIAS:

GAUTHIER, G. *Le documentaire, un autre cinema*. Paris: Nathan, 1995.

LETTRE de Sibérie. Direção de Chris Marker. Produção de Anatole Dauman. França: Argos Films-Procinex, 1958. 2 bobina cinematográfica (60 min), color., 16 mm.

LUPTON, C. *Chris Marker: memories of the future*. London: Reaktion Books , 2005.

LE MYSTÈRE *Koumiko*. Direção de Chris Marker. França: [s.n], 1965. 3 bobina cinematográfica (47 min), color., 35 mm.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. R. (Org.). *Teoria contemporânea do Cinema*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005, p. 47-67. v. 2.

PORCILE, F. C. Marker, à la poursuite des signes du temps. *Images Documentaires*, Paris, n. 15, p. 15-18, 1993.

SI J'AVAIS quatre dromadaires. Direção de Chris Marker. [S.l.: s.n], 1966. (49 min.), 35mm.

ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÃO: as vozes de Agnès Varda no documentário *Os catadores e eu*

Agnès Varda é uma documentarista emblemática quando se pensa em uma trajetória autoral com marcas expressivas recorrentes. Embora a autora tenha caminhado pelo terreno da ficção paralelamente ao do documentário, foi no documentário que realizou uma obra coesa e autêntica, voltada ao uso da subjetividade como estratégia narrativa rumo a um questionamento do formato documentário na acepção clássica de transmitir a realidade com objetividade. Seus filmes trazem um olhar pessoal para a realidade retratada, sendo o uso da voz da autora na banda sonora a dar sentido ao visto recorrente em sua obra.

No documentário *Os Catadores e Eu (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000)*, Agnès Varda viaja pelas estradas francesas visitando lugares, colhendo imagens, observando comportamentos, entrevistando e interagindo com pessoas a fim de saber como as sobras da sociedade são administradas, sejam elas alimentos, materiais diversos ou mesmo lembranças. Existe um fluxo de informação no filme que faz com que o espectador seja persuadido a perceber que o que é sobra para alguns é matéria nobre para outros. A defesa desse argumento central é apresentada na colagem de depoimentos de diversas fontes, de catadores de lixo miseráveis e de outros politizados, que catam por ideologia, de pro-

prietários de colheitas a advogados a esclarecer sobre a legislação específica. Fora essas diversas vozes ocupantes de distintos papéis sociais, chama atenção a colocação da cineasta no filme com sua voz e imagem. Nesse documentário, Varda mistura realidades, a princípio, distantes, como a de catadores de lixo com a sua enquanto criadora, que se nomeia uma catadora que cata com uma câmera de vídeo. Com essa manobra, a cineasta constrói um lugar na narrativa de um alguém inserido na comunidade retratada, capaz de falar em seu nome, em vez de um alguém imparcial como um narrador em voz *over*.¹ Varda percorre estradas francesas buscando achar catadores, e sua viagem promove um deslocamento tanto espacial quanto temático, sendo a narração que faz em voz *off*² aquilo que dita a lógica da narrativa e que permite a integração dos mais diversos assuntos. A cineasta usa a voz *off* como principal recurso de ligação do discurso, narrando suas descobertas como um “eu” reconhecível pelo espectador. O relato é pessoal e comporta, além do encontro com os catadores das cidades e dos campos, um diálogo consigo mesma por parte de Varda, implicando em quebras na narrativa constantes, pensamentos existencialistas e exercícios da imaginação.

Face a uma narrativa não linear, sem padrão no encadeamento de assuntos diversos, que junta recursos tradicionais do documentário, como a entrevista com som *in* e digressões existencialistas, a mobilização da informação na banda sonora pelo uso do *off* dá coerência ao todo, mas exerce também um efeito que vai além da construção argumentativa que sustenta o filme. A voz *off* ganha expressividade e passa a ser utilizada como um recurso estratégico pela realizadora para gerar uma aproximação entre ela e o seu público, enquanto aquela que narra uma viagem que se dá em dois sentidos: o da descoberta pessoal compartilhada com o espectador e o da descoberta de um assunto impor-

1 Narração conhecida também como a “voz de Deus”, revela uma voz que emerge de uma fonte exterior aos elementos que interferem diegeticamente no filme, na forma de comentário ou do uso da voz de um narrador onisciente. (CARMONA, 1991, p. 108)

2 Para que uma voz seja classificada como *off* é preciso identificá-la com uma fonte reconhecível fora de campo, a qual pode ser situada imaginariamente no espaço-tempo do filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p. 49).

tante que deve ser revelado por meio de atores sociais.³ A personagem construída e incorporada por Varda revela-se uma “catadora-cineasta”, que cata imagens, informações, impressões, ou mesmo os já citados catadores ao longo de seu caminho.

A catadora-cineasta encontra-se exposta ao lado de atores sociais culturalmente contextualizados, além disso, destaca-se ainda a junção de temas identificados no senso comum como socialmente relevantes, como a fome e a desigualdade social, com algo que parece ser de natureza diversa, pois deriva da necessidade subjetiva da realizadora de se expressar poeticamente em meio a uma narrativa documental. De que forma ela consegue criar um espaço narrativo temático multifacetado capaz de conter assuntos aparentemente inconciliáveis? Pensamos no uso da voz enquanto posicionamento narrativo da autora no filme e como uma forma de penetrar nos ouvidos do espectador com um soar específico. Isso se dá como uma estratégia de aproximação no sentido de apresentar um ambiente para o tom confessional e expressão do pensamento íntimo e reflexivo. Nosso objetivo, neste artigo, é fazer uma análise dupla da voz de Agnès Varda em *Os Catadores e Eu*, do ponto de vista da representação da autora como uma voz de dentro da comunidade retratada e da análise qualitativa da voz *off* nesse documentário.

A voz do texto documental

O documentário traz em si uma tensão que nasce das asserções genéricas que faz sobre a vida, ao mesmo tempo que usa som e imagens que carregam a marca inevitável da singularidade de suas origens históricas. Esses sons e imagens acabam funcionando como signos. Carregam significados, embora, de fato, esse significado não seja inerente a eles, mas, ao contrário, lhes tenha sido conferido por sua função dentro do texto como um todo. Podemos imaginar que a história ou a realidade fale a nós através de um filme, mas

3 As pessoas nos documentários funcionam como atores sociais, pois representam a si mesmas nas circunstâncias de suas vidas cotidianas. Segundo Bill Nichols (2007, p. 31), “Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora”. A partir da ideia de Nichols sobre o representar a si mesmo no documentário, chamaremos atores sociais também de personagens neste artigo.

o que realmente ouvimos é a voz do texto, mesmo quando essa voz tenta se apagar (NICHOLS, 2005, p. 52-53)

No campo do documentário, está colocada a questão sobre a representação das vozes do discurso ou, como chama Bill Nichols (2005, p. 50), a “voz do documentário”, que na definição dada pelo autor trata-se daquilo que rege a transmissão de um ponto de vista social no filme no sentido de organizar o material apresentado. A “voz” não pode ser entendida no seu sentido literal, pois o documentário é feito de sons e imagens que “falam” algo, que exprimem significações além do dito. Essa voz da qual fala Nichols serve à expressão de uma visão de mundo que é construída de uma maneira particular. Não apenas a forma escolhida para tratar certo assunto entra como uma questão da voz do documentário, mas também, sua lógica informativa. A “voz” resume um estilo particular de representar o real, que agrega o olhar do diretor na sua tradução imagética-sonora e no seu envolvimento com o tema. “[...] O estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico”.(NICHOLS, 2007, p. 74)

A voz do documentário vai além do literalmente dito e representa uma série de escolhas que o realizador faz de montagem, de composição do plano, de uso do som (som direto ou indireto, música e efeitos sonoros), de uso de imagens de arquivo ou apenas filmadas e da escolha de um modo de representação que organize o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático). Outras formas convencionais podem ser adotadas (ensaio, diário, reportagem). A “voz do documentário”, portanto, é um conceito abrangente, onde cabe a perspectiva adotada, o argumento trazido pelo filme e o encontro do cineasta com um tema.

A ideia de que o documentário traz uma representação da realidade já coloca em si a noção de que existem fabricações, as quais exercem funções diversas a serem acionadas quando o espectador entra em contato com o filme. No texto “A Voz do Documentário”, Nichols (2005) traz uma perspectiva histórica dos recursos utilizados predominantemente em dado momento para retratar a realidade em filmes

documentários, tendo como eixo de reflexão a questão da representação da voz. Ele fala da vocação didática dos documentários que utilizavam o comentário fora-de-campo como uma voz de autoridade, recurso identificado com a escola griersoniana em uso desde os primórdios da configuração do gênero. O autor fala ainda da tentativa posterior do cinema direto nos anos 1960 em tornar seu discurso transparente como se a realidade pudesse ser captada fielmente na recusa do uso de algo que não fosse o som captado no local e do uso de um discurso direto por meio de entrevistas, tendência da década de 1970. O documentário autorreflexivo, surgido na década seguinte, seria, para Nichols (2005), um tipo de documentário menos problemático face aos desafios na representação da realidade. Esse tipo de documentário mistura recursos fugindo do purismo das formas anteriores, ao colocar lado a lado entrevistas, momentos observacionais e externar a voz do diretor, revelando-o enquanto um fabricante de sentidos.

Os estilos acima criticados pelo autor negariam a função comunicacional própria ao texto, no sentido de não exporem seus pressupostos ou de serem claros quanto às suas produções de sentido ao tentar apaziguar o fato de que são construções da realidade buscando um retrato objetivo da mesma ou, por vezes, unilateral da questão apresentada. O ponto do autor é que a partir da constatação de que se é impossível captar objetivamente a realidade, é preciso que o cineasta ache sua própria “voz” na representação proposta em seu filme, encontrando estratégias políticas e formais de contar sua história. Para Nichols (2005), o que deve estar presente no texto do documentário é algum sinal do processo de construção que se dá quando um realizador encontra um tema. O filme deve conter estratégias que revelem seus artifícios; a autorreflexividade está aí a desvelar uma realidade representada.

Voz de dentro

No campo do documentário, há sempre um jogo de convencimento, de persuasão, de defesa de uma argumentação. Olhar para um filme documentário a partir das escolhas atreladas à organização do discurso diz respeito à noção de que há uma representação da realidade que, por

um lado, coloca o espectador na posição de crer ou não na veracidade do que lhe é narrado. Por outro, estamos no terreno das escolhas estratégicas que o realizador faz não apenas para convencer do seu ponto de vista, mas para trazer um ponto de vista criativo, um recorte particular, um modo de narrar. O documentário, definido como uma representação relacionada ao mundo histórico, pode informar algo sobre ele, retratando-o de algum ponto de vista e mesmo contestar a representação escolhida para tanto. É o que faz Varda em *Os Catadores e Eu* ao optar por uma abordagem subjetiva, ou seja, ao negar a valorização de um ponto de vista objetivo, imparcial e convencional de se retratar a realidade. Agnès Varda busca trazer uma visão particular do mundo referenciado no seu filme, na sua ação de interação com esse mundo, na configuração de um universo específico.

“Nós falamos sobre nós para vocês” foi o recurso encontrado pelas minorias para se autorrepresentar no campo do documentário (NICHOLS, 2007, p. 172), como se o sujeito de dentro da comunidade retratada pudesse produzir um conhecimento específico, situado entre o olhar pessoal e o geral, fundando, dessa forma, uma espécie de “subjetividade social”. Nesse modo de documentar o real, existe uma performance do “eu” narrador que resulta na ênfase das dimensões subjetiva e afetiva, destacando a complexidade do processo de conhecimento do mundo⁴. Desse viés, podemos dizer que Varda posiciona-se subjetivamente na narrativa desenvolvendo-se como uma personagem catadora-cineasta, como um “eu” participante da comunidade retratada, que fala a partir de um ponto de vista pessoal. O “nós falamos sobre nós para vocês” ganha tintas fortes centradas no “eu” narrador de Varda, abrindo uma linha de comunicação pelo narrar na primeira pessoa, mostrar-se no vídeo e ser a interlocutora principal entre os catadores apresentados e os espectadores do documentário. É por meio dos

4 Bill Nichols (1994, 2007) sistematizou modos de documentar o real, o modo performático entre eles, o qual tomamos como referência para a elaboração apresentada aqui. Entretanto, não temos como objetivo no presente artigo tratar *Os Catadores e Eu* a partir da classificação como um modo de documentário. Tal elaboração está presente na dissertação de mestrado da autora deste artigo (ver Silva, 2009). Sobre o termo “performance”, o próprio Nichols não chega a defini-lo conceitualmente quando fala de modo performático. Assim, o seu uso aqui está ligado à definição relativa ao exercício artístico no sentido do atuar, interpretar, desempenhar um papel ou uma criação de sua própria autoria.

questionamentos da realizadora e da sua intervenção que eles falam à câmara, respondendo sempre a sua curiosidade.

A matéria da qual falam os entrevistados pela realizadora é particularmente fácil de ser apreendida pelo espectador: trata-se da necessidade de catar o resto visível deixado no lixo ou tratado como sobra. A colocação de Varda no filme existe para revelar esse problema social, mas principalmente para trazer um ponto de vista pessoal e mais difícil de ser visualizado, porque parte de uma elaboração pouco óbvia no trato do real. Por isso, a manobra que faz para inserir-se na comunidade depende fundamentalmente da ampliação do conceito do “catar” de forma a ressignificá-lo, retirando-o do seu sentido concreto como atribuído aos outros atores sociais representados nesse documentário: catar comida e catar móveis deixados no lixo, por exemplo. Varda se faz catadora, portanto, ao trazer a ideia de catar como um modo de estar no mundo, na forma de ver aquilo que se apresenta à razão e à emoção de cada um, em uma releitura pessoal da temática relacionada à atividade de ser um catador. O que ela cata é trabalhado também na sua contextualização social, pois se os outros atores sociais são representados ao longo do filme na revelação daquilo que os cerca – na visita de seus locais de moradia, trabalho ou na rua, por exemplo – e por meio das suas vozes reveladas em entrevistas, Varda, enquanto personagem, também é ricamente contextualizada quando fala de si, mostra sua casa ou mesmo quando discorre sobre aquilo de que gosta.

A personagem catadora incorporada pela cineasta é caracterizada como uma mulher conhecedora do campo das artes erudita e popular, de suas leis e valores, uma mulher inteligente e criativa, de humor sagaz, sensível na abordagem das pessoas que entrevista e com um posicionamento claro sobre o assunto que investiga. Ela exhibe sua cultura variada ao longo do filme, discorrendo sobre a arte clássica e a contemporânea em visitas a museus famosos como o D’Orsay, em Paris, comentando quadros e instalações, ou revelando artistas populares no seu filme. É no museu D’Orsay que Varda encontra uma das pinturas que servem como inspiração dos seus questionamentos a respeito da continuidade, na sociedade contemporânea, da atividade de catar as sobras das colheitas, o quadro *As Catadoras (Les Glaneuses, 1857)*, de

Jean-François Millet. O questionamento impulsiona o estabelecimento do lugar de narração ocupado pela catadora-cineasta, que passa a relatar sua busca por compreender não apenas se ainda existe a atividade de catar os restos deixados ao fim da colheita, mas os desdobramentos da ação de reaproveitar restos no campo e na cidade.

As possibilidades para a exploração diversificada do assunto central, do ser um catador, estão garantidas narrativamente na construção da cineasta como personagem enquanto alguém que mostra o que vê em filme. A cineasta-catadora cata com sua câmera, revelando o aparato ao espectador, e com essa estratégia autorreflexiva, demonstra que o que está em curso é a fabricação de um ponto de vista. Ela convoca a autoria sobre esse ponto de vista e assume um retrato parcial da realidade. Captando suas visitas a algumas regiões do país, ela se coloca em busca do seu tema. O estar em busca se revela como processo vivenciado subjetivamente pela cineasta, no qual as reações às descobertas são exploradas no *off*. O conceito de catar abre novos percursos interpretativos no filme quando é redefinido pela realizadora como uma atividade de cunho existencialista, que alimenta a alma. É assim que o filme comporta as quebras na narrativa, justificadas como fluxo de pensamento, ou seja, processos mentais associativos. Desse enfoque, a matéria prima da cineasta-catadora é de outra natureza e resulta não apenas na materialidade do filme, mas no que há nele de abertura para a colocação subjetiva também do espectador.

A voz e a percepção vococentrista

Ao assistirmos *Os Catadores e Eu*, temos a sensação de estarmos compartilhando de diferentes “vozes” por meio da narração da realizadora em *off*, pois temos acesso a tipos de informações. A voz *off* de Varda nos traz informações sobre cada ponto da viagem da cineasta, dando uma roupagem de *road movie*, estabelecendo um ritmo de montagem, e de diário de viagem por trazer inflexões íntimas. Também dá cara ao filme ao servir como elo de conexão desses diferentes elementos. Ler esse recurso dessa maneira não desvenda todas as significações no uso estratégico que faz Varda da sua voz emitida fora de campo, pois é o

ressoar diferenciado que dá à sua narração o aspecto por vezes de uma confissão sonora. A voz é um elemento que se destaca naturalmente na banda sonora de um filme, já que é por ela que a informação é transmitida, bem como a característica de quem se fala, do que se fala e de como se fala.

No livro *La Voz en el Cine*, Michel Chion (2004) reflete sobre a voz enquanto objeto de estudo esquecido. O autor esclarece seu ponto ao lembrar de algumas análises filmicas “semiológicas” que usam da informação dada em um comentário em voz *off*, esquecendo-se da análise da voz propriamente dita para priorizar a palavra, tratando-a como comentário dado em texto escrito. O autor defende assim a ausência de uma “teoria do cinema falado” ao olhar para um corpo de análises filmicas que deixaram de lado a voz ou que, quando muito, focaram em um conjunto chamado de banda sonora. Este conjunto daria a impressão de um bloco que não distingue elementos separadamente, algo oposto à realidade da percepção do espectador. O mundo sem som seria artificial e, no cinema, o som praticamente se mostra ao espectador, pois é percebido aquilo que se relaciona com a imagem.

Chion reflete sobre a localização do som relacionada àquilo que se vê ou que se esconde aos olhos. O autor fala da leitura do filme feita pelo espectador nessa prevalência do visual em relação ao sonoro, a qual faz com que cada som ganhe sentido na sua qualidade específica. Seguindo seu raciocínio, se aquilo que é sincrônico é absorvido como redundante no sentido de ser percebido como parte da cena – já que a imagem sem som é antinatural em um mundo sonoro –, é nos elementos sonoros separados de uma fonte imagética visível que está a possibilidade do protagonismo, motivo pelo qual a música e os comentários em *off* passam a ganhar atenção como objetos de pesquisa. A voz interessa particularmente, pois, em um conjunto de sons, ela tende a vir em primeiro lugar na percepção do espectador, um impulso natural já que a percepção humana seria naturalmente *vococentrista*. Nas palavras de Chion (2004, p. 18, grifo do autor):

[...] Enquanto se eleva uma voz humana, o ouvido inevitavelmente presta atenção, separando-a e estruturando em torno dela a per-

cepção do todo; trata de cortar o som para extrair o significado do mesmo, tenta sempre *localizar* e, se possível, *identificar* a voz

Entre os tipos de sons, estão aqueles provenientes de uma fonte visível como o diálogo entre personagens que são vistos ou ruídos reconhecíveis em cena, e outros que nos remetem a um tipo de percepção diferente, a um lugar fora do campo visível e por vezes imaginado.⁵

O comentário em voz *off* estaria nesse lugar “imaginário”, em um proscênio, segundo o autor, em uma espécie de fosso do palco de onde alguém comenta sobre o que vê. Esse comentário em *off* seria herdeiro e uma espécie de simulacro da projeção comentada, comum na antiga forma dramática da lanterna mágica. Se nossa vocação enquanto espectadores é *vococentrista*, somos levados pela mão ao nos depararmos com um objeto-filme, que faz da voz *off* um elemento fundamental de significação e que nos conduz ao longo da narrativa. Tem-se aí uma volta à lanterna mágica, onde vemos o que se apresenta a nós enquanto imagem e absorvemos o conteúdo na forma de texto comentado. Esse lugar imaginário onde está situada a voz *off* traduz-se em *Os Catadores e Eu* como uma viagem em aberto enquanto dura o filme, em uma estratégia de fabricação a narrar o que foi vivido e que agora é mostrado na edição do material fílmico anteriormente captado. Tal como nos narra comentando sua jornada em *off*, preenchendo cada vazio em uma constante reflexão sobre o que mostra, Varda dá ao filme um *status* de *in progress*, algo para eu, enquanto espectador, me lançar como se estivesse junto no acontecimento filmado, vivendo as mesmas emoções que a cineasta a partir das suas indagações.

O uso da “voz-eu”

Em *Os Catadores e Eu*, face à falta de padrão no encadeamento das sequências sobre assuntos diversos em uma narrativa não linear, a mobilização da informação na banda sonora pelo uso do *off* dá coerência ao

5 Chion (2004) alerta ainda para a complexidade de se entender a voz a partir de uma fonte emissora visível, já que há os casos onde essa voz pode estar fora de campo, porém sendo proveniente de um personagem já visto ou de alguém que esperamos ver.

todo, exercendo um efeito que vai além da composição discursiva que sustenta o filme. A voz em *off* ganha expressividade como uma “voz-eu” (CHION, 2004, p. 57), uma voz separada de um corpo que “fala desde um ponto em que o tempo está momentaneamente suspenso”. A voz separada da imagem, não sincronizada com ela, ganha projeção como elemento expressivo chamando atenção para si. Chion (2004, p. 57) argumenta que:

A identidade de uma ‘voz-eu’ não reside unicamente na utilização da primeira pessoa do singular. Trata-se sobretudo de um modo de ressonar e de ocupar o espaço, de uma determinada proximidade em relação ao ouvido do espectador, de uma determinada maneira de rodeá-lo e de provocar sua identificação.

Chion (2004) alerta para os aspectos técnicos que distinguem uma voz-eu de uma voz em *off* qualquer, segundo critérios de tom, espaço e timbre, não sendo a voz denominada por ele como “voz-eu” uma voz assim classificada apenas por falar na primeira pessoa. Segundo ele, essa voz deve provocar a identificação por parte do espectador para que ele se aproprie dela como se tratasse de uma “voz nossa”, de um “eu” que pode ser tomado como um eixo de identificação. Para tanto, o autor define dois parâmetros técnicos capazes de particularizar essa voz para que ela ressoe de um jeito característico, sendo eles a sensação de proximidade máxima em relação ao espectador e a opacidade na qualidade do som. O primeiro critério é o da proximidade máxima do microfone com a pretensão de “[...] criar uma sensação de intimidade com a voz, de modo que não se perceba distância alguma entre ela e nosso ouvido”. (CHION, 2004, p. 59) Quanto ao segundo critério, o da opacidade, trata-se da retirada de qualquer reverberação da voz para que ela não esteja inscrita em um espaço definido, podendo ressonar no espectador como uma voz com espaço próprio, que se insinua e envolve.

Em *Os Catadores e Eu*, prevalece a voz-eu em *off* definindo o caminho interpretativo que o espectador deve seguir, estabelecendo o ritmo que gerencia a imagem, sendo ela uma voz em geral uniforme, clara e sem variação de volume, com pequenas nuances na qualidade da

interpretação e algumas rimas que diferenciam o todo. As instruções cifradas na narração em *off* servem para estabelecer a disposição emocional do espectador, a qual deve variar durante o percurso do filme. Essa voz em *off*, organizada como uma voz-eu, é estratégica na introdução das quebras na narrativa, compostas de digressões existencia-listas, reforçando o caráter humanista e universal enfocado pela realizadora em situações específicas, a exemplo da abordagem de assuntos como a memória e a morte trazidas no filme. Outra função exercida pela narração em *off*, narração essa que funciona diegeticamente como o pensamento exteriorizado da cineasta, é a de auxiliar na adoção do ponto de vista defendido pelo filme, que é o de Varda, no sentido de reforçar a persuasão ao manter o espectador conectado a ela em sua viagem, nessa trajetória investigativa pelas estradas francesas.

Conclusão

A informação geral sobre o tema dos catadores pode estar em outros filmes do gênero, mas o modo de contar os fatos e de se autorretratar em meio a eles é o que singulariza *Os Catadores e Eu*. O título do filme sinaliza a intenção da cineasta e, em uma tradução literal do francês para o português, *Les Glaneurs e La Glaneuse* seria *Os Catadores e a Catadora*. Chamar atenção para a visão subjetiva da cineasta, para o “eu” narrador é uma intervenção didática e persuasiva, coerente com o material fílmico como um todo. Dessa forma, a “voz de dentro” é anunciada desde o título. Seu esforço para criar uma forma de estar no filme como uma catadora só é possível a partir do trabalho na narrativa da ampliação, ressignificação, do conceito de catar. Nesse sentido, a construção da cineasta enquanto o “eu” que narra o filme obedece a algumas estratégias, como a de se anunciar com sua pequena câmera portátil digital, a ferramenta que viabiliza seu relato e seu posicionamento para o espectador em um sentido novo e diferente dos outros personagens quanto ao ser um catador, pois a câmera, enquanto ferramenta para o catar, apanha materiais diversos daqueles catados por outros personagens. Desde o primeiro momento que Varda apresenta sua câmera, no início do filme, ela cria um espaço de possibilidades

para a representação, explorado em manifestações estéticas e conceituais. O catar a partir de uma definição figurada é constantemente exemplificado na sua forma de retratar o mundo por um ponto de vista criativo e particular.

O *off* presente ao longo da banda sonora desse documentário é a principal ferramenta da cineasta na sua estratégia de aproximação do espectador. Varda certamente apresenta a particularidade de ter um timbre agradável aos nossos ouvidos, mas é na forma de gravar este *off* que se apresenta aquilo que nos faz ter a sensação de que algo está sendo dito, dirigido aos nossos ouvidos, com um ressoar isolado de um mundo externo. Essa voz que ganha o caráter de uma voz-eu, no sentido de Chion como abordado no presente artigo, propicia o espaço para a divulgação de uma mensagem direcionada a nós, compartilhada conosco, que é da ordem do pensamento, por isso interpretado aqui como um pensamento exteriorizado. É como se Varda estivesse nos dizendo sobre sua forma mais íntima de pensar, de ver o mundo e que, por ser íntima, traz originalidade, um segredo externado, um pensamento que se dá enquanto se fala sobre o que se vê. Podemos quase ouvi-la dizer “Cato as coisas do mundo e devolvo o que vejo colocando minha sensibilidade”.

REFERÊNCIAS

CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madri: Cátedra, 1991. (Signo e Imagen, n. 21).

(OS) CATADORES e eu. Direção de Agnès Varda. França: [s.n], 2000. (82 min).

CHION, M. *La Voz en el Cine*. Tradução de Maribel Villarino Rodríguez. Madri: Cátedra, 2004. (Signo e Imagen, n. 80).

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 2. ed., Campinas: Papyrus, 2007.

NICHOLS, B. *A voz do documentário*. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005. p. 47-67. v. 2.

NICHOLS, B. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture* Bloomington : Indiana University Press, 1994. Disponível em: <<http://www.books.google.com/books?id=mRzTzOZOumcC&printsec=frontcover&dq=blurred+boundaries&hl=pt-BR#PPA92,M1>>. Acesso em: 15 nov. /11/2012

SILVA, T. L. L. *A “Cinescrita” de Agnès Varda: A Subjetividade Incorporada ao Campo do Documentário*. 2009. 148 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 3. ed.. Campinas: Papirus, 2005

O USO DO SOM EM FALSOS DOCUMENTÁRIOS DE HORROR

Um fenômeno contemporâneo

O *found footage* se consolidou como um ciclo (ou mesmo subgênero) do cinema de horror, desde a virada dos anos 1990-2000, graças ao sucesso de público e crítica alcançado por *A Bruxa de Blair* (*Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999). O aumento maciço na produção e distribuição de narrativas ficcionais codificadas como documentários foi uma das consequências sentidas pela indústria do cinema nos anos seguintes ao lançamento daquele filme. O objetivo deste texto consiste em examinar as estratégias de sonorização de diversos longas-metragens desse ciclo, buscando encontrar padrões recorrentes que nos permitam avaliar como cineastas e *sound designers* estão construindo essa estética cinematográfica.

Antes de tudo, é preciso definir com rigor o fenômeno ao qual estou me referindo. Isso é particularmente importante para evitar confusões no uso do termo *found footage*, que durante muitos anos tem se referido à organização de material audiovisual preexistente, em filmes de diretores como Bruce Conner ou Christian Marclay – filmes experimentais, muitas vezes não narrativos, mais próximos da videoarte do que do cinema narrativo mais comercial.

Não é esse o fenômeno a que me refiro. O recorte de minha pesquisa está nos filmes que narram enredos ficcionais, mas usam procedimentos estilísticos e/ou narrativos comumente associados ao modo de representação documental. São filmes cujo estilo documental confunde a fruição do espectador sobre a intenção do cineasta – sendo esses dois conceitos, segundo Fernão Ramos (2008, p. 27), os dois pilares fundamentais que constroem a fruição do espectador.

No âmbito desse texto, portanto, o termo *foundfootage* se refere sempre aos filmes constituídos, no todo ou em parte, por falsos registros amadores ou semiprofissionais de situações extraordinárias. Os diretores desses trabalhos devem se certificar que certos elementos de estilo que identifiquem imagens e sons como tendo origem casual e espontânea sejam devidamente percebidos pelo público como tal. Daí, a profusão de imagens escuras, de imagens captadas com câmera tremida, de imagens sem foco, com a ação ocorrendo fora do campo de visão, com movimentos bruscos de câmera etc.

As origens desse tipo de filme remontam aos pseudodocumentários realizados nos anos 1960, como *Os Reis do Iê-iê-iê* (*A Hard's Day Night*, Richard Lester, 1964) e *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967). Esses títulos desafiaram as duas principais tradições narrativas (a ficção e o documentário), mostrando-nos que elas podiam se interpenetrar em muitos níveis. Nascia ali o conceito de *mockumentary*.

Nas duas décadas seguintes, a produção de falsos documentários manteve-se mais ou menos constante, embora um tanto rarefeita. No final da década de 1990, contudo, essa produção deixou de ser residual para se tornar constante. Com o recuo proporcionado pelos anos, podemos ver hoje que o lançamento de *A Bruxa de Blair* constituiu o marco que alterou esse panorama. Este filme inaugurou uma intensa e numerosa onda de produção de filmes ficcionais estilisticamente construídos como se fossem documentários.

Esses longas-metragens utilizam, para contar histórias ficcionais estruturadas narrativamente como enredos de horror, características de estilo comumente associadas pelos espectadores ao gênero documentário.

Em sua gênese, os pseudodocumentários de horror coincidem mais ou menos com a ascensão do modo de representação documental que Bill Nichols (2005) chamou de observativo, por sua vez fortemente associado a um fator tecnológico: o aparecimento de câmeras de 16 mm e gravadores portáteis como o Nagra. Esses equipamentos podiam ser operados por equipes pequenas e em qualquer locação, permitindo o registro livre de imagens e sons sincronizados. Essa nova configuração tecnológica afetou toda a estilística do documentário tradicional, até então dominado pelos modos expositivo e poético, em que o diretor construía o discurso de maneira mais explícita:

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (NICHOLS, 2005, p. 146-147)

As características formais de imagem e som nomeadas por Bill Nichols (2005) nessa passagem se referem a filmes alinhados ao modo de representação observacional, que gerou nos anos 1960 pelo menos dois grandes movimentos de produção documental – o cinema direto, nos Estados Unidos, e o cinema verdade, na França. Aliás, o falso documentário, em sua gênese, enfatiza exatamente essa ideia da observação espontânea a que Nichols se refere.

Praticamente todo exemplar do tipo de filme que constitui o *corpus* de minha pesquisa se pretende fazer passar por um registro genuíno e inesperado de algum evento extraordinário, fruto de um modelo de produção – muitas vezes amador ou mesmo leigo – baseado na observação espontânea. O enredo de muitos desses filmes mostra pessoas tentando registrar algo (caso dos três estudantes de *A Bruxa de Blair*) quando algum evento inesperado se sobrepõe ao objetivo inicial e ameaça suas vidas. A captação sonora e imagética desse evento (ou,

em alguns casos, da reação dos personagens ao evento) empresta o falso *status* de documento histórico a esse registro.

O segundo trecho da passagem de Bill Nichols (2005) ressalta uma série de traços estilísticos mais ou menos comuns aos filmes classificados dentro do modo de representação observacional. Essas convenções de estilo são, grosso modo, as mesmas que podem ser encontradas nos falsos documentários de horror. Evidentemente, não se trata de coincidência. Os diretores desses filmes desejam que eles sejam confundidos pelo público com documentários reais e por isso se esforçam para emular as ferramentas de estilo presentes nos trabalhos vinculados ao modo de representação observacional. Parte do fascínio desse subgênero ficcional está no suposto caráter documental das imagens que compõem essas obras. Para que essa confusão se concretize na mente do espectador, porém, é fundamental que a estilística do documentário seja devidamente reconhecida por quem vê os filmes. Daí a adesão deliberada dos cineastas à estética documental.

Minha pesquisa tem reservado atenção especial ao som dos falsos documentários. Interessa-me, em especial, a construção sonora dos filmes de *found footage*. A tarefa básica, então, consiste em identificar e analisar os padrões recorrentes que surgem e ressurgem nesses filmes, mesmo dirigidos por diferentes diretores, em diferentes países, em modos de produção diferentes. Ou seja, o objetivo é verificar como se dá o uso da música nesses filmes, quais as características mais ou menos constantes no *sound design*, nas estratégias de captação sonora em locação, no uso da voz e dos ruídos.

Nesse aspecto, a pesquisa identificou uma lacuna na literatura produzida acerca desses filmes. Se é verdade que a produção de falsos documentários tem aumentado, e as pesquisas acadêmicas sobre essa produção também têm crescido, não é menos verdade que a maior parte dessas pesquisas procura refletir sobre aspectos econômicos ou socioculturais, desses filmes. Por exemplo, há literatura que cobre o forte interesse despertado pelo formato do *found footage* sobre diretores iniciantes, já que o custo para se fazer um desses filmes costuma ser muito menor do que o valor gasto em uma produção tradicional.

Mas, do ponto de vista estilístico, pouco se tem discutido acerca dos filmes de *found footage*, embora eles tenham provocado mudanças até mesmo na poética do cinema mais tradicional, como pode ser facilmente percebido quando vemos, hoje, a frequência com que a câmera tremida – para citar apenas um exemplo – vem sendo utilizada mesmo em produções que empregam a figura mais tradicional do narrador invisível e onisciente, aquele narrador posicionado em lugar privilegiado da diegese para continuar a prover o público de informações constantes sobre a progressão do enredo.

Além disso, quando se discute o estilo do *found footage*, se dá especial atenção às características de estilo encontradas no campo da imagem. O som é muitas vezes negligenciado ou desprezado no estudo desse tipo de filme. E o que temos procurado chamar a atenção, de fato, é que praticamente todos os profissionais que se trabalham na construção do som de falsos documentários precisam lidar com um conflito entre dois princípios da estilística cinematográfica, que são, naturalmente, incompatíveis: a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental.

De certo modo, o conflito entre esses dois princípios atravessa todo tipo de filme, como assinala Rick Altman (1992). Esse conflito se manifesta do seguinte modo: os profissionais das áreas de imagem e som precisam representar com alguma fidelidade o universo diegético, mas também precisa se fazer entender com clareza e rapidez. Via de regra, é possível afirmar que a legibilidade costuma levar vantagem nesse conflito, e não apenas na área do som, mas também nela. Afinal, o público precisa compreender as informações narrativas, relativas ao enredo, nos sons e imagens, para seguir a história que está sendo contada.

Jeffrey Ruoff (1992) assinalou que a legibilidade e a verossimilhança são princípios incompatíveis, de modo que as decisões criativas tomadas por um cineasta oscilam entre ambos, por razões tanto estéticas quanto históricas. No que diz respeito ao som, o grau de excelência técnica alcançada pela tecnologia garante que o público seja capaz de ouvir com clareza, e de qualquer ponto da sala de exibição, qualquer som desejado pelo diretor ou pelo *sound designer* do filme.

No entanto, no caso dos falsos documentários de horror, essa abordagem que valoriza a perfeição técnica contém uma cilada. A boa qualidade técnica pode arruinar o caráter de documento histórico e espontâneo que os registros sonoros e imagéticos supostamente deveriam ter ou precisariam ter, para alimentar a ilusão (ainda que consentida) do público a respeito de estar olhando para uma janela que acessa o real. Por isso, é natural que os profissionais que realizam esse tipo de filme ressaltem certo grau de imperfeição técnica na apresentação das informações visuais e sonoras.

De modo geral, pode-se dizer que o sistema narrativo clássico, consolidado desde o ano de 1917 (BORDWELL; STEIGER; THOMPSON, 1985), costuma favorecer a legibilidade: a compreensão do enredo é mais importante do que o realismo das situações dramáticas apresentadas nas diversas cenas e sequências que o compõem. Ainda que certo grau de verossimilhança seja necessário para gerar a aparência de realismo, a legibilidade das informações sonoras e visuais costuma ser mais destacada. Para a maioria dos cineastas, o espectador precisa acompanhar a progressão dramática do enredo, e ele só pode fazer isso se consegue entender aquilo que vê e ouve.

O conflito entre legibilidade e verossimilhança se manifesta nas mais diversas áreas de produção. No roteiro, por exemplo, um almoço deve ser condensado dentro de uma cena de três a cinco minutos, quando na vida real demoraria muito mais. São comuns as cenas em que dois ou mais personagens entram num bar para tomar um drinque e sequer tocam nas bebidas antes de ir embora. Na área da fotografia, uma cena noturna dentro de um ambiente interno terá uma sala ou quarto iluminado em simultâneo por variadas fontes de luz (abajures, lâmpadas, velas etc.), dispostas estrategicamente para permitir ao fotógrafo iluminar toda a área em cena; na vida real, sabemos que um cômodo dificilmente possui mais de uma ou duas fontes de luz. Em todos esses casos. Há alguma verossimilhança, mas esta não resiste inteiramente a um exame detalhado. Situações dramáticas, diálogos e aspectos técnicos sofrem ajustes para que possam ser acomodados dentro das exigências de legibilidade. Permitir que o espectador pro-

cesse e compreenda as informações recebidas é mais importante do que manter o realismo das situações.

O choque entre verossimilhança e legibilidade se manifesta de forma especialmente saliente no uso do som. Rick Altman (1992) descreveu essa tensão de maneira particularmente detalhada. Ele observou que, em filmes de ficção, o espectador precisa escutar os sons do filme – em especial os diálogos – com bastante clareza, para poder acompanhar a progressão dramática do roteiro. O grau de legibilidade necessário para prender a atenção da plateia chega, em algumas situações, a ser antinatural. É comum, por exemplo, que a plateia possa ouvir dois personagens conversando dentro de uma boate ou show musical. É necessário um cuidadoso trabalho de desenho e mixagem sonoros para que seja possível incluir nos filmes de ficção todos os ruídos ambientes (necessários para manter a coerência da banda sonora com seu correspondente imagético) sem que se perca a legibilidade da voz.

Nos falsos documentários de horror, esta convenção da ficção cinematográfica, tão firmemente estabelecida, colide de modo mais agudo com o segundo princípio estilístico fundamental: a verossimilhança daquilo que se pode ouvir. Nos documentários, em especial naqueles vinculados aos modos de representação observacional e/ou participativo (NICHOLS, 2005, p. 136), o balanço entre legibilidade e verossimilhança difere dos filmes de ficção. A verossimilhança ganha importância, pois câmera (e microfone) captam momentos únicos, que não podem ser encenados ou repetidos. Essa impressão de autenticidade está diretamente relacionada à verossimilhança daquilo que o espectador vê e ouve.

Por tudo isso, percebe-se que um filme só está apto a sustentar a condição documental se exibir imperfeições técnicas no registro sonoro e imagético – aquilo que Fernão Ramos (2008, p. 25) chama de “ênfase na indeterminação da tomada”, referindo-se a texturas estilísticas típicas do documentário no campo da imagem, como câmera trêmida, perda de foco e iluminação deficiente. Uma imagem perfeita demais, claramente encenada, destruiria a ilusão (ainda que consentida) do espectador sobre estar assistindo a um registro do real. O mesmo pode ser dito em relação ao som. Diretores de falsos documentários de

horror, por consequência, são obrigados a sacrificar um pouco da legibilidade para alimentar a crença nas propriedades documentais das imagens e sons que manipulam.

Transpondo esse raciocínio para o campo do som, é possível perceber que um falso documentário, para ser reconhecido como tal (ou, em muitos casos, para ser confundido com um documentário real, objetivo perseguido por muitos diretores de filmes pertencentes ao subgênero), exige certo grau de “sujeira” na apresentação sonora, capaz de reforçar a credibilidade no estatuto amador daqueles registros. Se quiser manter, na plateia, a crença (ou uma forma de ilusão consentida) de estar assistindo ao registro amador de uma ocorrência verdadeira, o diretor de um filme de *found footage* precisa preservar algumas imperfeições na organização e apresentação dos sons.

Nesse ponto, eu gostaria de descrever alguns padrões recorrentes que podemos identificar, no uso dos componentes do som no cinema (voz, música, efeitos sonoros) dentro de falsos documentários de horror.

Padrões recorrentes

A música é, talvez, a área em que o som dos falsos documentários de horror gera padrões mais fáceis de identificar. Há, de modo geral, três opções estilísticas à disposição dos diretores. Na maioria dos filmes, não existe música extradiegética. A única música que os membros da plateia podem ouvir é diegética, executada dentro da diegese, e os personagens também podem escutá-la (isso ocorre no começo de *A Bruxa de Blair*, quando os personagens conversam dentro de um carro com o rádio ligado).

Há dois tipos de exceção a essa regra. A primeira pode ser encontrada nos falsos documentários de cunho metalinguístico, que explicitam procedimentos de edição e montagem (ou seja, filmes cujo processo de organização criativa aparece dentro do próprio enredo). Nesse caso, editores de som são mostrados inserindo música e, às vezes, comentando o efeito pretendido por esse procedimento sobre a audiência. É o caso de *Diário dos Mortos* (*Diary of the Dead*, George Romero, 2007) e *Noroi* (Kôji Shiraishi, 2005).

A terceira opção estilística está na utilização de música *drone*, quase sempre eletrônica, como trilha musical extradiegética. A música *drone* consiste em um estilo minimalista, que enfatiza notas sustentadas ou repetidas por longos períodos de tempo, moduladas essencialmente através de efeitos de crescendo, diminuendo e glissando¹. Esse estilo musical, introduzido no cinema na virada entre os anos de 1970 e 1980 em filmes como *O Iluminado* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), tornou-se extremamente popular no cinema de horror feito nos últimos 30 anos.

Por não possuir uma marcação rítmica constante, a música *drone* possui forte característica de imprevisibilidade, permitindo aos cineastas que a usem de modo a adicionar tensão e suspense – e essas são características muito perseguidas por diretores de filmes de horror. Além disso, por muitas vezes consistir de notas ou acordes isolados, sem linhas melódicas repetidas, a música *drone* é mais difícil de ser percebida como música pelo espectador. Bons exemplos do uso desse estilo musical nos filmes de *found footage* são os longas-metragens *The Poughkeepsie Tapes* (John Eric Dowdle, 2007) e *The Tunnel* (Carlo Ledesma, 2011).

O elemento sonoro mais proeminente no cinema narrativo clássico, como se sabe, é a voz humana. Há mais de uma razão para isso, mas a mais importante está diretamente relacionada ao conflito entre legibilidade e verossimilhança. Via de regra, a principal ferramenta narrativa disponível aos diretores e roteiristas de filmes, para permitir ao público acompanhar a progressão dramática do enredo, é a palavra. Através de diálogos, monólogos e da ocasional narração em voz *over* ou *off*, os espectadores recebem informações constantes que lhes orientam sobre o andamento da trama. Por causa disso, o trabalho de mixagem quase sempre eleva os níveis de intensidade da voz acima

1 O *crescendo* é um efeito caracterizado pelo aumento progressivo na intensidade geral dos instrumentos, que passam de uma dinâmica mais suave para outra mais forte. Trata-se de uma figura da linguagem musical muito comum em filme de horror, tradicionalmente usada para antecipar sustos ou indicar momentos em que a tensão sofre um aumento súbito. (CARREIRO, 2011.) O *diminuendo* é o efeito oposto (a nota diminui progressivamente de intensidade), enquanto o *glissando* consiste de um recurso de execução instrumental no qual o instrumentista percorre a distância entre a nota inicial e a final passando por todas as notas intermediárias.

dos demais componentes da trilha sonora (música e ruídos). Esse procedimento técnico é imposto pelo predomínio da legibilidade sobre a verossimilhança.

Dois fatores dificultam esse privilégio da legibilidade da voz nos falsos documentários de horror. O primeiro deriva das limitações técnicas oferecidas pelas condições precárias do registro documental. Em teoria, nos documentários observacionais ou participativos, os responsáveis pela captação sonora não têm a possibilidade de repetir sequências para garantir a perfeita qualidade sonora. Muitas vezes, os técnicos de som precisam manejar o equipamento sem conseguir se posicionar de forma adequada para efetuar um bom registro dos sons. Ademais, se a captação de áudio for limpa demais, perfeita demais, não parecerá um registro do real. Tem que haver imperfeições para que o público aceite o que vê como registro do real. Essas imperfeições reforçam a verossimilhança e oferecem uma impressão maior de realidade.

O conflito encontra, nessa situação, seu maior impasse. O desafio dos diretores de falsos documentários de horror é o seguinte: eles precisam garantir um nível elevado de legibilidade da voz dos atores, porque sem isso a plateia não poderá acompanhar a progressão dramática da estória; e, por outro lado, também devem cuidar para que haja imperfeições, lacunas e defeitos de captação em quantidade suficiente para que a audiência veja confirmada a impressão de estar diante de uma janela para o real. Esse equilíbrio é delicado e difícil de alcançar. Por isso, a maior parte dos filmes de *found footage* segue padrões parecidos, no que se refere ao uso da voz.

Em primeiro lugar, virtualmente todos os falsos documentários seguem roteiros em que o improviso dos diálogos – ou pelo menos uma impressão forte de improviso – é adotado como norma.

Um elemento vocal que não falta no subgênero é o grito. Grita-se sempre, e grita-se muito, em falsos documentários de horror. Outro padrão muito explorado em falsos documentários é a utilização de efeitos sonoros localizados nos extremos da escala de frequências captadas pelo ouvido humano para caracterizar a os efeitos vocais emitidos pelo vilão. Esses timbres, devido à semelhança com os ruídos produzidos por animais ferozes, costumam ser interpretados cognitivamente

pelo ser humano como uma ameaça – e é por isso que os vilões do cinema de horror, de modo geral, abusam de timbres graves ou agudos.

Isso ocorre em *Filha do Mal* (*The Devil Inside*, William Brent Bell, 2012), suposto documentário sobre um caso real de exorcismo, em que diversos personagens são possuídos por um demônio – os gritos emitidos por esses personagens têm sempre a mesma textura gutural, funcionando como uma assinatura acústica da presença do demônio. Em *[Rec]* (Paco Plaza e Jaume Balagueró, 2007), os zumbis foram sonorizados pelo desenhista de som, Oriol Tarragó, com sons de animais como porcos, galinhas e leões, muitas vezes modificados eletronicamente para vibrarem em frequências abaixo de 300Hz ou acima de 8.000Hz (TARRAGÓ, [2010]). Os berros guturais emitidos pelo monstro de *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) também se encaixam nesse padrão.

Este último filme também oferece uma clara demonstração de que, se o balanço entre verossimilhança e legibilidade em falsos documentários de horror segue padrões diferentes do cinema ficcional clássico, a segunda não chega a ganhar um nível de importância maior do que a primeira. O ataque do monstro a uma multidão reunida na Ponte do Brooklin, em Nova Iorque, exemplifica isso. São muitos os sons que compõem a cena: gritos de milhares de pessoas, helicópteros, tiros efetuados pelos policiais, rugidos do monstro, sirenes de ambulância, sons de concreto e ferro se chocando ao longo do ataque etc. Mesmo com tamanha cacofonia, e apesar de o registro sonoro estar supostamente sendo feito com o microfone interno de uma câmera amadora de vídeo (ou seja, além de amador, o equipamento ainda é utilizado de modo tecnicamente incorreto), é possível ouvir perfeitamente as conversas entre os personagens principais. Aliás, podemos não apenas ouvi-los, mas compreender o que eles falam, já que suas vozes estão registradas em intensidade acima dos demais ruídos, mesmo quando alguns desses personagens se afastam da câmera (e, conseqüentemente, do microfone). Portanto, embora a impressão de legibilidade seja menos valorizada do que em um filme de ficção, que emprega a poética clássica da construção sonora, é possível perceber que a verossimilhança sonora não chega a se tornar mais importante do que a legibilidade.

Um padrão recorrente no subgênero é a presença de monólogos de personagens recitados diretamente para a câmera. A sequência em que Heather Donahue chora e assume a culpa pelas ocorrências que envolvem o trio de estudante em *A Bruxa de Blair*, e que se tornou talvez a mais famosa cena do filme, é o melhor exemplo dessa tática narrativa, que parece ser usada pelos roteiristas e diretores para permitir à plateia acessar a intimidade dos personagens em momentos mais calmos, em que a legibilidade da voz é garantida. Essa técnica é repetida por personagens de *Fenômenos Paranormais* (*Grave Encounters*, *The Vicious Brothers*, 2011) e *The Tunnel*. Podemos ver ainda toda uma série de monólogos registrados pelo protagonista de *The Last Horror Movie* (Julian Richards, 2003), um assassino serial que se dirige ao locatário de uma fita de horror, cujo conteúdo original foi apagado por ele, para divulgar cenas dantescas de tortura que gravou.

Um dos padrões recorrentes mais incomuns dos falsos documentários de horror, no cinema contemporâneo, diz respeito à distribuição dos efeitos sonoros entre os canais de áudio. A aplicação deliberada dessa tecnologia em filmes de *found footage* tem se revelado um problema, mais uma vez ligado diretamente ao conflito entre verossimilhança e legibilidade. Nesses filmes, que são compostos em grande parte por cenas supostamente captadas com equipamentos de tecnologia não profissional (e muitas vezes operados por amadores), a inclusão de som cristalino em seis canais pode funcionar contra a credibilidade do registro documental. Por isso, muitos filmes de *found footage* são mixados preferencialmente nos canais dianteiros. Os canais traseiros e o subwoofer são usados de modo mais discreto e para reforçar as ambiências (em particular, nos sons mais graves). É raro que se possa ouvir neles algum som que possa ser enquadrado na categoria que Michel Chion (2011) define como som fora de quadro ativo – um som cuja fonte emissora não apareça na imagem, mas chame a atenção para si, de modo que incite a curiosidade do espectador.

Um padrão igualmente comum, e que tem relação estreita com o anterior, é a constante aparição visual do aparato de captação de sons. Podemos dizer que esse padrão deriva naturalmente de uma condição imposta pelo formato narrativo do *found footage*, que é a exigência

da presença de pelo menos uma câmera na diegese. Se existe uma câmera registrando aquela realidade, é natural que exista também um microfone.

Esse raciocínio nos leva, ainda, a outro padrão: a presença constante, nos falsos documentários, de personagens que trabalham na área do audiovisual. Esse é um modo de justificar a presença em cena de personagens que registram imagem e som dos acontecimentos, permanecendo com a câmera ligada até mesmo em momentos de grande tensão e perigo, nos quais uma pessoa comum não teria sangue frio e/ou razão plausível para manter-se gravando a ação.

Em *O Último Exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010), uma equipe de documentaristas documenta a rotina de um pastor que percorre fazendas na região do meio oeste estadunidense, realizando falsas cerimônias de exorcismo. Documentaristas também são protagonistas de *Fenômeno Paranormal*, *A Bruxa de Blair*, *O Caçador de Troll* (*Troljegeren*, André Øvredal, 2010), *Canibal Holocausto* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), *Projeto Dinossauro* (*The Dinosaur Project*, Sid Bennett, 2012), *Re-cut* (Fritz Manger, 2010), *The Tunnel* e *[Rec]*, entre outros.

Em filmes de *found footage*, também é comum que os *sound designers* explorem sons e texturas que, nos filmes de ficção tradicionais, seriam compreendidos como defeitos: eco, reverberação, microfonia, sons de respiração ofegante, sinal saturado do microfone, distorções magnéticas, roupas roçando no microfone de lapela etc.

Conclusão

Quase todos os padrões de som recorrentes em falsos documentários de horror, com poucas exceções, têm relação direta com o conflito entre legibilidade e verossimilhança. De modo geral, eles decorrem da necessidade que os diretores e *sound designers* desses filmes têm de enfatizar a impressão de documento histórico, de registro do real, que eles oferecem aos espectadores.

A verossimilhança desse registro documental é crucial para gerar, na audiência, aquilo que Carl Plantinga (1997) chamou de postura

assertiva. Para o autor, ainda que cada membro da audiência saiba que um registro documental pode ser construído da mesma forma que uma ficção audiovisual o é, existe uma crença profunda de que esse tipo de representação seja capaz de oferecer acesso ao real. A consequência disso é que essa crença profunda ainda existe e se manifesta cognitivamente, mesmo que de modo inconsciente, nos espectadores.

Em outras palavras: ainda que a plateia tenha consciência de que está assistindo a uma ficção, quando diante de filmes de *found footage*, seus membros conservam parte da reação afetiva natural daqueles que imaginam estar acessando uma janela da realidade e assistindo às aventuras de pessoas que existem (ou existiram) na mesma realidade ontológica que eles. Os padrões recorrentes de som, que enumeramos e descrevemos nos parágrafos anteriores, exercem papel muito importante nessa experiência.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, R. (Ed.). *Sound theory, Sound practice*. New York: Routledge, 1992.

BORDWELL, D.; STEIGER, J.; THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema: film style & mode of production to 1960*. New York; Columbia University Press, 1985. p. 2-3

CARREIRO, R. Sobre o som no cinema de horror. *Revista Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 43-53, ago. 2011.

CHION, M. *A audiovisão: som, imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

PLANTINGA, C. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. SENAC, 2008.

RUOFF, J. K. Conventions of sound in documentary. In: ALTMAN, R. (Ed.). *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992. p. 217-234.

TARRAGÓ, O. Exclusive interview with OriolTarragó. *Designing Sound*. [2010?] Disponível em: <<http://designingsound.org/2010/04/exclusive-interview-with-oriol-tarrago-sound-designer-of-rec-and-rec-2/>>. Acesso em: 9 jan. 2013.

SOBRE OS AUTORES

Amaranta Cesar

Professora adjunto de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Possui doutorado em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III - Sorbonne-Nouvelle (2008) e pós-doutorado na New York University. Idealizou e coordena o Cachoeiradoc – Festival de Documentários de Cachoeira (BA). Tem apresentado trabalhos e publicado artigos com enfoque em cinema e cultura, cinema e diferença, documentário, cinema africano e da diáspora, cinema brasileiro, análise fílmica.

Ana Rosa Marques

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Realizadora de documentários, entre eles, *Cordeiros*, *A porta da Rua* e *Dias de Feira*.

Bill Nichols

Professor na San Francisco State University. Autor de vários livros sobre cinema: *Engaging Cinema: An Introduction to Film*; *Cinema's Alchemist: The Films of Peter Forgacs*; *Introduction to Documentary*; *Maya Deren and the American Avant-Garde*; *Blurred Boundaries*; *Representing*

Reality; Ideology and the Image; Newsreel: Film and Revolution on the American Left, e os dois volumes da antologia, *Movies and Methods*. Produtor e realizador de vários filmes e vídeos; o vídeo *Why We (Men) Fight* foi exibido no MOMA (NY) em 2012.

Guilherme Maia

Compositor com músicas gravadas por intérpretes como Ney Matogrosso, Elba Ramalho, Alcione e Moraes Moreira, Guilherme Maia possui graduação e mestrado em Música (Unirio) e doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. É um dos líderes do Laboratório de Análise Fílmica (Póscom-UFBA) e pesquisador do DRAMATIS - Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação, grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Tem experiência nas áreas de Artes e de Comunicação, com ênfase em Análise Fílmica e em criação e produção de música para produtos audiovisuais.

Joceny Pinheiro

Bacharel em Ciências Sociais (1998) e mestrado em Sociologia (2002) pela Universidade Federal do Ceará (UFCE), mestrado em Antropologia Visual (2003) e doutorado em Antropologia Social (2009) pela Universidade de Manchester. Explora as possibilidades de produção do conhecimento a partir da fotografia, do vídeo e dos registros sonoros. Atuou como docente nos departamentos de Ciências Sociais da UFCE (2001-2002), de Antropologia Social da Universidade de Manchester (2004-2005 e 2007-2009), do Programa de Pós-Graduação em Estudos do Som e da Imagem em Documentário da Universidade Nacional de Artes de Tainan/Taiwan (2009-2010), e dos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (2011-2013).

José Francisco Serafim

Pós-doutorando na Universidade Aberta de Lisboa. Doutorado em Cinema documentário (antropológico) pela Universidade Paris X - Nanterre (2000). Professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e pesquisador do Instituto de Saúde Coletiva/UFBA. Autor de vários livros e artigos sobre cinema documentário. Realizador de filmes documentais.

Márcia Carvalho

Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) com pesquisa sobre o som das narrativas biográficas de documentários brasileiros sobre músicos da MPB. Doutora em História e Teoria do Cinema, no Programa de Multimeios da Unicamp; mestre em Ciências da Comunicação, pela ECA-USP e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV, pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Atualmente é professora e coordenadora do curso de Rádio, TV e Internet da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom).

Marcus Freire

Professor associado (Livre-Docente) do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É autor de *Documentário. Ética, estética e formas de representação*, coeditou com Philippe Lourdou (Université de Paris X – (Nanterre), *Descrver o Visível. Cinema documentário e antropologia fílmica* e coedita com Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior - UBI, Portugal) o periódico semestral *Doc on-line. Revista Digital de Cinema Documentário*.

Rodrigo Carreiro

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Per-

nambuco (UFPE). Possui doutorado e mestrado em Comunicação pela UFPE. Atua principalmente nas áreas de teoria e história do cinema, com ênfase na análise fílmica, no estudo dos gêneros fílmicos e do som cinematográfico.

Sandra Straccialano Coelho

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) (1994) e mestrado em Múltiplos pela Universidade Estadual de Campinas (2000). Membro do Laboratório de Análise Fílmica e do Grupo de pesquisa em análise do cinema documentário Nanook. Tem experiência na área de Letras e Cinema, com ênfase em Cinema documentário, Análise fílmica e Língua e Literatura Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria e análise do cinema documentário, análise fílmica, adaptação e análise narrativa.

Sérgio Puccini

Professor do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Minas Gerais. Doutor e mestre em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Múltiplos, Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É autor dos livros *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção* (Editora Papyrus, 2009) e *Amanhã. Aqui. Nesse mesmo lugar* (Javali, 2008).

Tatiana Levin

Pesquisa o webdocumentário como forma narrativa em seu doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde cursou mestrado. Jornalista graduada na Pontifícia Universidade Católica (PUC), do Rio de Janeiro, especializou-se em realização cinematográfica na New York University (NYU). Desenvolveu documentário sobre a história do cinema angolano, tendo participado das filmagens em Angola, Portugal e França. Publicou com outros autores o livro *Godard, Imagens e Memórias*.

COLOFÃO

Formato	16 x 23 cm
Tipologia	Chaparral Pro e Scala Sans Pro
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	EDUFBA
Capa e Acabamento	Cartograf
Tiragem	400

Os textos da coletânea *Ouvir o documentário* buscam contribuir para os estudos de cinema, sobretudo no que concerne ao cinema documentário e às questões vinculadas ao áudio dos filmes. No Brasil, ainda há poucos trabalhos acadêmicos sobre a questão do som – em suas diversas modalidades –, elemento tão importante para o audiovisual, mas ainda pouco estudado. A coletânea traz a contribuição de estudiosos do documentário como Bill Nichols, Marcius Freire, Sérgio Puccini, entre outros, e tem por escopo trazer um aporte sobre a sonoridade no cinema documental, questão abordada na obra sob diversos prismas.

ISBN 978-85-232-1419-7



9 788523 214197