

O SOM NO DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO – AS TECNOLOGIAS DA INTIMIDADE NA ESCOLA BRITÂNICA

Fernando Weller*

Resumo: O presente artigo discute o emprego do sincronismo entre som e imagem na tradição anglo-saxã documental a partir da análise dos filmes *Night Mail* (1936) e *Housing Problems* (1934). Procura-se traçar uma linha de continuidade entre os discursos que valorizam a exposição da intimidade do personagem na escola britânica e a virada documental dos anos 60 que inaugura o chamado documentário moderno.

Palavras chave: Documentário clássico, som, intimidade.

Resumen: En este trabajo se analiza el uso de la sincronización entre el sonido y la imagen en la tradición documental anglosajona, a partir del análisis de las películas *Night Mail* (1936) y *Housing Problems* (1934). Se intenta establecer una línea de continuidad entre los discursos que valoran la exposición de la intimidad del personaje en la escuela documental británica y el giro de los años 60, que inaugura el llamado documental moderno.

Palabras clave: Documental clásico, sonido, intimidad.

Abstract: This paper discusses the use of synchronization between sound and image in the Anglo-Saxon documentary tradition in the movies *Night Mail* (1936) and *Housing Problems* (1934). It seeks to draw a line of continuity between the discourses that value exposure of the character's intimacy in the British documentary school and the change occurred in the 60's that inaugurates the so-called modern documentary.

Keywords: Classic documentary, sound, intimacy.

Résumé: Cet article traite de l'utilisation de la synchronisation entre le son et l'image dans la tradition documentaire anglo-saxonne, à partir de l'analyse de *Night Mail* (1936) et *Housing Problems* (1934). Il cherche à tracer une ligne de continuité entre les discours qui valorisent l'exposition de l'intimité des protagonistes dans l'école documentaire britannique et le virage des années 60 qui inaugure le documentaire appelé moderne.

Mots-clés: documentaire classique, son, intimité.

* Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, 50670-901, Recife, Brasil. E-mail: ferwel@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 16 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

“Eu sempre penso na história do documentário como se ela tivesse certos capítulos fundamentais. O primeiro, claro, é o *travelogue* [] O segundo é a descoberta por Flaherty de que você pode fazer um filme com foco nas pessoas, ou seja, que você pode ter uma visão dramática, um modo dramático, pontuado pela vida das pessoas. [] O terceiro é o nosso capítulo, que é a descoberta dos trabalhadores, do drama na soleira da porta, do drama do cotidiano. Mas há um quarto capítulo que é muito interessante, que seria aquele no qual as pessoas começaram a falar não a respeito de fazer filmes sobre as pessoas, mas filmes com as pessoas. Esse foi o começo do *cinéma-vérité*, quando as pessoas começaram a se aprofundar e chegar mais próximas às outras pessoas”. John Grierson.¹

1. Cinema falado, artificialismo versus espontaneidade

A revolução das técnicas e do lugar do documentário no âmbito da cultura cinematográfica ao final dos anos 50 e 60 baseou-se na assimilação de duas principais transformações tecnológicas: a possibilidade de captação do som ambiente e dos diálogos em sincronia com as imagens em planos longos e o emprego de equipamentos de registro de imagem leves, portáteis e anatomicamente ajustados aos ombros dos operadores de câmera. Essa tecnologia é a base de uma nova estética da intimidade no documentário, voltada para a perscruta da suposta interioridade do personagem e cujo ponto crítico foi atingido nos anos 60 pelos denominados Cinema Verdade e Cinema Direto e suas expressões nas diversas partes do mundo. Tal estética, no entanto, já vinha sendo ensaiada com muitas limitações pelo chamado documentário clássico.

No presente artigo, discutiremos o uso do sincronismo entre som e imagem na tradição anglo-saxã documental, procurando traçar uma

1) GRIERSON *apud* SUSSEX, Elizabeth (1975), *The rise and fall of British documentary: the story of the film movement founded by John Grierson*, University of California Press, 1975, p. 206.

linha de continuidade entre o modelo clássico e o chamado documentário moderno. Nossa hipótese central é a de que a virada documental ocorrida nos anos 60 representou um processo de culminância de um discurso voltado, desde as suas primeiras formulações, para o efeito de intimidade na cena filmada, tendo o som como um elemento fundamental. Tal efeito, como veremos a partir das análises propostas, foi utilizado de maneira ambígua pelos cineastas britânicos, ora atendendo às demandas das políticas estatais, ora cumprindo os ideais humanistas que moviam o documentário à época.

Iniciamos, assim, por uma discussão em torno do som sincrônico no cinema para, em seguida, compreendermos o impacto de tal tecnologia no campo específico do documentário. Uma vez estabelecida, a tecnologia do som desencadeou inúmeros desafios para a indústria cinematográfica que envolviam a dinâmica de captação das imagens. A forma como a indústria buscou superar tais desafios conformou, em certo sentido, uma linguagem cinematográfica padronizada contra a qual se voltou uma geração de cineastas do pós-guerra e em relação à qual as tecnologias leves e sincrônicas significaram uma ruptura. Assim, opomos sincronismo *pesado*, como uma das marcas do cinema clássico narrativo, pertencente ao âmbito profissional, a sincronismo leve, como um elemento de ruptura nos anos 50 e 60, resultante do encontro dos universos profissionais e amadores no contexto da cultura do pós-guerra.

O sincronismo *pesado* impôs ao cinema uma dinâmica do profissionalismo, ou seja, equipes numerosas, *expertise* técnica, elevados custos, planejamento e ênfase na roteirização. Já o sincronismo leve funda-se, entre outras coisas, num ideal de restauração do caráter amador cinematográfico: portabilidade, redução de equipes, baixo custo, ausência de roteiro e uma dinâmica aleatória ou improvisada da filmagem. Do ponto de vista estilístico, o sincronismo pesado representou uma ameaça às

propostas da chamada vanguarda cinematográfica dos anos 20 e 30. Entre elas, situava-se o documentário, reivindicado como expressão artística por seus primeiros formuladores (Grierson, 1971), em contraponto ao cinema industrial hollywoodiano.

O termo empregado por Rick Altman, “cinema como ventriloquismo” (Altman, 1980: 87) para caracterizar o cinema sonoro clássico narrativo baseado no sincronismo dos diálogos ilumina uma das maiores preocupações dos teóricos do cinema silencioso e dos cineastas vanguardistas que vem a ser, justamente, a submissão da imagem à lógica sonora. A imagem passa a ser, sob essa perspectiva, um fantoche do som e os movimentos da câmera, os enquadramentos e a montagem passam a cumprir, majoritariamente, o papel de fornecer ao espectador a imagem da fonte sonora como garantia do ilusionismo cinematográfico. Para Altman, o efeito da câmera que aponta para os “lábios que se movem” é do despistar a origem de fabricação do cinema enquanto tecnologia e linguagem. Há, nesse sentido, uma “ideologia do som sincrônico”, que visa naturalizar o aparato cinematográfico para o espectador. As imagens dos falantes “transferem a origem das palavras, como percebida pelo espectador/auditor, da trilha sonora e da caixa de som para o personagem na diegese fílmica” (*Idem*: 69). Assim, “apontar a câmera para o falante disfarça a origem das palavras, dissimulando o trabalho de produção e a tecnologia” (*Idem*).

Tornou-se uma espécie de lugar-comum a afirmação de que o cinema nunca foi silencioso. De fato, a presença sonora no filme deu-se desde os primeiros experimentos de Thomas Edison com o fonógrafo até a presença da execução musical no momento da exibição dos filmes. Os *Kinetophones* inventados por Edison, ou os chamados *peep shows*, nos quais um único espectador assistia a um filme de curta duração de cada vez, eram dotados de gravações sonoras que acompanhavam as imagens. Em

1888, antes do surgimento do cinematógrafo Lumière, Edison escrevera sobre a relação entre o registo de imagens e o registo de sons e indicava que a preocupação com o desenvolvimento de uma tecnologia sincrônica existia desde o surgimento do cinema.

Eu estou fazendo experiências com um instrumento que faz para o olho o que o fonógrafo faz para o ouvido, que é a gravação e reprodução das coisas em movimento, em uma forma que seja barata, prática e conveniente. (Edison *apud* Fielding, 1972: 159).

Nas salas de cinema, após a prevalência do Cinematógrafo Lumière na indústria de diversões, a presença do som também era frequente. Os filmes eram acompanhados não apenas pelo barulho do projetor e da própria audiência, como também pelo comentário de um apresentador ou mestre de cerimônias cuja função era a de ler os intertítulos, traduzindo-os quando necessário, e explicar as passagens temporais e espaciais do filme em um momento no qual uma linguagem narrativa cinematográfica ainda não havia se padronizado e sido introjetada pelo espectador. Muitas projeções eram acompanhadas por efeitos sonoros feitos durante a exibição ou pela presença de atores atrás das telas lendo ou improvisando os diálogos em uma espécie de sincronia ao vivo.

A corrida tecnológica em torno da sincronia entre som e imagens ocorreu desde o início do cinema e, do ponto de vista técnico e econômico, isso se tornou viável para o filme de ficção no final dos anos 20. Dois sistemas concorrentes surgiram entre os anos de 1926 e 1929 nos EUA. O primeiro, baseado no uso de discos, chamado Vitaphone, foi empregado pelos estúdios Warner e se consagrou com a exibição do filme *Jazz Singer* (1927), após o pesado investimento em diversas salas de cinema adaptadas com sistemas sonoros. O segundo sistema, da Fox, chamava-se Movietone e baseava-se no som ótico registrado na própria película,

o que permitia uma precisão de sincronia entre som e imagem maior no momento da projeção e que acabou por prevalecer na indústria até a chegada das fitas magnéticas.

Os acontecimentos tecnológicos e industriais ocorridos no final dos anos 20 modificaram de maneira decisiva o domínio cinematográfico. O cinema não passou a ser sonoro do dia pra noite. No entanto, em um período curto de tempo a tecnologia do som sincrônico tornou-se um elemento indissociável do filme, provocando uma revolução das práticas cinematográficas e da sua compreensão enquanto arte. O cinema, que surgira na rua tal como nos filmes dos irmãos Lumière, fazia o movimento contrário às vanguardas artísticas da época e retornava aos estúdios, às luzes elétricas, aos cenários e à tão repudiada artificialidade teatral de que falava Dziga Vertov em seus manifestos.

Quando implementados em larga escala, os sistemas sonoros impuseram uma nova dinâmica de produção do filme ficcional, além de afetar as bases econômicas da indústria audiovisual, com o fortalecimento das *majors* e dos grupos exibidores a elas associados. Se, por um lado, a sincronia dos diálogos resolvia (ou simplificava) uma série de problemas de ordem narrativa no filme, por outro impunha inúmeros desafios de adaptação das práticas cinematográficas consolidadas no período silencioso, que vão desde a direção dos atores à iluminação das cenas. Para se estabelecer, a tecnologia do som teve que superar, pelo menos, quatro principais desafios que foram os pontos de partida para a rápida expansão do filme sonoro (ou falado) e a sua posterior hegemonia na indústria cinematográfica (Fielding, 1980: 6).

O primeiro problema dizia respeito à continuidade da gravação sonora: era preciso uma tecnologia que permitisse gravar sons por um período extenso sem interrupções. Desde a invenção do fonógrafo por Edison em 1877, o registro contínuo do som era possível, embora a

qualidade do som não fosse satisfatória para as exigências cinematográficas, na medida em que o som gravado era pouco natural e metálico. O segundo problema é da ordem da reprodução do som, principalmente a questão envolvendo o volume para uma grande audiência. A amplificação do som era feita por tubos (*horns*) acústicos e, apenas a partir de 1907, com a patente do *Audion* por Lee de Forest para a *Western Electric*, estabeleceu-se um método eletroacústico de amplificação do som. O terceiro diz respeito à sincronia entre as imagens e o som no momento da exibição, questão crucial, sem a qual não seria possível se estabelecer um cinema de diálogos. O quarto, a padronização dessa tecnologia em escala mundial, com a adaptação não apenas das formas de produção, dos equipamentos e das equipes como, principalmente, das salas de exibição, de maneira a permitir um retorno de público correspondente ao pesado investimento no filme sonoro.

O fotógrafo Hal Mohr, por exemplo, encarregado das imagens de *Jazz Singere* e um dos técnicos da indústria cinematográfica que testemunhara a virada sonora dos anos 20 e 30, descreve as drásticas mudanças que ocorreram para a fotografia de cinema com a chegada do som, que passou a ser um elemento de conflito na produção cinematográfica.

Nos primeiros dias do filme sonoro, os *experts* do som vieram dos laboratórios de telefones - e nós ficávamos terrivelmente impressionados pelos cabeças de papel que vinham nos dizer nos *sets* como nós iríamos colocar o som nos filmes silenciosos. Eles andavam de maneira autoritária no estúdio e diziam ‘nós temos que colocar refletores aqui’, ou ‘você não pode colocar luzes ali porque rebata o som’, e por aí vai. Não nos surpreendeu que após termos feito os primeiros filmes, parecia que o filme sonoro teria uma vida muito curta porque pelos padrões anteriores da indústria cinematográfica eles eram muito ruins. Nós sofremos terrivelmente pelo fato de não sermos capazes de enfrentar os problemas que o som nos colocou. (Mohr *apud* Cameron, 1980: 71).

Um grave problema imposto pela tecnologia do som envolvia o isolamento das câmeras cinematográficas, máquinas pesadas e barulhentas, cujo som vazava nas cenas. Isso exigia que as tomadas fossem realizadas a partir de uma caixa acústica durante as filmagens, reduzindo ainda mais as possibilidades de movimentação da câmera e dos atores. Inicialmente, as câmeras eram encapsuladas em uma espécie de *container*, apelidado de *ice box* e, em seguida, foram surgindo novas câmeras silenciosas (*blimped cameras*), que possuíam uma cobertura à prova de som externa ou interna (*self-blimped*), com o sistema silencioso incorporado. Com a chegada do som, a câmera aumentou de tamanho e peso, tornando-se uma espécie de monstro tecnológico no centro do *set* de filmagem.

A chegada do som promoveu um verdadeiro efeito dominó das técnicas cinematográficas. Mohr relata outras questões como as restrições em editar o material sonoro gravado (o sistema sonoro impunha uma dinâmica de filmagem na qual as tomadas deveriam ser feitas na duração dos discos de gravação), a necessidade de substituição das luzes dos estúdios devido ao ruído que produziam e, em consequência, o emprego de outros tipos de películas adaptadas à nova iluminação. Os filmes ortocromáticos usados no período silencioso eram mais sensíveis aos tons azuis. As lâmpadas usadas na época eram de arco voltaico e produziam ruídos nos estúdios. Além disso, a tecnologia do som impôs ao cinema a filmagem em 24 quadros por segundo e não mais em 16, o que resultou na necessidade do emprego de mais luzes nos *sets* de filmagem e, conseqüentemente, maior imobilidade da câmera, maior custo dos filmes e um desgaste terrível para os atores devido ao calor que se produzia nos estúdios.

Para o diretor Frank Capra, a chegada do som afetou, especialmente, os atores e não apenas os técnicos e diretores.

Os atores derretiam no calor enorme gerado pelas lâmpadas que tínhamos que usar para fotografar em 24 quadros por segundo. Eles eram ainda apavorados até a morte com o som, tendo que decorar as falas pela primeira vez – e agora eles tinham um calor extra. A cada hora eles tinham que mudar as roupas! (Capra *apud* Cameron, 1980: 78).

O cinema acabou por empregar atores vindos do teatro e, com eles, incorporou uma forma de atuação bastante diferente daquela cuja origem estava no chamado *show* de variedades popular. De todas as inovações e desafios técnicos que surgiram no momento da conversão do cinema para o sonoro, a questão crucial e o fator que movia a corrida tecnológica em torno do som, era a da sincronia, especialmente, da sincronia da fala humana, o que trouxe centralidade para o diálogo no filme de ficção e exigiu a presença de novos atores. A perfeição da sincronia entre a imagem dos lábios e a voz era um pré-requisito fundamental para suprir uma suposta deficiência do cinema em relação ao teatro. Ela deu importância a dois aspectos da produção fílmica de origem tipicamente teatrais: os trabalhos do ator e do roteirista.

A fala considerada afetada dos atores de teatro, somada à imobilidade de seus corpos em meio à parafernália técnica dos estúdios, afastou ainda mais o cinema industrial de um suposto ideal de espontaneidade e acabou por favorecer a construção de uma aura hollywoodiana, como se o universo fílmico estivesse em um mundo à parte da realidade. Em poucos anos, a indústria desenvolveu o processo de dublagem dos filmes, o que restituiu uma maior mobilidade da imagem, mas promoveu, ao mesmo tempo, uma assepsia do som e um afastamento da dimensão sonora do filme da realidade das locações, já que a fala dos atores passou definitivamente a compor uma trilha separada do som ambiente e das possíveis interferências externas.

Tal processo de artificialização do cinema ficcional imposto pela dinâmica do som em escala industrial, com seus aspectos tecnológico e econômico, veio a ser o principal alvo dos novos cinemas realistas no pós-guerra, que reivindicavam um retorno a uma noção de verdade na imagem, verdade essa pensada justamente como o que foge à encenação artificial inspirada nos palcos, evidenciada pelos atores, cenários, roteiros, luzes e, sobretudo, pela posição rígida da câmera cinematográfica, que narra o filme de um lugar impessoal.

No âmbito do documentário, experiências com o som sincrônico pesado ocorreram já nos anos 30. Havia, no entanto, uma resistência a esse recurso por parte dos documentaristas devido não apenas ao engessamento que a tecnologia impunha à dinâmica de produção, mas, principalmente, pela aversão formalista que tais cineastas tinham ao naturalismo supostamente empobrecedor dos diálogos sincrônicos no cinema ficcional. Em sua constante tensão com o filme ficcional industrial, o documentário não passou incólume ao surgimento do sincronismo pesado no Cinema e procurou nos primeiros anos adotar o discurso comum às vanguardas cinematográficas de rejeição ao som como condutor da narrativa cinematográfica. O *status* artístico do documentário e a sua diferenciação em relação ao jornalismo estava em questão.

Os textos de Grierson à época espelham as preocupações do cinema investido de um discurso formalista frente, entre outras coisas, às transformações impostas pela chegada do som sincrônico no filme ficcional. O som direto sincrônico, ao contrário do que se poderia imaginar, não era algo prioritário para o chamado documentário clássico, que via o filme sob uma perspectiva ambígua, ora realista, ora formalista. Tal ambiguidade acompanha as propostas de Grierson no âmbito da *GPO* (*General Post Office*) *Film Unit*, pois, apesar do discurso contrário ao uso

dos diálogos sincronizados, tal tecnologia vai ser usada para a legitimação do projeto documental britânico. Afirmou, nos anos 30, Grierson:

Nós devemos fazer com que o som auxilie a banda muda ao invés de reproduzi-la. Às vezes é útil, claro, escutar o que as pessoas estão dizendo e ver os seus lábios se movendo, mas nós podemos tomar como um princípio guia que sempre podemos fazer com que o som adicione o efeito que precisamos. Nossa regra deveria ser a banda muda e a sonora complementares entre si e se ajudando mutuamente. (Grierson, 1971: 159).

Grierson defendia um uso não teatral do som e acompanhava, nesse sentido, a proposição dos cineastas formalistas russos na célebre declaração sobre o futuro do cinema sonoro, de 1928, assinada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, na qual eles reagiam ao uso mimético do som no cinema ficcional e defendiam a prevalência das imagens como sendo o caráter essencial da arte cinematográfica: “O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais” (Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, 1990: 218). Grierson, por sua vez, defendia nos anos 30 o que ele chamava de “uso criativo do som”:

A questão principal é que o som deve ajudar a preencher o silêncio e o silêncio deve ajudar a preencher o som. Não se trata de cinema silencioso com o som adicionado. É uma nova arte, a arte do filme sonoro. [...] O filme sonoro está colado ao modelo do palco e muitas das variações que nós vemos ou escutamos não representam nenhuma diferença fundamental em relação ao diálogo dramático do teatro. Mas essa separação deve chegar. O filme documentário fará um trabalho pioneiro no cinema se ele emancipar o microfone do estúdio e demonstrar nas mesas de corte e regravação quantos usos dramáticos a mais podem ser feitos com o som do que os estúdios fazem. (Grierson, 1971: 162).

Grierson vislumbra dois polos opostos: o estúdio e a montagem. A valorização da montagem no cinema é um traço das perspectivas formalistas dos anos 20 e 30. O uso do som em sincronia nos diálogos representaria um empobrecimento da linguagem cinematográfica e aproximaria o documentário ao *newsreel* ou ao registro superficial da realidade. Era preciso fazer com o som o mesmo que os cineastas formalistas faziam com as imagens, ou seja, explorar todas as suas possibilidades na montagem, criar sentidos novos que não se encontram no registro puro da realidade.

O cineasta e técnico de som Alberto Cavalcanti, colaborador de Grierson na *GPO* na época, volta-se também contra o som sincrônico no documentário em favor de um uso não-teatral do som. Em entrevista para a revista *Intercine* em 1935, Cavalcanti relata que seu trabalho no órgão britânico consistiu em reduzir ao máximo a palavra e a música e valorizar o que ele chama de “som complementar”:

Estávamos habituados a utilizar as imagens para sugerir a atmosfera, para criar as situações cômicas ou dramáticas e pensamos que era um erro deixar o som depender completamente das imagens [...] banimos o sincronismo absoluto e as leis da encenação teatral. E tomamos os sons naturais como matéria-prima, os quais cortamos, regravamos, orquestramos e tentamos estilizar o conjunto. (Cavalcanti, 1995: 189).

A rejeição do sincronismo no cinema é uma reação à artificialidade do recurso empregado no cinema ficcional feito nos estúdios e não uma recusa absoluta ao emprego de técnicas que favoreçam o naturalismo no documentário. Fundamentalmente, o que os cineastas defendiam era a presença do elemento sonoro supostamente real, captado fora dos estúdios e não aprisionado nos diálogos roteirizados e na fala dos atores. Assim, o uso do som sincrônico pela geração de documentaristas na virada dos

anos 50 para os 60 não representa uma ruptura total com o regime do documentário clássico, posto que é um desejo de espontaneidade (e intimidade) que move a busca pelo sincronismo no documentário. De certa forma, o sincronismo acaba por prevalecer tanto no filme ficcional quanto no documentário, sobretudo após a emergência do neorrealismo italiano e os novos cinemas do pós-guerra.

2. A voz do trabalhador e a encenação da espontaneidade

O filme *Night Mail* (1936), dirigido por Basil Wright e Harry Watt, com o crédito de “direção de som” para Alberto Cavalcanti, é um dos exemplos mais celebrados do uso do som no documentário clássico, embora contraste, em certos aspectos, com as posições defendidas por Grierson e Cavalcanti a respeito de um emprego “criativo” do som. *Night Mail* foi feito dois anos após outro filme referencial da escola britânica, *Housing Problems* (1934), de Edgar Anstey e Arthur Elton, que discutiremos no item seguinte. Inovadores no emprego das técnicas do som, os filmes adotam abordagens diferentes no tratamento sonoro, embora persigam um objetivo comum que é o de conferir interioridade ao personagem do trabalhador britânico e de enfatizar o papel do indivíduo no trabalho coletivo. A análise desses filmes nos indica que a tecnologia do som sincrônico, apesar das formulações reativas ao seu emprego no documentário clássico, é um elemento central para a legitimação do filme como meio de acesso aos indivíduos.

O uso do som nos dois filmes é, majoritariamente, naturalista, especialmente no emprego da fala dos personagens. Há, obviamente, a presença importante (sobretudo em *Nigh Mail*) de sons extra diegéticos

(narração e música), que são antinaturalistas por natureza. No entanto, quanto aos ruídos (som do trem, ambiência sonora) e às falas, estes se articulam com a imagem claramente em favor de uma unidade naturalista. O sincronismo é o elemento central para a construção do discurso acerca do trabalhador e ele acaba por se impor na tradição documental anglo-saxã mesmo com a sua teórica rejeição.

Um dos motivos para a sua prevalência no documentário, como veremos, é a capacidade do som sincrônico de conferir interioridade ao personagem, que deixa, pouco a pouco, de ser uma peça do filme para se tornar um indivíduo, cuja voz precisa ser ouvida. O elogio ao indivíduo está na base da tradição anglo-saxã documental desde Flaherty, principal referência da escola de Grierson. Ele é um elemento fundamental de um discurso liberal que alimenta, em grande parte, a aura humanista da escola britânica. Percebe-se, assim, uma contradição de fundo em tais documentários, que oscilam entre uma ideologia dita de esquerda, elogiosa à classe trabalhadora, e uma ênfase no “drama” individual, a psicologização do personagem nos moldes do cinema burguês, tão atacada pelos cineastas de vanguarda.

Night Mail se apoia em recursos de montagem e reconstituição de cenas, com diálogos roteirizados, uso de cenários e adição de efeitos sonoros. *Housing Problems* – ao estilo *vérité*, como foi classificado o filme, mais tarde, nos anos 70 por Grierson e por seus realizadores (Grierson *apud* Sussex, 1975: 206) – aposta no depoimento para a câmera e numa abordagem que, para os padrões do documentário da época, era extremamente crua. Após a emergência do sincronismo leve e direto no final dos anos 50, dois modelos, que podemos associar aos filmes em questão, seguem em paralelo: o primeiro funda-se na entrevista e no discurso direto do personagem, o segundo trabalha o discurso indireto ou

as falas não endereçadas para a câmera. Uma discussão mais detida dos dois filmes faz-se necessária para a compreensão das questões envolvendo o som no documentário até a emergência das tecnologias leves sincrônicas do final dos anos 50.

O que defendemos aqui é uma continuidade do desejo pela captura da intimidade no documentário que perpassa a tradição anglo-saxã, continuidade essa que, no entanto, se desdobra em diferentes práticas a partir dos contextos culturais e tecnológicos, esses sim, descontínuos. Ou seja, embora sejam diferentes as propostas estéticas do documentário moderno em relação à escola britânica, há um ideal de busca pela intimidade presente nesses dois momentos. Também esse ideal assume diferentes formas. Nos filmes de Grierson, vincula-se a um projeto político público. Já no Cinema Direto dos EUA, por exemplo, afina-se com um modelo de sujeito privado próprio da cultura intimista do pós-guerra. O esforço em destacar o personagem em meio à dimensão coletiva visa tornar público no documentário o sujeito para além do social.

Night Mail é um curta-metragem de 25 minutos sobre a linha noturna de trem dos correios entre a Inglaterra e a Escócia. Os diálogos foram roteirizados e as cenas são claramente dirigidas, algumas, inclusive, feitas em estúdio, como o escritório de onde saíam as cartas, por questões envolvendo a iluminação. Wright relata que, para escrever os diálogos, ele viajou junto com um estenógrafo que anotava as conversas nos trens, o que revela o desejo de naturalismo no filme apesar da impossibilidade técnica para a sua execução ideal.

Além dos diálogos, a trilha sonora é composta por uma riqueza de sons ambientes: o trem que se aproxima e se afasta, os passos dos trabalhadores, as ferramentas, enfim, uma série de sons pensados em torno da temática do trabalho. A narração se divide em duas: uma

informativa descreve o trabalho dos correios ilustrada pelas imagens dos trabalhadores em ação e uma segunda narração, na forma de poema, inserida ao final da montagem após a percepção de Grierson, segundo relato de Wright, de que o filme estaria falando muito sobre a maquinaria de se levar cartas de um lado para outro e pouco sobre as pessoas que as escrevem e as recebem (Wright *apud* Sussex, 1975: 70). Faltava, segundo Wright, “alguma coisa”, que se tratava, justamente, do viés humanizante no tratamento do personagem trabalhador.

O poema acompanha em um tom engrandecedor o movimento veloz do trem e fala sobre as expectativas de quem recebe as cartas e dos sonhos noturnos dos britânicos enquanto os correios trabalham. A ideia básica é que durante o sono daqueles que dormem nas regiões mais distantes, a máquina do progresso e seus funcionários trabalham para uni-los. O sentido de união promovida pelos correios, órgão do Estado, reforça um tom nacionalista do filme, mas um nacionalismo de cunho liberal que enfatiza o papel do indivíduo na construção da Nação. Grierson acreditava, com um certo otimismo nos anos 50, que tanto *Night Mail*, quanto *Housing Problems* eram filmes “de um regime conservador que gradualmente se tornava socialista” (Grierson *apud* Barnouw, 1996, p. 89).

O trem, movido pelo espírito colaborativo dos trabalhadores, representa a ideia de progresso que perpassa de maneira não conflituosa um cenário rural idealizado. Os contrastes de imagens no filme, vazios de tensão, repetem-se ao longo do filme e corroboram uma mistificação da classe trabalhadora presente no grupo de Grierson que, de certa forma, habita o imaginário dos documentaristas até os dias hoje. Em uma das passagens, a imagem do trem em movimento é seguida pela imagem de um camponês puxando um cavalo e marca uma constância no filme

que opõe a imagem ruidosa e veloz da locomotiva à placidez rural dos lugares pelos quais ela passa. Trata-se da ideia de um dualismo que ora se apresenta entre progresso e natureza, ora entre sociedade e indivíduo. Tal dualismo é apresentado sem tensões no filme, o que acaba por esvaziar qualquer pretensão política alegada pelos realizadores. O romantismo de Flaherty no seu registro da luta do homem contra a natureza em *Nanook, o Esquimó* (1922) é reposicionado em uma oposição entre homem (natureza) e progresso (sociedade).²

Assim como outros documentários da *GPO Film Unit*, *Night Mail* tem como elemento central o personagem idealizado do trabalhador britânico. Ao contrário da abordagem futurista de Vertov, por exemplo, que filmava os trabalhadores em uma quase simbiose com a máquina, desindividualizados, os trabalhadores de Wright e Watt são investidos de uma pretensa humanidade, o que se expressa nos brevíssimos diálogos encenados do filme, quase sempre amistosos e que procuram reconstruir uma atmosfera colaborativa entre os trabalhadores. O tratamento sonoro de *Night Mail*, com ausência do acompanhamento musical tal como pregava Cavalcanti, recai em um extremo naturalismo, apesar do discurso em defesa de um tratamento formal do som no documentário feita por ele e por Grierson. Tal tratamento contrasta, por exemplo, com o uso da música em Vertov, no filme *O Homem com a Câmera* (1929), uma música

2) Em *First principles of documentary*, texto escrito em 1932, Grierson critica o que ele chama de Neo-Rousseauismo implícito no trabalho de Flaherty, qualificando tal posicionamento como um escapismo que não atende às demandas políticas da época. Ao mesmo tempo, Grierson defende o princípio empregado por Flaherty de “dominar seu material no lugar da filmagem e adquirir intimidade ao ordená-lo” para revelar o drama implícito na realidade. O documentário é um trabalho que atende a dois princípios: o da intimidade com o evento filmado e o da criação, expressão, interpretação (são termos usados por Grierson) para aceder ao real para além da mera reprodução. É na intimidade que reside a natureza do indivíduo. (Grierson, 1971, pp. 145-156).

percussiva, repleta de sons maquinais e metálicos que aludem, ora ao compasso rígido de um relógio, ora ao som de trem acelerado, com seus rangidos e vapores.

É exemplar no filme de Vertov a cena na qual o cineasta interpõe a imagem dos olhos de uma mulher acordando e o movimento mecânico das persianas da janela que abrem e fecham, aos olhos do operador de câmera e a mecânica da objetiva fotográfica. Ou, ainda, o trabalho das máquinas de costura e a montadora do filme no trabalho de montagem. Na sequência em que uma mulher acorda, veste a meia-calça, o sutiã, o vestido e se lava, o caráter intimista e até voyerístico que as imagens a princípio poderiam conter é diluído em uma montagem que aproxima os gestos da mulher aos gestos do trabalho do operador de câmera, da lavagem das ruas e o movimento mecânico das persianas. A mulher não tem o rosto revelado, apenas partes do corpo e olhos. Na imagem em que ela aparece de costas, seminua, a ênfase de Vertov se dá no gesto de abotoar o sutiã, através de um *close*.

As aproximações entre a figura humana e a máquina, em Vertov, se dão a partir da mecânica do movimento e a noção de natureza é desvalorizada em favor do artificialismo mecânico da cidade moderna, do elogio à máquina e ao progresso. Em *Night Mail* e na tradição documental britânica que segue com o *Free Cinema* nos anos 50, o trabalho é permeado por conversas, trocas de cigarro ou bebida, refeições em torno de uma mesa e uma série de pequenos momentos que procuram sublinhar uma dimensão particular do personagem, ou seja, alheia ao mundo do trabalho e do progresso. A humanidade do personagem aqui é atemporal, não conflituosa, enfim, como a própria ideia de natureza idealizada.

Os personagens em *Night Mail* saem do trabalho e se despedem amistosamente uns dos outros: “espero que tenha gostado do chá”, diz

um trabalhador ao cruzar com outro em uma passagem que procura simular espontaneidade. Essa encenação da intimidade é o refúgio de um ideal de autenticidade, não ameaçada, mas contrastada, com progresso da modernidade e o mundo do trabalho. Trata-se da persistência de um conceito caro aos documentaristas britânicos, de humanização do personagem, de elogio à dimensão privada, que permeia a tradição documental anglo-saxã.

Afirmou, por exemplo, o diretor britânico Pat Jackson, na época assistente de Watt e Wright em *Night Mail*:

A primeira escola do documentário era divorciada das pessoas. Ela mostrava as pessoas em um problema, mas você nunca chegava a conhecê-las e *você nunca percebia que elas estavam falando umas com as outras* [grifo do autor]. Você nunca escutava como elas se sentiam e pensavam e falavam umas com as outras relaxadas. Você olhava sempre de uma perspectiva distanciada as pessoas. (Jackson *apud* Sussex, 1975: 76).

Note-se que o conhecimento das pessoas implica, para Jackson, o acesso ao que elas falam umas com as outras, ou seja, no seu discurso privado, e não público tal como se dá em um depoimento para a câmera ou na narração. O depoimento e a narração são os recursos no documentário que dão conta da dimensão pública, enquanto os diálogos dos personagens uns com os outros fazem parte do âmbito privado, revelado pelo filme. Na mesma linha de Jackson, Harry Watt afirmou que o caráter revolucionário dos filmes da *GPO*, apesar dos desníveis em termos de qualidade de uma produção para outra, estava na abordagem humanizada dos trabalhadores britânicos, algo, segundo o diretor, inédito na história do documentário até então.

A principal coisa a se lembrar é que nem todos os filmes [da *GPO*] eram joias raras. Havia muitos deles amadores e de segunda classe, mas eles eram revolucionários porque estavam colocando na tela pela primeira vez entre os filmes britânicos – e talvez mundiais – a face do trabalhador e as mãos do trabalhador e a forma como o trabalhador vivia e trabalhava. É muito difícil atualmente [anos 70], com a televisão e tudo mais, perceber o quanto isso foi revolucionário, já que os filmes britânicos eram peças de teatro fotografadas e qualquer pessoa da classe trabalhadora nos filmes na Grã-Bretanha era cômica. [...] *Night Mail* começou a dar ao homem trabalhador, o verdadeiro homem que contribui para o país, uma dignidade. (Watt *apud* Sussex, 1975: 77).

A noção de que o documentário deveria se ocupar em mostrar o que “as pessoas falam umas com as outras” nos dá uma pista sobre a gênese do ideário do documentário moderno (Direto e Verdade) e nos indicam o quanto o entusiasmo tecnológico do fim dos anos 50 corresponde a um desdobramento (e não uma ruptura) dos discursos dos documentaristas clássicos. Embora *Night Mail* seja um filme baseado na reconstituição de cenas e diálogos roteirizados, com uma evidente *mise-en-scène* e uma montagem intensa, a presença do elemento sonoro procura promover uma espécie de espontaneidade nas cenas que se contrapõe aos outros elementos não espontâneos ou artificiais. O uso dos diálogos é, nesse sentido, bastante naturalista. O som é convocado no filme de Watt e Wright para outro papel que não aquele informativo clássico da narração dos cinejornais. Os diálogos não tem função expositiva no filme. A sua função é a de compor um universo espontâneo da humanidade dos personagens.



Figura: Na sequência, trabalhadores dos correios observam o trem passar. A imagem segue para a paisagem do campo, por onde o trem passa, acompanhado da narração mencionando as cidades. Da imagem ruidosa do trem cortando a paisagem rural, uma fusão para um plano do homem carregando o cavalo. Em um plano mais fechado, ele confere o horário do trem que, em seguida, passa deixando o jornal do dia. Na sequência, uma síntese do papel dos correios e das comunicações no cenário britânico, unindo a modernidade à paisagem rural.



Figura: Trabalhadores interrompem o trabalho nos trilhos, dando passagem para o trem. É o momento das conversas encenadas, da troca de cigarros e bebida.



Figura: No interior do trem noturno reproduzido em estúdio, trabalhadores interrompem o trabalho para tomar chá com leite e encenam uma conversa trivial.



Figura: Sequência de imagens de *Um Homem com a Câmera*, de Vertov, na qual o cineasta monta o despertar de uma mulher com o despertar da cidade. A montagem procura estabelecer analogias entre os gestos da mulher e a mecânica do “olho” da câmera usando a persiana da janela como uma metáfora da visão. Aqui, o sentido de intimidade se perde na montagem. A mulher é desindividualizada, seu corpo fracionado pelas imagens, o rosto é ausente e a ênfase se dá na mecânica dos seus gestos.

3. Housing Problems e a fala domesticada no documentário

O curta-metragem *Housing Problems* é considerado um marco inicial do uso do som sincrônico no documentário e, no entanto, é um filme bastante controverso no que diz respeito ao discurso ambíguo em defesa da classe trabalhadora que, ao mesmo tempo, vincula-se a uma ideologia burguesa de higienização urbana. Do ponto de vista técnico, *Housing Problems* apresenta uma grande novidade no documentário que é o registro dos depoimentos dos personagens com som direto. A fixidez da câmera no filme se justifica, em parte, pela enorme dificuldade em captar o som sincrônico nas locações, como fica claro no relato de John Taylor, fotógrafo do filme:

Havia uma câmera britânica chamada Vinton que era uma coisa muito pesada. Seus primeiros modelos eram muito complicados. A maior parte do filme foi filmada com a Vinton. [] Nós tínhamos que ter um carro cheio de baterias ‘um carro de 12volts’ para fazer a iluminação e ainda assim nós só conseguíamos ter 500 watts de luz, ou algo assim, e as películas eram lentas naquele tempo. Nós tínhamos um enorme caminhão de som do lado de fora, cheio de baterias e uma enorme câmera sonora. Era um equipamento terrivelmente pesado e incômodo para tentar fazer aquela coisa. (Taylor *apud* Sussex, 1975: 63).

O recurso às entrevistas não era exatamente inédito no documentário como reivindicavam os cineastas britânicos. O filme *Três Canções para Lênin* (1934), de Dziga Vertov, também contém longos depoimentos para a câmera de trabalhadores soviéticos. Vertov, no entanto, não contou com o mesmo prestígio da Escola Britânica nos anos que se seguiram e *Housing Problems* acabou por entrar para a história do documentário como o primeiro filme a usar entrevistas. Apenas nos 60 e 70, com a

recuperação da figura de Vertov por Rouch e Morin e, em seguida, Georges Sadoul e Godard, o cineasta soviético teve o seu papel na tradição do documentário revalorizada.³

A disputa pela paternidade do documentário fica evidente no relato de Grierson, nos anos 70, quando o legado de Vertov passou a ser revisitado, que reivindica para *Housing Problems* o lugar de filme pioneiro do Cinema Verdade. Afirmou Grierson:

Esse é o real começo do *cinéma vérité* e qualquer esforço no sentido de dizer que o *cinéma vérité* tem outra origem que não em *Housing problems* e na escola documentarista inglesa não tem nenhum sentido. (Grierson *apud* Sussex, 1975: 206).

Apesar de inovador do ponto de vista técnico, *Housing Problems* se enquadra em um modelo bastante institucional que se faz evidente logo na abertura. Uma locução chama um representante do governo e especialista no tema, o vereador Lauder, presidente do *Stepney Housing Comitee* que, em voz *over*, apresenta o problema das más condições de moradia nas favelas. O filme segue por duas abordagens do problema da moradia. A primeira, claramente institucional, representada pela voz do especialista, que se ocupa em enfatizar as más condições das casas e exaltar as vantagens dos novos projetos habitacionais, sob a imagem de maquetes das futuras moradias para as quais deverão ir os moradores das favelas. O vereador Lauder destaca as qualidades dos novos apartamentos,

3) Podemos citar como marcos desse processo de recuperação da figura de Vertov, além do uso do termo Verdade na propaganda do filme *Crônica de um Verão*, a publicação do livro *Dziga Vertov*, por Georges Sadoul, em 1971, no qual o autor procura estabelecer um nexo entre o legado de Vertov e o cinema de Rouch e a formação do Grupo Dziga Vertov, coletivo de inspiração maoísta criado por Godard em 1968. Na primeira edição de *Documentary*, de Erick Barnouw, de 1974, Vertov figura como um dos pioneiros do documentário ao lado de Grierson e Flaherty.

a facilidade de construção devido às “partes padronizadas do edifício”, que são trazidas diretamente da fábrica e encaixadas.

A segunda abordagem se dá nos relatos dos moradores das favelas para a câmera, abordagem que podemos chamar de doméstica, tanto pelo sentido de intimidade do lar presente na cena quanto e, sobretudo, pela domesticação da fala dos personagens sob as suas condições de vida na estrutura retórica rígida do filme. Eles são apresentados pelo narrador, que menciona seus nomes (“vejamos o que a Sra. Hill tem a dizer”, “e esta é a Sra. Graves”, “Este é o Sr. Berner”) o que confere uma aparente personalidade aos personagens. É como se, ao entrar nas casas, o documentário tivesse que nomear as pessoas que não falam mais de um lugar público (como nas conversas encenadas no escritório reproduzido em estúdio de *Night Mail*), mas de um lugar privado, o lar.

Os relatos se constroem em uma sequência de *portraits* dos moradores. Os personagens falam em planos médios fixos, que deixam aparecer o interior das casas, os móveis, os objetos pessoais e – o que era a intenção dos documentaristas – as condições precárias das habitações. Embora considerado menos elaborado e menos artístico do que outros usos do som no filme, o som sincrônico no documentário clássico é um recurso valoroso a serviço da retórica do filme. O efeito das falas é da mesma natureza daquele pretendido em *Night Mail* com os diálogos roteirizados. Trata-se de conferir marcas de autenticidade na fala naturalizada dos personagens, o que demonstra que o uso de entrevistas ou o recurso ao registro supostamente direto dos diálogos no filme documentário podem servir para o mesmo propósito e não são, necessariamente, recursos opostos. Aqui, novamente, o som é convocado para uma função de legitimação.

Um plano geral do morador no interior da sua casa abre cada depoimento. Ele tem a função de ressaltar as condições precárias da moradia e, ao mesmo tempo, assinalar um cenário de intimidade para

o personagem que, junto com a menção ao nome do depoente, assume um caráter singular. A Sra. Graves, segunda depoente, permanece parada diante da câmera, os braços para trás em uma postura tímida de quem fala em público, o seu olhar segue na direção de alguém por trás da câmera, embora não se fixe em nenhuma pessoa, o que indica a presença de muitos a ouvi-la. Seu discurso é fluente e sua fala é rápida, cronometrada, como se ela tivesse ensaiado algumas vezes a mesma história que é contada de maneira quase mecânica para a câmera.

Trata-se de uma fala endereçada ao público e não ao cineasta, operador de câmera ou som, como nos depoimentos intimistas contemporâneos nos quais a câmera é alguém e não um veículo que transmite a sua imagem para muitos. Ela relata, com um forte sotaque *working-class* britânico, uma história acerca dos ratos na casa:



“Eu estou aqui há 24 anos. E este último tem sido miserável para mim. As tábuas cederam no cômodo da frente. Eu tive que trazer minha cama e colocá-la nos fundos. Eu fui pra cama cedo e eu tinha o meu bebê muito mal. De manhã, ao invés de levar as crianças pra escola – elas ficaram acordadas toda a noite – eu deixei as crianças descansando. E o bebê conseguiu dormir pela primeira vez. Eu tinha um cachorro preto que ficava correndo em volta. Então eu devo ter cochilado com o bebê. Pensando que era o cachorro na minha cabeça eu levantei os olhos. Ao invés do cachorro, era um rato grande. Eu gritei e corri e deixei o bebê”.

O Sr. Berner aparece ao lado de toda a sua família, mulher e crianças. Ele fala em nome de todos, como chefe do lar. O tema da sua fala é a dificuldade de se viver com a família inteira em um apartamento de um cômodo apenas, algo que, segundo ele, “as pessoas não podem imaginar”. Aqui, claramente, quando menciona “as pessoas”, Berner se endereça ao espectador burguês, ou aquele que não vive em um cômodo com a família e que, supostamente para Berner, não sabe como é viver assim. A sua fala se insere, assim, na lógica defendida pelos realizadores de “dar voz” ao trabalhador. Tal lógica significa, em resumo, dar ao trabalhador um espaço de fala em público, sendo o público, obviamente, o burguês que vai à sala de cinema.



“Muitas pessoas não entendem o que é viver em um único quarto. As condições para cozinhar são muito difíceis. Ela tem que cozinhar e é tudo feito em uma boca de gás [...] Eu acendo uma fogueira do lado de fora. É muito quente no quarto. Nós só podemos comprar comida suficiente para um dia, claro. Não há condição de manter a comida durante a noite. Não há como mantê-la boa durante a noite, a respiração de nós cinco em um quarto a deixaria estragada. [...] Claro que eu não suponho que as pessoas percebam o que realmente significa estar preso em um quarto e não conseguir nada melhor. Nós estamos apenas esperando que a prefeitura vai realizar suas ideias e aprontar os apartamentos para que cada trabalhador possa ter apartamentos higiênicos para viver, onde as condições de cozinhar são melhores, as acomodações são melhores e, mais ainda, onde haja um banheiro”.

Os personagens foram convocados para a exibição do filme, como nos relata Anstey e, ao contrário do que se esperaria de um público de classe média, para os moradores da favela as suas próprias imagens e sons e não a crueza do conteúdo dos relatos tiveram um impacto maior. As reações se deram, não pela suposta precariedade das condições de habitação, mas pelo ineditismo do registro de suas próprias imagens.

Ninguém antes tinha sido capaz de trazer essas pessoas pobres e sofridas diante de uma audiência e a mulher que bate nos ratos com uma vassoura estava absolutamente atônita. Eu a trouxe para o Stepney Town Hall (eu acho que era isso) para ver o filme. Eles estavam todos lá, as pessoas que apareciam no filme e você não podia escutar nada por causa dos urros e gritos a cada momento em que um vizinho aparecia na tela. Então, tivemos que projetar o filme mais uma vez e a mulher que matava os ratos estava absolutamente atônita. Eu não creio que ela tenha alguma vez visto uma fotografia dela própria antes. Ela não se reconhecia e não se identificava. Teve que ser dito a ela e ela só aceitou isso [a própria imagem] em um segundo momento. Mas ela nunca tinha ido ao centro de Londres. Ela era uma mulher, eu suponho, de 45 ou 50 anos e ela nunca foi mais longe do que duas milhas e meia da sua casa na favela. (Anstey *apud* Sussex, 1975: 63).

A ideia de que se pode ir às casas das pessoas para ouvi-las de maneira espontânea e dar voz ao discurso daqueles que tem um protagonismo negado na sociedade é um dos paradigmas mais fortes do cinema documentário e habita o imaginário dos realizadores e de seu público. É, também, um dos principais mal-entendidos entre realizador e personagem, posto que as expectativas de ambos nem sempre são correspondentes. O som sincrônico foi e ainda é o elemento fundamental para a constituição desse ideal, pois a imagem toca sempre uma superfície e não fornece o efeito profundo de intimidade provocado pelo registro da fala dos personagens, carregadas de traços particulares como entonação,

sotaque, hesitações, timbre da voz e, sobretudo, o discurso interior do personagem, outrora calado. Assim, não é o som de maneira geral que trouxe para o documentário esse poderoso instrumento de perscruta do universo íntimo, mas sim a possibilidade técnica do registro sincrônico da fala dos personagens e da ambiência sonora naturalizada.

Housing Problems foi criticado pela presença supostamente pouco expressiva do recurso sonoro. Diferentemente de *Night Mail*, cuja direção é evidente, *Housing Problems* adota uma abordagem menos intervencionista, como afirma um dos diretores, Edgar Anstey:

Rotha [Paul Rotha, um dos principais diretores da escola documental britânica] criticava frequentemente *Housing Problems* porque ele achava que não havia uma intervenção em termos de direção suficiente e direcionamento na maneira em que o material foi modelado. Bem, Arthur e eu conversamos muito sobre isso e nós sentimos que a câmera deveria permanecer em torno de 1 metro e meio do chão e parada, porque o filme não era nosso. (Anstey *apud* Sussex, 1975: 62).

A pretensa inocência da câmera (em inglês, a expressão é *candid camera*) é movida pelo mesmo discurso em defesa da humanização da figura do trabalhador nos documentários britânicos e, mais uma vez, o uso do som sincrônico tem um papel fundamental, posto que a câmera não se colocaria em uma posição imóvel se não fosse para permitir a prevalência do elemento sonoro na tomada de cena. A ideia de câmera inocente é, então, originalmente dependente da presença do elemento sonoro, pois o que ela supostamente deixa emergir, em primeiro lugar, é o som.

Ao fixar a imagem, a atenção volta-se não apenas para os elementos no interior do quadro, como o cenário doméstico, mas, principalmente, para a fala do personagem. A situação estática do depoimento foi a

estratégia encontrada pelos cineastas para estabelecer a passagem do discurso íntimo do personagem para o âmbito público. Não se trata da voz do especialista que surge de um lugar impessoal, mas da fala, antes supostamente calada, do personagem trabalhador, cuja interioridade passa a existir no filme. Essa interioridade é uma construção que atende a um interesse retórico do filme. Tornar a figura do trabalhador uma pessoa, assim como em *Night Mail*, é um esforço fundamental para a legitimação do discurso interessado do Estado de controle e ordenamento.

Housing Problems, apesar das boas intenções e do discurso humanista dos realizadores, é também uma típica peça propagandística e foi financiado pela *British Commercial Gas Association* com o objetivo claro de legitimar o processo de remoção das favelas e construção de novas moradias para a população pobre na Inglaterra. A partir de 1933, o governo britânico começou uma enorme campanha nacional de erradicação das favelas e remoção de 1 milhão de 300 mil pessoas até 1938 (Crothall, 2010: 3). O filme, junto com uma série de outros produzidos na mesma época, tinha a função de sensibilizar o público e promover a arrecadação de fundos e apoio para a campanha.

A insistência nos depoimentos em mencionar as condições ruins para cozinhar, para o aquecimento da casa e dos banheiros se vincula aos interesses comerciais da companhia de gás que financiou o filme. Os depoimentos dos moradores na favela são contrastados, em um segundo momento, com os depoimentos dos moradores que se mudaram para os novos apartamentos, dotados de gás encanado. Nesse momento, a ênfase passa a ser a comodidade e a higiene. Após o vereador Lauder apresentar as maquetes dos novos apartamentos, a imagem segue para um conjunto já habitado. O vereador ressalta a melhora na autoestima dos moradores

após a mudança e são exibidas imagens de crianças brincando nas ruas arejadas.

A Sra. Readington aparece no segundo bloco do filme como uma das beneficiadas pelos novos apartamentos. Em uma sala limpa, com a janela aberta ao fundo, ela comemora o novo espaço que tem, os quartos, o banheiro e a cozinha e afirma, sobre a moradia antiga: “Eu não podia abrir as janelas e deixar o ar entrar. Eu posso agora deixar todas as janelas abertas e deixar o ar fresco entrar para as crianças. As minhas crianças estão mais saudáveis e melhores”. Na sala, um plano da janela aberta com um vaso de flores e cortinas leves balançando com uma brisa que vem de fora. Na casa seguinte, da Sra. Atride, uma panorâmica da cozinha enfatiza o fogão ao lado da aparelhagem de gás. A ideia de limpeza e pureza do relato da Sra. Readington soma-se à praticidade e o conforto da cozinha da Sra. Atride. Como em *Night Mail*, novamente, a dualidade entre Progresso e Natureza é entendida de maneira não conflituosa. A promessa do Estado é, justamente, conciliar essas duas noções.



Figuras: Depoimento da Sra. Readington e plano da janela, com o vaso de flores e a brisa entrando. Panorâmica da cozinha enfatiza a limpeza, a ordem e situa a aparelhagem do gás ao lado do fogão.

Geoffrey Crothall denuncia o caráter conservador de *Housing Problems*, que ignora os conflitos envolvendo a terra, capital e trabalho que produziram as próprias favelas em favor de uma mensagem otimista (Crothall, 2010: 17). Discutir tais temas, segundo Crothall, seria negar a própria mensagem do filme, a de que a questão da habitação poderia ser definitivamente resolvida pelo Estado. Para o autor, o filme é investido de um darwinismo social ou uma ideologia burguesa de higiene social, para a qual o tema da moradia assumiu centralidade no discurso em torno da saúde pública desde o século XIX.

A classe média via as favelas como uma desgraça nacional, uma ameaça à saúde pública, à segurança, à ordem e à moralidade, uma ameaça que devia ser tratada com urgência e com uma grande convicção moral. As favelas eram vistas como o ‘mal’, os lugares ‘sem Deus’, centros de sujeira, doença, depravação sexual e crime, uma Sodoma ou Gomorra, algo que deveria ser erradicado, ferido pela poderosa mão da retidão. Os moradores das favelas deveriam ser salvos e convertidos para o caminho da respeitabilidade de classe média. (Crothall, 2010: 4).

O plano da janela, com o vaso de flores e as cortinas que balançam com a brisa que vem de fora representa uma síntese da promessa de um futuro melhor, capaz de conciliar a praticidade da vida moderna com a autenticidade do passado rural idealizado. Com ele, fecha-se o argumento central do filme: a ideia, paradoxal, de que o progresso é capaz de recuperar uma natureza perdida na intimidade do lar. A felicidade é um bem íntimo e, portanto, natural, e a função do filme é acionar esse ideal de felicidade no público como forma de legitimar a política de remoção das favelas e a ação do Estado de maneira geral. A janela e o vaso de flores são imagens dessa promessa.

O valor de propaganda dessa imagem não deve ser subestimado. Para uma audiência na Inglaterra dos anos 30 ela aparece como uma imagem perfeitamente natural, realista e senso comum que resume tudo aquilo que é ajustado e correto a respeito do ideal de classe média de domesticidade. A ocupante desse ambiente é, contudo, uma mãe da classe trabalhadora que agora foi integrada e transformada pelo ideal burguês e irá, felizmente, levar seus filhos para dentro desse ideal. (Crothall, 2010: 11).

A sequência final do filme, nesse sentido, é emblemática. A câmera observa, à distância, a movimentação dos moradores nas vielas da favela, as crianças brincando e idosos caminhando. Um plano de um gato de rua

comendo o que parece ser a carcaça de um peixe sugere uma comparação dos moradores com os animais, reforçada pela presença nas imagens contíguas de outros gatos entre as crianças que brincam e um cão ao lado de um bebê engatinhando. Tal comparação no campo das imagens é aprofundada por uma sequência de depoimentos dos moradores em *off*, relatando os seus problemas com os *bugs* (ou bichos). Uma voz feminina relata: “centenas deles, em todas as direções. E não eram pequenos, eram grandes, como besouros” – a fala aqui se coloca sobre a imagem de três crianças, em idades diferentes, em uma disposição lateral, da imagem da menor para maior, o que sugere de maneira sutil a ideia da prole, de uma progressão de nascimentos – “Você não pode discernir se eram besouros ou outra coisa, mas eram bichos”, finaliza o depoimento da moradora. Ao destacar o som do regime sincrônico, o filme desloca os discursos privados para uma mensagem coletiva.

O documentário que, pretensamente, glorifica a humanidade dos trabalhadores através do discurso para a câmera, acaba por rebaixar os personagens nas favelas à condição de bichos, utilizando-se de um deslocamento sonoro. O depoimento em *off* que encerra o documentário é o de uma mãe que se queixa do constrangimento de enviar os filhos para a escola cheios de bichos (*bugs*). “Não é nossa culpa”, diz a mulher, “Mas mesmo assim, eles [na escola] nem sempre veem isso, não é?”.



Figuras: Na sequência de imagens sob os depoimentos em *off* dos moradores, uma pan de edifícios para a favela. A imagem de um bebê engatinhando ao lado de um cão, um gato, três crianças.

Essa ideologia conservadora identificada por Crothall, associada ao discurso humanista a favor da classe trabalhadora se revela no que o autor percebe como a “caracterização da classe trabalhadora não como uma classe, mas como vítimas individuais” (Crothall, 2010: 9). Para Brian Winston, por sua vez, *Housing Problems* se enquadra no que ele chama de “*problem moment structure*” (Winston, 2008: 46), um modelo narrativo típico do documentário britânico griersoniano, que se resume na fórmula narrativa: “passado melhor, presente problemático e futuro glorioso”. O filme é um exemplo do que Winston chama de “tradição da vítima” no documentário anglo-saxão.

As favelas são espremidas entre um passado maravilhoso e um belo futuro. As favelas não são mais do que um momento – o que poderia ser chamado de um momento problemático [*‘problem moment’*] – no desenrolar da história da nação, um momento que vai passar [...] Essa estrutura possibilita a abordagem de um problema social (permitindo uma leitura radical no final do filme) e, ao mesmo tempo, acaba por negar que o problema tenha causas reais e efeitos (mantendo o financiamento de origem conservadora para o filme). (Winston, 2008:46).

Os personagens presentes no filme foram escolhidos por Ruby Grierson, irmã de John Grierson e creditada como assistente no filme. Seu papel foi fundamental, como relata Paul Rotha: “A habilidade de Ruby Grierson foi importante para ganhar a confiança das pessoas e forneceu a espontaneidade e honestidade para as entrevistas” (Rotha *apud* Sussex, 1975: 64). Apesar da reivindicação feita por Grierson de *Housing Problems* como sendo o primeiro documentário no estilo verdade da história do documentário, o que uma análise mais detida do filme nos revela é que o uso de equipamentos de som sincrônico do documentário não tem a real finalidade de dar voz ao discurso livre do trabalhador. Essa escuta, supostamente desinteressada do outro (a câmera “parada”, “o filme que não é nosso”, como disse Anstey na citação posta anteriormente) é escravizada na retórica rígida do filme.

A descoberta do personagem documental na tradição anglo-saxã, a construção de sua intimidade em contraposição à imagem pública do trabalhador atende, assim, a uma estrutura de vitimização dos sujeitos e legitimação das políticas do Estado. Trata-se de uma instrumentalização da fala dos trabalhadores na estrutura do filme que passa a servir aos interesses de propaganda.

Os trabalhadores ‘stars’ de *Housing Problems* que se dirigem à câmera foram treinados por Ruby Grierson apenas para falar sobre as condições físicas das suas habitações na favela e as novas condições melhoradas das habitações novas. Qualquer outra preocupação que eles poderiam ter, como desemprego, baixos salários, altos aluguéis, desalojamento da comunidade não são discutidos. A narrativa ignora completamente as relações de terra, capital e trabalho, questão envolvendo aqueles que são os donos das favelas e porque permitiram que suas instalações fossem negligenciadas e porque os trabalhadores foram forçados a viver em tais condições não são nem insinuados em suas falas diretas. (Crothall, 2010: 9).

Housing problems nos indica o quanto a pretensa busca pelo relato intimista do personagem pode sufocar outros discursos no documentário, não domesticados pelo emprego institucional da tecnologia do som sincrônico. Não apenas a aparelhagem de gravação sonora era pesada, como também os compromissos do documentário com os discursos institucionais para os quais tais tecnologias eram voltadas.

Concluimos o presente texto apontando um caráter interessado na origem e no emprego da tecnologia sincrônica do documentário para o registro do universo privado. A chamada estética da intimidade, cujos desdobramentos tecnológicos nos anos 50 e 60 a colocaram no centro do debate no campo do documentário, não atendeu, simplesmente, a um desejo natural de captura da cena espontânea e dos personagens no “drama” cotidiano, tal como reivindicado pelos discursos dos documentaristas. Ela foi peça importante no âmbito de uma política estatal, a mesma política que financiou e fomentou o surgimento do gênero documental nos anos 20 e 30. Fazer o personagem falar de si é uma das buscas do documentário, mas é também parte de uma estratégia do Estado em suas ações de gestão e controle das subjetividades. É necessário um estudo mais aprofundado

sobre a relação entre as tecnologias da intimidade no documentário e os consequentes usos no âmbito do chamado documentário moderno para percebermos as linhas de continuidade que perpassam essa suposta nova estética dos anos 60.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, Rick (1980), “Moving lips: Cinema as Ventriloquism” in *Yale French Studies*, n. 60, Cinema/Sound, pp. 67-79.
- BARNOUW, Erik (1996), *El documental, historia y estilos*, Barcelona: Ed. Gedisa.
- CAMERON, Evan William (1980), *Sound and the Cinema: the coming of sound to American film*, Redgrave Publishing Company.
- CAVALCANTI, Alberto (1995), “Discussão sobre o filme sonoro (1935)” in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Caludio M. (Orgs.), *Alberto Cavalcanti*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, pp. 186-190.
- CROTHALL, Geoffrey (1999), “Images of regeneration: Film propaganda and the British slum clearance campaign 1933-1938” in *Historical Journal of Film Radio and Television*, 19:3, pp. 339-358.
- EISENSTEIN, S. M., PUDOVKIN, V. I. e ALEXANDROV, G. V (1990), “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” in EISENSTEIN, S. M. *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, pp. 218-219.

FIELDING, Raymond (1980), “The technological antecedents of the coming of sound: an introduction” in CAMERON, E. W. (1980) *Sound and Cinema: The coming of sound to american film*, New York: Redgrave Publishing Company.

_____ (1972), *The American newsreel: 1911-1967*, University of Oklahoma Press.

GRIERSON, John (1971) in HARDY, Forsyth (Org.), *Grierson on documentary*, New York: Praeger Publishers.

SUSSEX, Elizabeth (1975), *The rise and fall of British documentary: the story of the film movement founded by John Grierson*, University of California Press, 1975.

WINSTON, Brian (2008), *Claiming the real II. Documentary: Grierson and beyond*, Londres: BFI.