

Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário

Renan Paiva Chaves*

Resumo: Abordo nesse artigo a temática do som direto no cinema documentário. Mais especificamente, discuto as variadas circunstâncias de tomada sonora da voz que se estabelece no cinema direto dos anos 1960. Trabalho os argumentos com base em quatro eixos: (a) o protagonismo da voz; (b) o controle e não controle da emissão da voz; (c) a separação da voz e da imagem; (d) a voz no evento *versus* a voz no cotidiano. Palavras-chave: documentário; som direto; trilha sonora; voz; cinema direto.

Resumen: Abordo en este artículo la cuestión del sonido directo en el cine documental. Más específicamente, discuto las variadas circunstancias de toma sonora de la voz que se establece en el cine directo de los años 1960. Trabajo los argumentos con base en cuatro ejes: (a) el protagonismo de la voz; (b) el control y no control de la emisión de la voz; (c) la separación de la voz y de la imagen; (d) la voz en el evento *versus* la voz en la cotidianidad.

Palabras clave: cine documental; sonido directo; banda sonora; voz; cine directo.

Abstract: In this paper, I address the issue of direct sound in documentary film. More specifically, I discuss a variety of circumstances in which the voice sound takes place in the *cinema-vérité* of the 1960s. These claims are addressed based on four main axes: (a) voice as protagonist; (b) control and non-control of the voice emission; (c) separation between voice and image; (d) voice in the event versus voice in daily life. Keywords: documentary film; direct sound; soundtrack; voice; direct cinema.

Résumé : J'aborde dans cet article, la thématique concernant le son direct dans le cinéma documentaire. Plus précisément, je débats de la variété des circonstances de la prise de son de la voix, qui s'instaure dans le cinéma direct des années 1960. Les éléments sur lesquels je travaille reposent sur quatre axes : (a) le rôle de la voix ; (b) le contrôle et le non contrôle de l'émission de la voix ; (c) la séparation de la voix et de l'image ; (d) la voix dans l'événement, versus, la voix au quotidien.

Mots-clés : documentaire ; son direct ; bande sonore ; voix ; cinéma direct.

* Doutorando. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854, Campinas, Brasil. E-mail: renanpaivachaves@gmail.com

O artigo é um recorte parcial de pesquisa realizada com auxílio de bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2016/09111-8.

Submissão do artigo: 26 de maio de 2017. Notificação de aceitação: 11 de julho de 2017.

Doc On-line, n. 22, setembro de 2017, www.doc.ubi.pt, pp. 5-27.

Introdução

Nos próximos parágrafos, busco deixar claro os principais contornos do cinema que levo em consideração nesse artigo e sob quais perspectivas o abordo para empreender uma discussão sobre som direto, especialmente naquilo que concerne à voz, no cinema documentário moderno, e, mais especificamente, naquele que é usualmente chamado de *cinema direto*.

O documentário moderno dos anos 1960 tem como característica marcante de seus vieses estilísticos e éticos uma nova maneira de capturar as imagens e os sons do mundo. Essa nova maneira está diretamente ligada, mas não apenas, àquilo que Mario Ruspoli (1963), ainda no calor do momento, chamou de “grupo sincrônico cinematográfico ligeiro” (*groupe synchrone cinématographique léger*), que consistia, sobretudo, em uma câmera e um gravador, portáteis e sincronizados. Esse grupo, operado por uma equipe mínima, pôde interferir, observar, flagrar, provocar e inibir o mundo e seus elementos na conformação da imagem e do som cinematográfico de uma maneira que deixou cicatrizes permanentes nos determinantes estilísticos e éticos da tradição documentária.

Como é sabido, a questão tecnológica caminhou nesse momento de mãos dadas com transformações de âmbitos ideológicos e epistemológicos que começaram a amadurecer após a Segunda Guerra e que derivaram em distintas diretrizes cinematográficas, não apenas no domínio documental, mas, também, no ficcional.

Mesmo antes do desenvolvimento mais maduro do “grupo sincrônico cinematográfico ligeiro” no decorrer dos anos 1960, o documentário moderno já trilhava seu caminho, um caminho tomado por bifurcações. Nos anos 1950, as produções do *free cinema*, do *candid eye* e da TV britânica – que variavam entre captação portátil e sincrônica, portátil e não sincrônica e não portátil e sincrônica¹ e que, de uma forma ou de outra, começavam a se inserir no transcorrer e na imprevisibilidade mundana, na abertura para o acontecer –, por exemplo, já começavam a imprimir as novas marcas das transformações que

1. O *free cinema*, por exemplo, não contou com gravador sincrônico, a não ser os filmes produzidos no final da década de 1950, como *March to Aldermaston* (1959) e *We are the Lambeth boys* (1959). A produção do *Candid eye*, apesar de lidar com o portátil sincronizado, lançava mão de substanciais tomadas visuais que não eram acompanhadas de seus sons, inclusive a presença da *voz invisível* é bastante significativa, como podemos notar em *The days before Christmas* (1958) e *The Back-breaking Leaf* (1959). No caso da televisão britânica, as produções de Denis Mitchell e John Boorman, que apesar de poderem lançar mão do recurso portátil e sincronizado, deixavam de lado, por preferência, o sincronizado em relevante quantidade.

se afirmariam na década seguinte através de figuras emblemáticas como Robert Drew, irmãos Maysles, Jean Rouch² e Pierre Perrault.

Há que se pontuar também que as produções, tanto dos anos 1950 quanto dos anos 1960, não foram homogêneas, nem no âmbito tecnológico,³ nem no estilístico e ético – as simplificações em torno da ideia de um cinema caracterizado sobremaneira pelo som direto sincronizado portátil se tornam, nesse sentido, muitas vezes redutora.

Para Gilles Deleuze, cerca de uma década após a Segunda Guerra, começa a emergir no documentário as transformações do regime da imagem cinematográfica que aponta como moderna. Trata-se, segundo Deleuze, da passagem da *imagem-movimento*, do dito cinema clássico, para a *imagem-tempo*, fundadora de um cinema moderno. Era a passagem de um regime no qual as imagens fundavam-se em acontecimentos expressos em conexões causais e relações sensório-motoras do homem com o mundo para um regime que rompe com as relações que guiam a expressão em termos de movimento, abrindo-se diretamente sobre o tempo, irrompendo em espaços quaisquer, vazios ou desconectados, e em fragmentos que rompem com a linearidade forjada dos acontecimentos, conformando-se em constantes bifurcações. “É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo [...]” (Deleuze, 1990: 33). Em outras palavras: o movimento deixa de subordinar o tempo para passar a ocorrer dentro do tempo.

Dentro desse novo regime, Deleuze inclui, pensando no campo documentário, aquilo que chamamos de *cinema verdade* (especialmente Jean Rouch) e *cinema do vivido* (especialmente Pierre Perrault),⁴ caracterizado por Ramos (2008: 37-38), numa linha teórica diferente, pela ética da interatividade/reflexividade e por Bill Nichols (2008: 153-162) como operante do modo, principalmente, participativo, mas também reflexivo.

Conformando-se com essa *imagem-tempo*, temos a *subjéctiva indireta livre*, que caracterizaria de forma definitiva o novo regime, dito moderno. No antigo regime, dito clássico, segundo Deleuze, a câmera trabalha sob dois parâmetros: o da *objetiva indireta*, ou aquilo que a câmera vê; o da *subjéctiva direta*, ou aquilo que a personagem vê.

[...] num filme os dois tipos de imagens, objetivas e subjéctivas, começam a se desenvolver na base de uma distinção, podendo chegar até ao antagonismo,

2. Jean Rouch, antes de ter em mãos aparatos sincrônicos e portáteis, nos filmes *Eu, um negro* (1958) e *A pirâmide humana* (1959), por exemplo, se lança em novas perspectivas fílmicas que deflagram muito daquilo que entendemos como documentário moderno.

3. Verificar o artigo “Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger” de Mario Ruspoli (1963).

4. Deleuze, quando da argumentação da *imagem-tempo*, faz referência também ao *cinema direto* de Shirley Clarke e John Cassavetes (Deleuze, 1990: 179-188).

mas terminam no reconhecimento de sua identidade. Afinal, por trás da visão subjetiva do personagem, é a visão objetiva do cineasta-câmera que orchestra o conjunto das relações sensório-motoras com o mundo, é a narrativa indireta da câmera que articula e comanda a narrativa direta do personagem. Essa foi uma das condições que franquearam ao cinema clássico, ficcional ou documental, a narrativa de grandes acontecimentos sustentados por personagens exemplares, heróis civilizadores, portadores de visões totalizantes do mundo lançadas como verdades universais. (Texeira, 2008: 255-256).

No documentário moderno de Deleuze, a distinção entre o que a câmera objetivamente vê e o que a personagem subjetivamente vê dá passagem à câmera *subjetiva indireta livre*:

A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem (Deleuze, 1990: 183).

O circuito da *subjetiva indireta livre*, do documentário moderno de Deleuze, se contrapõe ao circuito da *objetiva indireta* e *subjetiva direta* do documentário clássico, no qual os propósitos nos impeliam a ver objetivamente situações, personagens reais e as maneiras de ver das próprias personagens em suas situações e problemas. No circuito clássico, os tipos de imagem se resolvem numa identidade do tipo “Eu=Eu”: a “identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê” (Deleuze, 1990: 180). É como se o filme trabalhasse sob a certeza, a partir de uma preexistência do mundo em relação à imagem cinematográfica, de que “sabemos quem somos e quem filmamos”. No circuito moderno essa certeza dá passagem a uma insinuação de que “eu é outro”, numa identidade em constante construção, localizada no devir, na multiplicidade, na não preexistência, na indiscernibilidade entre o real e o imaginário, enfim, no *ato de fabulação*, tornando-se sempre um presente que ainda está por vir, no qual tanto o cineasta quanto a personagem estão em formação, transformando-se, intervindo-se.

Sob essas perspectivas principais, Deleuze nos apresenta a grande transformação do cinema que defende, do dito clássico ao dito moderno, sendo o *cinema verdade* e o *cinema do vivido* (e também o *cinema direto* de Clarke e Cassavetes) exemplos centrais de sua argumentação, que deixaram para trás o cinema ficcional e documental clássicos.

Se pensarmos nas teorias de Ramos e Nichols, lembraremos que no decorrer do pós-guerra vimos surgir duas tendências documentárias: (1) o da *ética da imparcialidade/recuo* para Ramos (2008: 36) e o do *modo observa-*

tivo para Nichols (2008: 146-153), que se relacionavam com o *cinema direto*,⁵ principalmente; e (2) o da *ética interativa/reflexiva* e o do *modo participativo* (e também *reflexivo*), relacionados ao *cinema verdade*⁶. Esses dois tipos de documentário deixariam para trás a *ética educativa* e o *modo expositivo*, superando (e até rompendo com) a tradição flaherty-griersoniana do documentário.

Contudo, Deleuze não atribuía ao cinema da *ética da imparcialidade/recuo* e do *modo observativo* tons de novidade e nem os considerava moderno. Para o filósofo, o *cinema direto* – pertencente às tradições fundadas por percursores do documentário como Robert Flaherty, John Grierson e Joris Ivens –, ao qual podemos incluir, entre outros, os filmes de Robert Drew, Albert e David Maysles, D. A. Pennebaker e Richard Leacock, não trazia nenhuma grande transformação ao já existente cinema clássico, já que nele a câmera continuava a se dirigir a um real preexistente de maneira objetiva e subjetiva, pautado ainda em um “Eu=Eu”, com as identidades do cineasta e da personagem definidas. Como reforça André Parente (2000: 177), “[o *cinema direto*] continua estreitamente ligado ao cinema de ação.”⁷ O que liga esses realizadores⁸ entre si é que se trata sempre de exprimir as relações sensório-motoras entre o homem e o mundo”.

Em discordância, acredito que, do ponto de vista da *circunstância da tomada*,⁹ é nítido que o *cinema direto* traz enormes novidades ao cinema, em

5. Como “cinema direto”, refiro-me aqui a filmes como *Primárias* (1960) e *Crises: behind a presidential commitment* (1963), de Robert Drew, *Lonely boy* (1961), de Roman Kroiter e Wolf Koenig, *Happy mother's day* (1963), de Richard Leacock e Joyce Chopra, *Don't look back* (1967), de D. A. Pennebaker, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Warrendale* (1967), de Allan King, *The Beatles USA* (1964), *Meet Marlon Brando* (1966), *Salesman* (1968) e *Gimme shelter* (1970), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.

6. Chamo aqui de “cinema verdade” filmes como *Eu, um negro* (1958), *A pirâmide humana* (1959) e *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch, e *Pour la suite du monde* (1962), *Le règne du jour* (1967) e *Les voitures d'eau* (1968), de Pierre Perrault.

7. “Cinema de ação” é o cinema da imagem-movimento, o cinema clássico.

8. Parente se refere explicitamente aos seguintes realizadores: L. Anderson, K. Reiz, T. Richardson, T. Macartney-Felgate, W. Koenig, R. Kroitor, M. Brault, R. Drew, D. A. Pennebaker, Albert e David Maysles, M. Ruspoli, F. Reinchenbach, R. Flaherty, J. Grierson e J. Ivens.

9. Sobre “circunstância de tomada”: “A câmera não existe *de per se* em sua relação com o mundo. Em suas diferentes maneiras de interagir com o que lhe é exterior, responde necessariamente à manifestação de uma vontade que emana exteriorizada em uma ação com a câmera (ou em uma opção de mantê-la estática). [...] Importa realçar que há sempre um sujeito que acompanha o evoluir da câmera no mundo, em maior ou menor proximidade. A câmera e seu sujeito compõem, portanto, uma unidade indissociável. Não há câmera sem sujeito, ou melhor, há câmera, mas não tomada, não imagem. A câmera sem sujeito é uma coisa, um objeto inerte a mais no mundo. Quando incorpora aquele, ou aqueles, que vão detonar seu mecanismo, e intencionalmente inseri-la, estática ou movente, na circunstância que a circunda, ela passa a existir em razão de sua potencialidade de constituir imagens para um espectador futuro. [...] o sujeito-da-câmera, a subjetividade que a câmera invariavelmente incorpora, manifesta-se antes de tudo pela dimensão de uma presença subjetiva que a câmera tem o dom particular de expressar para o espectador. Expressar talvez não seja uma palavra precisa, pois uma narração oral, uma pintura, podem também expressar a presença do artista diante do evento que narra, que representa. A câmera produz uma imagem que, em seus traços, aproxima-se da imagem que

proporções equiparáveis ao cinema moderno de Deleuze. É um cinema rico, fundado em novos contornos epistemológicos e éticos. Pensá-lo como “clássico” é como negar a brutal diferença entre o documentário do Entre Guerras e esse que emerge no pós Segunda Guerra. Contudo, pensá-lo como “moderno” implica em levar em conta as considerações e diferenças apontadas por Deleuze.

Enfim, o que notaremos como traço bastante forte do documentário moderno nos anos 1960 (e aqui incluo tanto o *cinema direto* como o *cinema verdade*, e não apenas aquilo que Deleuze chama de moderno) é que não são mais apenas as formas visuais que podem ser captadas em seu vagar no mundo, em seus atos ordinários e catárticos. A voz e os outros sons começam a ser encarados como materialidade em si do mundo e, agora, tal como as formas visuais, fundam com autonomia o presente em seu transcorrer, soltos no mundo.

A voz *fabuladora* vem ocupar um lugar privilegiado na ética do *cinema verdade*. Uma voz que não representa necessariamente algo, em vez disso, uma voz que se forja no devir instigado e flexionado profundamente pelo grupo realizador do filme e sua presença na *circunstância da tomada*, mesmo quando esta presença é reduzida a uma única pessoa e seus aparatos. Além disso, podemos dizer, para usar um valioso conceito da antropologia fílmica disseminado por Claudine de France (1998: 412), que a voz desse viés de documentário moderno se forja sob o manto da *profilmia*:¹⁰ soa exagerado dizer que predomina o “endereço direto” (*direct-address*), em termo estrito, da voz, contudo, não se pode perder de vista que a voz *fabuladora* existe, sobretudo, devido ao grupo realizador do filme, numa situação que não existiria no mundo histórico *a priori*, e, nesse sentido, podemos dizer que é uma voz que fala para a câmera e, portanto, uma voz que dificilmente perde de vista que será escutada pelo espectador. Por esses motivos, podemos dizer que estas vozes pretendem ser, em termos vagos, reflexivas, existenciais e filosóficas, ou melhor, preten-

experimentamos como reflexo, trazendo em si, de maneira particular, suas principais potencialidades. A veiculação do traço deixado no suporte como imagem nos remete à presença do sujeito na tomada, mas não necessariamente como manifestação do estilo de um autor (ainda que a fruição, principalmente na imagem cinematográfica, possa se localizar também nesse aspecto). A fruição espectral da imagem-câmera tem como base de referência o automatismo que determina o conformar de uma figura em superfície refletora. A fruição do espectador se direciona para o sujeito que, incorporado necessariamente à câmera, viveu o contexto do qual a objetiva nos traz a ‘mostra’. A esse contexto dou o nome de *circunstância de tomada*.” (Ramos, 77: 2012).

10. “Profilmia” é a “Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. [...] Noção cunhada por Etienne Souriau (1953), mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente aos elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera” (France, 1998: 412).

dem formular dúvidas, verdades e generalidades sobre a vida e o mundo. Por consequência, um tipo de voz bastante rica nas definições dos contornos psicossociais do sujeito que a enuncia. Esses traços não estão ausentes no *cinema direto* norte-americano, mas o modo a partir dos quais surgem e suas características são distintos.

Se podemos afirmar que aquilo que é filmado no *cinema verdade* existe, em grande parte, devido à presença, interação, participação, intervenção etc. do grupo realizador, podemos dizer que no *cinema direto* aquilo que é filmado aconteceria no mundo histórico mesmo na ausência do grupo realizador do filme. Isto não significa dizer que o grupo realizador no *cinema direto* não flexione a circunstância de mundo quando se estabelece a *circunstância de tomada*, mas seus valores éticos tendem à imparcialidade e ao recuo¹¹ ou seja, a intervenção explícita do grupo realizador, diferentemente do *cinema verdade*, é reduzida e vista com maus olhos.

Dessa forma, as vozes do *cinema direto* mantêm certa independência das imposições advindas da existência de uma *circunstância de tomada*, pois se reportam mais imediatamente às coisas do mundo histórico, que existiriam mesmo sem a presença do grupo realizador do filme, por mais que com possíveis diferenças, dependendo do grau de extraordinário e de intensidade do ocorrido.¹²

No filme *Primárias* (1960), de Robert Drew, um dos marcos do *cinema direto*, por exemplo, os momentos de tensão pré-eleitoral, eventos, reuniões, discursos etc., é possível de se afirmar, reportam-se muito mais às causas e consequências exteriores ao filme. De certa forma, podemos dizer que o filme não é importante o suficiente para modificar em grandes proporções aquilo que é filmado: as emergências do mundo histórico o superam. O mesmo podemos dizer da histeria das fãs de Paul Anka em *Lonely boy* (1961), de Roman Kroiter e Wolf Koenig; das discussões, indagações, dúvidas e conversas presentes na tensão figurada pelo governador do Alabama, George Wallace, o procurador geral do Estados Unidos, Robert Kennedy, e os estudantes, Vivian Malone e James Hood, admitidos na Universidade do Alabama no filme *Crisis: behind a presidential commitment* (1963), de Robert Drew; do assédio e exploração da imprensa sobre a mãe, e sua família, que gestou filhos quíntuplos em *Happy mother's day* (1963), de Richard Leacock e Joyce Chopra; da morte de Dorothy e da reação das crianças frente ao fato em *Warrendale* (1967), de Allan

11. Verificar as noções de imparcialidade e recuo em *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* (Ramos, 2008: 36).

12. Verificar a noção de intensidade em *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* (Ramos, 2008: 90-93), e o ensaio "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa" (Ramos, 2005: 159-226).

King; do assédio e do abuso cotidiano sofrido pelos reclusos em *Titicut follies* (1967), de Frederick Wiseman; da crise de vendas de Paul Brennan em *Salesman* (1968), dos irmãos Maysles.

Fazer esse tipo de consideração, não significa dizer que a câmera passa despercebida no *cinema direto* ou que não catalisa ações. Em *Crisis*, por exemplo, George Wallace, um personagem bastante exibicionista, reporta-se inúmeras vezes diretamente à câmera e ao microfone. Em *Lonely boy* e *Happy mother's day* vemos e ouvimos depoimentos reportados diretamente à câmera e ao microfone. Em *Warrendale*, a presença da equipe é trazida à tona tanto por parte das crianças quanto por partes dos responsáveis pela instituição sobre a qual o filme se dedica. Situações semelhantes também ocorrem em *The Beatles USA* (1964), dos irmãos Maysles, no exibicionismo, por exemplo, dos jovens *beatles* à câmera e microfone. Contudo, essa “intervenção” do *sujeito-da-câmera* é fruto mais direto da própria atitude do filmado, que se liga mais diretamente a uma situação mundana do que a uma situação criada pela equipe realizadora, diferente do *sujeito-da-câmera* do *cinema verdade*, que, antes de esperar a atitude do personagem e uma situação mundana pré-estabelecida, coloca-o numa situação inventada/provocada/instigada para o filme.

Ou seja, as vozes do cinema direto distanciam-se da *voz fabuladora* do *cinema verdade*, que se reportam também, obviamente, ao mundo, mas que são extremamente instigadas e flexionadas pela presença da câmera. Ou, em outras palavras: no *cinema verdade* o filme em si é mais importante e responsável perante o ocorrido do que nestes filmes do *cinema direto*.

Num primeiro momento do *cinema direto*, do qual podemos citar *Primárias*, *Lonely boy*, *Happy mother's day*, *Crisis*, *The Beatles USA* e *Meet Marlon Brando* (1966), dos irmãos Maysles, os filmes buscam filmar, sobretudo, pessoas famosas ou pessoas em casos relevantes para a mídia em eventos e marcos significativos.

Num segundo momento, do qual podemos citar, por exemplo, *Warrendale* (1967), de Allan King, *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, *Don't look back* (1967), de D. A. Pennebaker, e *Salesman* (1968), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Mitchell Zwerin, existe uma maior valorização de sujeitos e instituições em seus cotidianos – o que ocorre concomitantemente ao aperfeiçoamento do “grupo sincrônico cinematográfico ligeiro”. Nesses filmes existe uma flexibilização maior do grupo realizador em relação àquilo que ocorre diante à câmera. São filmes nos quais as câmeras estão próximas das pessoas, abertas para o cotidiano e o desenrolar mundano diminuído de interferência. Contudo, a influência da câmera no porvir não se aproxima nem em termos éticos e nem estilísticos daquilo que notamos no *cinema verdade*.

E, em maior e menor grau, iremos notar que as vozes reflexivas, existenciais e filosóficas do *cinema verdade* também se fazem presentes no *cinema direto*, mas de outra forma. Se no *cinema verdade* os filmados são instigados a desenvolver a oralidade, em suas fabulações, no *cinema direto* estas vozes surgem mais como a escolha do que filmar e selecionar, de saber montar personagens e momentos e de eger as vozes do mundo. Aquilo que Bob Dylan, em *Don't look back*, fala em suas declarações, conversas e entrevistas, assim como Paul Brennan, em *Salesman*, em suas vendas e conversas com colegas de trabalho, mostra que o *cinema direto*, além de não tratar simplesmente de personalidades e de momentos únicos, é capaz de revelar as angústias, felicidades, dúvidas, formulações etc. dos sujeitos filmados.

Nesse artigo, busco discutir o rico leque de tomadas sonoras da voz no *cinema direto* (muitas vezes subestimadas e simplificadas), tendo como fontes fílmicas algumas produções seminais e representativas dos anos 1960. O interesse sobre esse nicho fílmico aqui surge por duas vias: a dimensão sonora dessa produção foi ainda pouco trabalhada, embora paradigmática, sendo dominante o debate que simplifica e limita o tema em torno de discussões sobre os aparatos sonoro-visuais sincrônicos e portáteis; os paradigmas éticos e estilísticos dessa produção ainda ecoam na produção contemporânea, tornando seu estudo, embora já vasto, ainda necessário.

A voz e a tomada sonora no *cinema direto*

No *cinema direto* temos um rico leque de tomadas sonoras da voz. A discussão é ampla, mas, aqui, foco em apenas quatro aspectos (que não se separam completamente), entendidos sob o manto da presença na tomada: (a) o protagonismo da voz; (b) o controle e o não controle da emissão da voz; (c) a separação da voz e da imagem; (d) a voz no evento *versus* a voz no cotidiano.

(a) *o protagonismo da voz*

Richard Leacock (1961: 22), no primeiro parágrafo do artigo “For an uncontrolled cinema”, infere sobre a importância que a fala tem na gravação das relações humanas:

Em 1908, um cinejornal foi feito mostrando Tolstoi conversando com petionários na varanda de sua casa em Yasnaya Polyana [nome da residência de Tolstoi]. E embora seja uma notável visão, é frustrante não poder ouvir o que ele está dizendo a essas pessoas! E aí está o problema. Como você poderia gravar as relações humanas sem aquele meio de comunicação exclusivamente humano – a fala?

Uma das novidades do *cinema direto*, podemos dizer, viria da possibilidade de gravar, em variadas situações mundanas, aquilo que era dito pelo corpo filmado – ou, ao menos, que se localizava num extracampo bastante homogêneo em termos de espaço e tempo com o filmado. Ou seja, uma novidade que viria da superação da frustração apontada por Leacock.

Essa perspectiva – na qual a voz exerce um papel fundamental na observação das relações humanas – marcaria a produção do *cinema direto*. Um cinema que transborda em voz e que impele, na maior parte do tempo, a música – que sempre teve sua cadeira cativa na tradição documentária – para os espaços vazios da banda sonora, deixados pela voz em seus momentos de silêncio ou inexistência. No documentário clássico,¹³ a voz já exercia, por vias distintas, uma importância notável, mas havia espaço suficiente para música e voz caminharem em paralelo, sobrepondo-se (por mais que fosse comum a fatia musical estar mais baixa, em termos de volume, quando ambas eram levadas concomitantemente ao espectador). A música não desaparece no *cinema direto* – nem em termos de articulação fílmica e nem como matéria indicial –, mas o intuito em produzir uma obra cuja *circunstância de tomada* se assemelhe ao máximo, ao menos em termos visuais e sonoros, à circunstância espaço-temporal de mundo no qual o *sujeito-da-câmera* se faz presente inibe a sobreposição de elementos sonoros advindos de uma exagerada heterogeneidade espacial e temporal (som pós-produzido em estúdio, por exemplo).¹³

Nos filmes do *cinema direto* supracitados, iremos notar essa marca, que pode ser entendida sob o seguinte prisma: observar e captar as relações humanas, não a partir do silêncio, mas a partir do protagonismo da voz (mais adiante falo sobre os casos nos quais os corpos filmados não falam e sobre os casos nos quais o microfone e a câmera não focam nos mesmos objetos ou numa mesma direção).

13. Refiro-me aqui, mais especificamente, a produções britânicas, norte-americanas e canadenses dos anos 1930 e 1940.

Esse protagonismo pode ser notado na atração que a voz exerce sobre a câmera, que obviamente varia de filme para filme, senão de tomada para tomada. No *Primárias*, por exemplo, são raros os momentos em que o espaço filmado não envolve uma situação que privilegie a voz, seja nos discursos, nas conversas pelo telefone, nos inúmeros “thank you” de John Kennedy em meio a volumosos grupos de eleitores.

Algo semelhante ocorre também em *Lonely boy*: os espaços e momentos eleitos para serem gravados pelo *sujeito-da-câmera* são aqueles em que a voz é determinante no tipo de relação humana que se estabelece e que, de certa forma, ditará o porvir dos elementos do mundo e da *circunstância de tomada*. E quando, no caso de *Lonely boy*, a voz não é fruto de uma conversa, depoimento ou histeria, aparece na forma de canto, nos momentos em que vemos e ouvimos Paul Anka, o protagonista do filme, cantar.¹⁴

Situação que irá, de forma semelhante, reaparecer em *Don't look back* com Bob Dylan. No *Crisis*, há situações em que a voz exerce ainda mais atração: a câmera busca frequentemente a voz fora de campo – eleita na situação para ser gravada pelo sujeito que capta o som – até conseguir localizar o corpo, rosto ou boca de quem a emite, unindo-os como se fossem um elemento uno.

Contudo, contra exemplos são também notáveis. *Happy mother's day*, ao menos nos primeiros dez minutos de filme e nos últimos dois, escapa um pouco das tomadas cuja voz do filmado exerce uma centralidade determinadora, sobretudo em sua característica semântica. Um dos motivos é que, nessa primeira parte do filme, a *voz invisível*¹⁵ aproveita as tomadas visuais das personagens centrais do filme para apresentá-las segundo os interesses da narrativa. Outro motivo é que há uma curiosidade aparente por parte dos realizadores – próximo de um interesse pelo exótico – de saber como a família dos filhos quíntuplos passa os dias. Esse tipo de interesse não foca exclusivamente na voz, pois envolve uma preocupação em observar a maneira que os membros da família se comportam no espaço e a materialidade que os envolve a partir de um olhar mais distante. Há também a curiosidade de filmar os quíntuplos, que, no mo-

14. Em *Lonely boy* existem tanto trechos com captação sincrônica de som e imagem das *performances* de Paul Anka quanto *performances* cujo o som que escutamos foi gravado em estúdio.

15. Uso a expressão “voz invisível” para os casos em que há a presença de uma voz cujo corpo não se vê (e que, tampouco, se caracteriza como “voz *off[screen]*”) no lugar de expressões como “voz não diegética” (conferir nota de rodapé n. 16), “voz *over*” ou “voz de Deus” por dois principais motivos. O primeiro se liga à possibilidade de tirar da expressão que a determina a conotação de não lugar: não se vê o corpo que a emite, mas seu espaço de emissão, por mais que invisível, existe e pode ser analisado segundo sua materialidade e sob a ideia de uma circunstância de tomada sonora, ou, ao menos, como um som que advém de um presente diferente daquele da tomada visual, cujo ambiente proporciona, por exemplo, outro tipo de intensidade à imagem e ao som. O segundo motivo foi tirar a conotação de superioridade e de capacidade coerciva em relação aos outros elementos fílmicos e de articulação fílmica, em especial os visuais, carregada pelas expressões “*over*” e “Deus”.

mento da filmagem, possuem aproximadamente duas semanas, e aí o interesse da tomada, pode-se dizer, é mais próximo de uma comprovação visual de que os bebês existem do que de entendê-los segundo a voz daqueles que os circundam no hospital. Algumas situações semelhantes a essa também ocorrerão em *Warrendale*, quando a contenção física, os gritos e os choros das crianças são mais importantes que a voz em seu âmbito semântico. Contudo, podemos dizer que a voz nesses filmes, assim como nos documentários supracitados, ainda exerce semelhante atração no restante do filme. Como acontece no *The Beatles USA*, que contém, também, diversos momentos em que a voz não é a protagonista: planos em que o interesse se localiza na feição, na atitude e no movimento daquele que é filmado, mais do que na sua fala.

De qualquer forma, em termos amplos, as tomadas de máquinas, de trabalhadores em exercício, da natureza, de prédios, de aglomerações à distância e as *master shots* das sinfonias metropolitanas e do documentário clássico vão cedendo espaço às tomadas em que o *sujeito-da-câmera* está mais próximo dos corpos, buscando filmar os seres humanos nos momentos em que estabelecem relações com o mundo e entre si a partir da fala (ou do silêncio).

O documentário, a partir da Segunda Guerra, já dá indícios de uma nova preocupação de tomada. A *voz visível*¹⁶ começa a ganhar destaque e com ela as tomadas em que as relações humanas são mediadas pela fala. Os seres humanos antes da chegada do documentário moderno eram encarados, muitas vezes, pelo seu papel e lugar social ou como representantes de determinados grupos, de uma forma menos individualizada; a mudança de foco do ser social para o ser detentor de especificidades (por mais que cumprindo, por vezes, um papel simbólico) ocorre progressivamente ao longo das décadas de 1930,

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

1940, 1950 e 1960 na tradição documentária. E um dos caminhos eleitos para evidenciar as especificidades dos seres presentes nos filmes é a fala.

É no caminho dessa individualização que também podemos notar as diferenças entre a *voz invisível* do documentário clássico e aquela que, embora em menor quantidade, notamos no documentário moderno. Raros foram os casos no documentário clássico em que aquele que era filmado tinha seu nome revelado pelo narrador. Nos filmes que aqui são foco, por exemplo, um dos papéis mais evidentes da *voz invisível* é revelar a identidade das personagens principais, onde e quando estão e a trama ou situação na qual estão envolvidas. Nesse sentido, não é nada conflituoso pensar a existência da *voz invisível* no *cinema direto*, que, por sinal, é significativamente notável na primeira metade da década de 1960. Da mesma forma que não é conflituoso pensar a edição e a montagem. Os recursos de articulação fílmica, assim como a maneira do *sujeito-da-câmera* se portar na tomada, parece querer privilegiar a individualidade ou as especificidades das personagens, ou, ao menos, das situações das quais fazem parte.

(b) *o controle e não controle da emissão da voz*

A voz moderna do *cinema direto* vem se conformar, além desses contornos, pelo tipo de tomada ao qual o *sujeito-da-câmera* se condiciona a captar, marcadamente distinto daquele do documentário clássico (mesmo aquele que já tende a valorizar a *voz visível*). E podemos entender a diferença a partir da discussão sobre *encenação* que Fernão Ramos desenvolve.¹⁷ Do lado do documentário clássico a balança pesa para o lado da *encenação construída*, e do lado do cinema direto a balança pesa para o lado da *encenação*. De forma derivada, podemos pensar esses pesos a partir, também, de uma ideia de controle e não controle sobre a emissão da voz na tomada.

17. “A encenação é um procedimento antigo e corriqueiro em tomadas de filmes documentários” (Ramos, 2008: 40). Ramos (2008: 40-48), para efeito de exposição, distingue três principais tipos de encenação: a) encenação-construída: “é inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não-profissionais. A circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada. A relação entre espaço-dentro-de-campo e espaço-fora-de-campo é de heterogeneidade radical”; b) encenação-locação: “feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou o sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado. A encenação-locação distingue-se da encenação-construída pelo fato de a tomada ser realizada na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida. A decalagem espacial entre espaço in/off é mais situada em sua homogeneidade [...]”; c) encenação-atitude (encenação): “a encenação-atitude não existe, por isso podemos chamá-la de encenação: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes pela presença da câmera. Diferentemente, as encenações construídas e locação envolvem procedimentos que isolam por completo a ação do sujeito na tomada de seu transcorrer cotidiano. Tais encenações são modos de agir que afunilam a alteridade que se oferece ao sujeito-da-câmera, retorcendo-o para o leque do outrem espectral: jogam assim à circunstância da tomada no funil da circunstância da fruição”.

A marca ética do *cinema direto*, para além do “dar a voz ao filmado”, preza pelo não controle da emissão da voz, que vai depender, em última instância, da atitude do próprio filmado em sua circunstância de mundo – flexionada pela presença do *sujeito-da-câmera*. E esse não controle imprime duas situações bastante particulares para a tomada e para a pós-produção. O não controle ocorre tanto do ponto de vista do conteúdo semântico, do volume, das características tímbricas, da histeria, da tranquilidade da voz etc. quanto da irrupção da voz em si, do não controle sobre o momento em que ela emerge no mundo e para o *sujeito-da-câmera*. Obviamente esse não controle pode ser ponderado, e aí notaremos a importância do *sujeito-da-câmera* na tomada: saber o momento e a situação de ligar a câmera e o microfone, sua capacidade de tirar proveito da circunstância, operando, de certa forma, uma edição no próprio filmar. Mas essa edição não é suficiente para transformar o filmado numa narrativa fílmica, a pós-produção é valiosa e a variedade e quantidade de tomadas requer um trabalho árduo na conexão e articulação de todo material no caminho eleito para a narrativa.

Essa ideia de não controle se tornará uma marca de autenticidade do real paradigmática na tradição documentária, ao menos em sua crítica. Podemos dizer que o que está embutido no não controle é o potencial dos extremos, aberto para os acontecimentos de ordem mundana. Localizado num espaço-tempo que está para além do controle do grupo realizador, aquilo que é filmado pode potencialmente variar entre uma situação *qualquer* e uma situação *intensa*. E uma das grandes chaves da tomada sonora direta está na administração desse potencial.

O não controle é contrabalanceado pela capacidade de previsão do *sujeito-da-câmera*. Se repararmos bem, o grosso das imagens e dos sons da produção do *cinema direto*, em algum âmbito, perpassa o previsível – que não é comparável ao controle e previsibilidade que ocorre no documentário clássico, caracterizado pela *encenação-construída*.

Tomemos, por exemplo, um trecho de *Crisis*. No dia programado para a efetivação da matrícula de Vivian Malone, que seria a primeira estudante negra a efetivar a matrícula na Universidade do Alabama, o procurador adjunto de Robert Kennedy, Nicholas Katzenbach, tentará garantir a matrícula da estudante, sob ordem judicial, caso o governador do Alabama, George Wallace, impeça-a. O possível confronto tem seu espaço-tempo quase que precisamente delimitado. O espectador, de antemão, sabe qual será a postura de Katzenbach e, com bastante proximidade, sabe o que irá dizer, já que a estratégia foi evidenciada no filme, anteriormente. A sequência do confronto estrutura-se, então, na previsibilidade do comportamento de Katzenbach, de um lado, e na

imprevisibilidade da atitude/resposta de Wallace (e as possíveis consequências), do outro lado – apesar de existir duas resoluções prováveis, a aceitação ou o impedimento/negação da matrícula por parte do governador. A situação localiza-se na esfera do não controle, no que diz respeito ao comportamento dos filmados, já que respondem primordialmente ao mundo, e não à câmera; ao mesmo tempo em que o *sujeito-da-câmera*, mesmo não tendo controle, sabe, em partes, o que vai acontecer e sabe o que ainda está em aberto; um nó que só se resolverá no próprio desenrolar da situação, um presente cujo *sujeito-da-câmera* compartilha.¹⁸

Outro exemplo, um pouco mais geral, pode ser tirado do *Happy mother's day*. Andrew Fischer, mãe dos quintúplios, é alvo de observação e intromissão, não apenas da câmera de Leacock e do microfone de Chopra, mas de toda uma imprensa e cidade curiosa. Existe um desconforto e instabilidade nessa relação entre observadores/intrometidos/curiosos e Andrew Fischer, e, desde a primeira tomada em que ela aparece, esse aspecto já pode ser notado: quando cercada por repórteres, após duas breves respostas (“I don’t have many feelings” e “Wonderful”), muda sua fisionomia, silencia-se inesperadamente ante as perguntas dos repórteres (sem sabermos o motivo exatamente) e vai em direção ao carro. Andrew Fischer, como podemos notar em outras tomadas, é uma personagem que no contato com o público, com a imprensa e com o *sujeito-da-câmera* pode fugir do esperado e do protocolo: não sabemos se irá sorrir, entristecer-se, se falará normalmente ou rispidamente, se não falará. Como personagem, ela traz a imprevisibilidade ordinária mundana que tanto interessa ao *cinema direto*, que permite o exercício do não controle e, conseqüentemente, valoriza e valida a perspectiva observativa. E as situações potenciais nas quais esses aspectos entram em jogo envolvem, sobretudo, a voz, seja nas perguntas que a ela dirigem, nas suas respostas inesperadas, no silenciamento de sua voz etc. Essa imprevisibilidade irá se extrapolar em filmes como *Warrendale* e *Titicut folies*, nos quais as personagens principais carregam em si, fruto ou não dos problemas de saúde mental que as acomete, uma instabilidade emocional e comportamental.

É nesse potencial também que os irmãos Maysles parecem investir em *Meet Marlon Brando*, um filme repleto de respostas inesperadas, tal como anuncia a voz *invisível* no começo do filme: “[...] os repórteres fazem-lhe várias perguntas previsíveis, mas ele [Marlon Brando] lhes dá poucas repostas previsíveis”.¹⁹

18. Esse exemplo é emblemático e figura dentro daquilo que Stephen Mamber (1972: 79-108) chama de *crisis structure*.

19. “[...] the reporters ask many predictable questions but he [Marlon Brando] gives few predictable answers.”

O jogo que lida com essas esferas – a do não controle e da (im)previsibilidade – caracteriza a tomada sonora do *cinema direto* em sua dimensão observativa como um todo. *Lonely boy*, por exemplo, lida com *circunstâncias de tomada* potencialmente mais previsíveis que *Crisis*, mas que, da mesma forma, não estão sob o controle decisivo da equipe realizadora, obedecem a uma ordem de outra grandeza – tal como as primárias não deixariam de ocorrer caso o filme *Primárias* não existisse. De certa forma, é afirmar que a previsibilidade existe virtualmente, já que o não controle pressupõe o imprevisível, e, ao mesmo tempo, afirmar que a capacidade de prever – ou o interesse ou não em prever ou de se colocar numa situação (im)previsível – determina parte dos traços estilísticos do grupo realizador. É desse meandro que a riqueza da voz do *cinema direto* e da tomada sonora direta, em seu viés mais observativo, parece surgir para o espectador, um tipo de voz que até então não figurava nas produções documentárias, que compartilha com o *sujeito-da-câmera* e com a *circunstância de tomada* seu potencial de (im)previsibilidade tipicamente mundano. É como a negociação de uma união: o mundo e suas vozes entram com sua imprevisibilidade e o *sujeito-da-câmera* entra com sua capacidade de prever, num esquema de regulação cujo não controle é o voto de honra que deve repercutir no espectador. As diferentes tomadas do *cinema direto* irão girar, em grande parte, em torno dessas três moedas (imprevisibilidade, previsibilidade, não controle), como se, em cada tomada, a negociação privilegiasse ou tendesse a alguns aspectos de cada uma delas no momento da conformação da circunstância de mundo em *circunstância de tomada*, num contrato que a pós-produção também deve fazer valer.

(c) *a separação da voz e da imagem*

E, ao falar de pós-produção, temos que nos ater a um ponto muitas vezes negligenciado quando o assunto é *cinema direto*: as vozes e as imagens, ou melhor, o microfone e a câmera nem sempre coincidem na direcionalidade e no foco. E essa não coincidência pode ser fruto tanto do processo de articulação e edição das imagens e dos sons quanto da “edição” operada pelo *sujeito-da-câmera* (geralmente uma pessoa responsável pelo microfone e outra pela câmera) na própria *circunstância de tomada*.

Sobre esse aspecto, cabe pontuar que, apesar de existir a ideia, principalmente por parte dos norte-americanos, de que “qualquer tipo de ensaio [encenação] ou pós-sincronização era imoral” (Shivas, 1963: 13 apud Winston, 1993: 45-46), sobretudo na primeira fase de desenvolvimento do *cinema direto*, a pós-produção e suas ferramentas não foram abolidas, uma vez que não é um cinema de “plano sequência infinito” e tampouco um cinema “panóptico”. Sob a perspectiva ética, o ensaio (encenação) e a pós-sincronização eram evi-

tadas, sobretudo, quando a circunstância de mundo tendia a ser flexionada em grau elevado pela equipe realizadora na conformação do filme para o espectador, fosse no presente da tomada ou na pós-produção; contudo, na prática, a edição, a montagem e a pós-sincronização faziam-se presentes e eram necessárias, em maior ou menor grau, como em qualquer outro tipo de filme, na concepção da narrativa. Cabe frisar que isso não é uma acusação – nem uma questão, como bem nota Fernão Ramos (2008: 293-294), “que tem no fundo a obsessão da ideologia dominante contemporânea em fazer girar a desconstrução do trabalho discursivo para promover um ponto cego na ética do direto”²⁰ –, mas sim evidências deixadas pelas marcas inerentes às demandas éticas e estilísticas da produção desse *cinema direto*.

Retornando ao assunto, a não coincidência entre imagem e voz (excluindo-se da discussão a *voz invisível*) aparecerá, podemos dizer, entre dois extremos (às vezes mais próximo de um, às vezes mais próximo de outro): a voz e a imagem são homogêneas entre si, tanto na questão do espaço quanto do tempo, mas aquilo que vemos não é o foco de emissão do que escutamos, elas estão ligadas pela intersecção do campo e extracampo da câmera e do microfone; a voz e a imagem não são sincronizadas, são heterogêneas entre si no que diz respeito ao espaço e/ou tempo de tomada.

Um dos pontos interessantes dos planos nos quais a não coincidência aparece é que a voz, em seu momento de emissão e na construção fílmica, rebate e reflete o/no mundo e os/nos seus elementos, podendo trazer à tona no plano uma dimensão contemplativa, emotiva, afetiva etc. – principalmente no caso em que as vozes e as imagens ainda mantêm uma certa homogeneidade entre si. No caso de manterem uma proximidade maior com a heterogeneidade, essa não coincidência pode revelar também uma interpretação mais explícita da equipe realizadora, fundada na sobreposição das imagens e vozes, sobre o transcorrer do mundo ou, simplesmente, a utilização de uma imagem cujo som captado em sincronia (ou o contrário) não é de interesse, mas mesmo assim é aproveitada.

Obviamente, os motivos, interesses e mesmo a identificação desses planos e suas diferenças (que com toda certeza vão muito além do aqui exposto) não são evidentes e nem de fácil aferição. Contudo, acredito ser relevante notar sua frequente presença, que se conforma com a névoa do direto sincronizado portátil.

Meet Marlon Brando, por exemplo, é rico em planos cujos focos sonoro e visual não recaem sobre o mesmo elemento. São inúmeros os planos em

20. Ramos faz esse comentário ao se referir à entrevista de Albert Maysles feita por João Moreira Salles, na qual Salles conversa com Maysles sobre os recursos de *reaction shot* e *cutaway* utilizados na montagem de sua produção.

que, no âmbito sonoro, o foco está na pergunta dos jornalistas, mas, no âmbito visual, o foco está no rosto de Marlon Brando. Essa construção, operada na própria tomada, não busca a junção da voz ao corpo que fala; a relação entre imagem e som, nesse tipo de construção, busca o efeito da voz no mundo. No caso específico, revela a dimensão contemplativa, emotiva, afetiva etc. de Marlon Brando em silêncio frente ao que é falado, que em muitos momentos do filme pode ser entendida como dimensão irônica e sarcástica (que entra em acordo também com as respostas que dá aos jornalistas), revelada, por exemplo, por um sorriso, por um olhar, por um franzir de rosto. Em *Warrendale*, a feição das crianças frente às vozes que a circundam é, também, bastante privilegiada nas tomadas.

Na pós-produção do cinema ficcional esse tipo de recurso é recorrente e pode ser chamado de forma geral de *reaction shot*, que, resumidamente, é a construção (que não envolve necessariamente a voz), na montagem, de um plano que revela a reação de certos elementos ante a ação de outros elementos. Em *Meet Marlon Brando*, essa “montagem” é operada no próprio presente da tomada, circunscrita na presença do acontecer único, tal como em *Warrendale*. É essa a carga diferencial que o *cinema direto* irá manifestar nesse tipo de situação/construção, numa escolha em que o *sujeito-da-câmera* não pode voltar atrás, que anda de mãos dadas com o tempo mundano, que não retrocede. O mesmo recurso irá também ser construído no trabalho de pós-produção no *cinema direto*, como podemos notar, por exemplo, ao longo das sequências dos discursos de John Kennedy (e de sua esposa Jacqueline Kennedy) e de Hubert Humphrey em *Primárias*. E a construção, nesse caso, será semelhante àquela presente no domínio ficcional – apesar de ser relativamente homogênea, por estar circunscrita num mesmo lapso espaço-temporal, é mais heterogênea do que aquela que ocorre em *Meet Marlon Brando*, devido à intervenção direta da pós-produção, que une vozes e imagens que não ocorrem no mundo no mesmo exato momento, apenas num mesmo lapso.

Em *Primárias*, também teremos diversos outros planos em que o foco sonoro e visual não coincidem. Mas, diferentemente daquilo que sobressai em *Meet Marlon Brando*, teremos, em alguns planos, uma dimensão que não é a da reação, ou seja, uma situação na qual a voz do foco sonoro não rebate e nem reflete diretamente o/no mundo e os/nos seus elementos. O que irá sobressair é a coexistência espaço-temporal dos elementos em uma certa independência, quando mantida a homogeneidade entre som e imagem na *circunstância de tomada* (ou mesmo a coexistência espaço-temporal no suporte fílmico, construída na pós-produção, quando mantida a heterogeneidade entre som e imagem). Não estamos falando de independência absoluta, já que, de uma forma

ou de outra, as ações e a simples presença (e o porquê da presença simultânea) no mesmo espaço-tempo afeta os elementos entre si e a percepção do espectador.

O interessante desse recurso é que iremos ter dois focos paralelos na narrativa, unidos pela coexistência, mas distantes do *reaction shot*. Distantes porque em vez de se construir uma relação de catarse direta entre os elementos para o espectador, deixa-se resvalar nele uma maior carga de liberdade, mais próxima da liberdade observativa mundana, ou seja, caberá ao espectador focar ou não sua percepção num elemento específico, interpretar/identificar/inventar ou não a relação dos elementos.

Nos últimos quinze minutos de *Primárias* – especialmente nos momentos em que Kennedy e sua equipe (e conhecidos próximos) se atualizam sobre o andamento das eleições primárias, em meio a planos que se aproximam da ideia de *reaction shot* –, teremos alguns planos em que a independência entre os elementos visuais e as vozes, do ponto de vista de foco narrativo, é trazida à tona. Podemos notar tal característica quando, por exemplo, o foco, no âmbito sonoro, está na voz de John Kennedy (e de outros homens) e, no âmbito visual, está em Jacqueline Kennedy (e em outras mulheres), que agem e conversam sob uma demanda de ação não coincidente e que, tampouco, se interferem e causam reações imediatas diretas entre si.

Em outro trecho, a sequência – que é fruto de trabalho de pós-produção, que dura mais de um minuto e que também se faz presente nos últimos quinze minutos de *Primárias* – na qual temos planos que enquadram pernas e sapatos enquanto, no âmbito sonoro, escutamos vozes que falam sobre as primárias, é também um exemplo explícito desse tipo de construção. O que aí está em jogo é a autonomia que a voz e a imagem ganham no seu existir. Autonomia que, dentro da estilística e ética do direto, transforma-se em uma certa liberdade espectral, carregada das marcas da existência mundana.

Essas estratégias coexistem com aquela voz, já bastante debatida, que está presa ao corpo que a emite, fruto direto das possibilidades criadas pelos aparatos da captação sincronizada e portátil. E são todas elas (tanto a voz cujo dono é visto simultaneamente ou se faz presente no extracampo homogêneo quanto as vozes que estão separadas de seu corpo) que, apesar de suas diferentes maneiras de se fazerem presentes para o espectador, trarão a carga do transcorrer mundano, que marca a produção do *cinema direto*.

(d) *a voz no evento versus a voz no cotidiano*

Para além dessas diferentes formas da voz se fazer presente, existe uma última característica que gostaria de discutir. Como mencionado anteriormente, podemos traçar, ao menos na década de 1960, dois grupos de filmes do *ci-*

nema direto. Um mais localizado na primeira metade da década e outro na segunda metade. As estratégias existentes no primeiro grupo não são abolidas pelo segundo, e tampouco existe um racha estilístico e ético que os separem definitivamente. Mas a roupagem, determinada por outras preocupações do que e como filmar, fará surgir outras características. *Warrendale*, *Titicut folies* e *Salesman* fornecem-nos, nesse sentido, um rico leque de exemplos. Isso não significa dizer que exista uma barreira estanque entre esses dois grupos. A separação é, mais que tudo, uma estratégia para pensá-los. Nos próximos parágrafos, busco ressaltar mais as diferenças do que as semelhanças, dado que meu intuito é tentar identificar as variadas estratégias que o *cinema direto* põe em jogo.

Primárias lida com o evento específico das eleições primárias presidenciais realizadas em Wisconsin, da campanha ao resultado; *Happy mother's day* lida com o evento em torno do nascimento dos quíntuplos; *Crisis* lida com o evento da matrícula dos primeiros estudantes negros da Universidade do Alabama; *The Beatles USA* lida com a primeira vez em que os *Beatles* vão para os Estados Unidos; *Meet Marlon Brando* lida com a entrevista programada de Marlon Brando, que, a princípio, tinha o intuito de promover seu novo filme.

Warrendale lida com o cotidiano de um centro de tratamento de saúde mental para crianças; *Titicut folies* lida com o cotidiano de uma instituição de tratamento de criminosos com problemas de saúde mental; *Salesman* lida com o cotidiano de um grupo (em especial, um personagem) de vendedores de bíblia.

Aí podemos notar duas diferentes diretrizes que estão nos pressupostos dos filmes. Em termos simples, podemos dizer que um grupo busca o evento, único por natureza, e o outro busca o cotidiano, ordinário por natureza. Existem intersecções entre os grupos, dado que um evento de caráter determinante para o transcorrer do mundo e do filme pode emergir do cotidiano ao longo do processo de filmagem. Um exemplo nítido é a morte de Dorothy no *Warrendale*, que, a partir do momento em que ocorre, determina muito daquilo que veremos e ouviremos até o final do filme. Em contrapartida, a presença da equipe realizadora no dia a dia dos Kennedys, no desenrolar dos eventos catárticos em *Primárias* e *Crisis*, pode fazer revelar traços do ordinário de suas vidas.

Contudo, em *Warrendale*, *Titicut folies* e *Salesman* veremos uma dimensão mais banal, comum ou íntima, ligada a questões que partem mais dos indivíduos em suas situações, seja no seu trabalho, nos lugares em que dorme e come ou nos espaços de lazer. No primeiro grupo, a ordem de grandeza daquilo que é filmado supera o indivíduo, lida com questões e resoluções políticas ou com

temas de interesse midiático que afloram da voz dos próprios filmados no momento da tomada.

Titicut folies, um filme do segundo grupo, tem uma importância no debate de política pública, mas mais por uma intenção fílmica do que devido à própria voz do filmado. Em outras palavras: as questões que superam o indivíduo em grandeza vêm mais de uma articulação fílmica e de seu contexto de produção e exibição do que da própria materialidade que aflora no presente da tomada – é como dizer que a voz é ordinária e a causa fílmica é política.

Essa discussão encontra-se num terreno de difícil aferição, mas o que quero ressaltar é que existem variações no tipo de fala dos filmados que surgem devido ao desenrolar de um evento de natureza única ou ao cotidiano de natureza ordinária ao qual a equipe realizadora propõe-se a dedicar, que irá determinar situações distintas de circunstância de mundo e tomada e que, por consequência, determinarão assuntos, temas, entoações etc. distintas, variando conforme o tipo de imersão que o grupo realizador faz no mundo.

A voz de conteúdos e tons mais banais, comuns e íntimos – ou aquelas que são diminuídas em seu limite de ação, mais centradas no “eu” ou em grupos delimitados e na relação do “eu” ou de um grupo delimitado com o mundo cotidiano – entra, no passar dos anos 1960 e 1970, cada vez mais em cena, seja no filme-diário, no documentário autobiográfico ou, de forma mais geral, nos documentários em primeira pessoa.

Breves considerações

O som direto, pensado, sobretudo, na circunstância da tomada sonora, ainda foi pouco debatido dentro dos estudos do som fílmico. O referido *cinema direto* exhibe um rico e variado leque ainda a ser desbravado por futuras pesquisas. Embora sejam comuns as generalizações e simplificações em torno do som nesse cinema (lhe são lançadas comumente, por exemplo, afirmações que o caracterizam como ingênuo e não-artístico, por trabalhar num recorte mais objetivo), cabe frisar que ele comportou muitas nuances, seja encarando-o no âmbito das efervescentes transformações epistemológicas e éticas dos anos 1960 que o acompanhou e o engendrou, seja pelo legado que as práticas de tomada sonora direta da voz em locação presente nesse cinema deixou para toda tradição documentária em suas transformações. Acredito que um esforço de pesquisa sob esse espectro engrandeceria não só o entendimento histórico da presença do som no cinema documentário, mas também o entendimento das práticas sonoras do presente.

Referências bibliográficas

- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2004). *A imagem-movimento*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- France, C. (1998). *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Leacock, R. (1961). For an uncontrolled cinema. *Film Culture*, 22(23): 23-25.
- Mamber, S. (1972). Cinéma-Vérité in America, Part I. *Screen*, 13(2): 79-108.
- Nichols, B. (2008). *Introdução ao documentário*. 3rd Ed. Campinas: Papyrus.
- Parente, A. (2000). *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus.
- Ramos, F. (2005). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In F. Ramos (org.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2 (pp. 159-226). São Paulo: Senac.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac.
- Ramos, F. (2012). *A imagem-câmera*. Campinas: Papyrus.
- Ruspoli, M. (1963). *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Teixeira, F. (2008). Documentário moderno. In F. Mascarello (org.), *História do cinema mundial* (pp. 253-287), 3ª Ed. Campinas: Papyrus.
- Winston, B. (1993). The documentary film as scientific inscription. In M. Renov, *Theorizing the documentary* (pp. 37-57). New York: Routledge.

Filmografia

- A pirâmide humana* (1959), de Jean Rouch.
- Crises: behind a presidential commitment* (1963), de Robert Drew.
- Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch.
- Don't look back* (1967), de D. A. Pennebaker.
- Eu, um negro* (1958), de Jean Rouch.
- Gimme shelter* (1970), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.
- Happy mother's day* (1963), de Richard Leacock e Joyce Chopra.
- Le règne du jour* (1967), de Pierre Perrault.

Les voitures d'eau (1968) de Pierre Perrault.

Lonely boy (1961), de Roman Kroiter e Wolf Koenig.

March to Aldermaston (1959), de Karel Reisz e Lindsay Anderson.

Meet Marlon Brando (1966), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.

Pour la suite du monde (1962), de Pierre Perrault.

Primárias (1960), de Robert Drew.

Salesman (1968), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.

The Back-breaking Leaf (1959), de Macartney-Felgate.

The Beatles USA (1964), de Albert Maysles, David Maysles e Charlotte M. Zwerin.

The days before Christmas (1958), de Stanley Jackson, Wolf Koenig, Macartney-Felgate.

Titicut Follies (1967), de Frederick Wiseman.

Warrendale (1967), de Allan King.

We are the Lambeth boys (1959), de Karel Reisz.