

## Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de “voz de Deus” e “voz over”

Renan Paiva Chaves\*

**Resumo:** O artigo revisita as noções de “voz de Deus” e “voz over” no âmbito do filme documentário clássico. A partir de fontes fílmicas e textuais primárias, busca-se demonstrar que tais expressões, por não suportarem as variadas perspectivas estilísticas e éticas do documentário clássico, devem ser reproblematicadas, apontando para a existência de um campo mais complexo e diverso naquilo que envolve a presença da voz.

Palavras-chave: documentário; som fílmico; voz; trilha sonora.

**Resumen:** El artículo revisa las nociones de “voz de Dios” y “voz over” en el ámbito del documental clásico. A partir de fuentes fílmicas y textuales primarias, se busca demostrar que tales expresiones, por no soportar las variadas perspectivas estilísticas y éticas del documental clásico, deben ser reproblematicadas, apuntando hacia la existencia de un campo más complejo y diverso en lo concerniente a la presencia de la voz.

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

**Abstract:** The article revisits the notions of “voice of God” and “voice over” in the context of classic documentary film. From filmic and textual primary sources, the article seeks to demonstrate that such expressions do not support the stylistic variety and ethical perspectives in classic documentary film. So they should be problematized and acknowledge the existence of a diverse and complex field concerning the presence of the voice.

Keywords: classic documentary film; film sound; voice, soundtrack.

**Résumé :** Cet article revisite les notions de «voix de Dieu» et de «voix off» dans le film documentaire classique. À partir de sources cinématographiques et textuelles primaires, nous cherchons à démontrer que de telles expressions, dans la mesure où elles ne soutiennent pas les perspectives stylistiques et éthiques variées du documentaire classique, devraient être reproblématisées, soulignant ainsi l’existence d’un champ plus complexe et plus diversifié en ce qui concerne la présence de la voix.

Mots-clés : documentaire ; son filmique ; la voix ; bande son.

---

\* Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Indiana University. E-mail: renanpaivachaves@gmail.com

Este artigo é um dos frutos da pesquisa “Documentário e trilha sonora: os sons do eu”, financiada por meio do processo nº 16/09111-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Submissão do artigo: 25 de fevereiro de 2019. Notificação de aceitação: 19 de julho de 2019.

A presença do som nos primeiros anos do cinema sonoro – em seu formato sonoro-visual comercialmente estável, a partir do final dos anos 1920 – foi alvo de debate numa vasta quantidade de escritos. Neles, um dos temas centrais foi a voz e os limites que sua presença impôs à articulação das imagens nas etapas de pré-produção, tomada e montagem fílmica. No horizonte destas discussões estavam sobretudo os *talking films* e a presença da voz em formato de diálogo. Desde textos clássicos da literatura cinematográfica até textos mais recentes – como “The art of sound” de René Clair (1985 [1929]), “Manifesto: dialogue on sound” de Basil Wright e Vivian Braun (1985 [1934]), “A new Laocoön: artistic composites and the talking films” de Rudolf Arnheim (1985 [1938]), “Sound in films” de Alberto Cavalcanti (1985 [1939]), “Dialogue and sound” de Siegfried Kracauer (1985 [1960]), “Technology and aesthetics of film sound” de John Belton (1985), “The evolution of sound technology” de Rick Altman (1985) e “The voice in the Cinema: the articulation of body and space” de Mary Ann Doane (1985) –, é notável como essa temática assume um lugar especial na construção da teoria fílmica e no debate sobre a essência cinematográfica.

Contudo, num outro horizonte de referência fílmica – nas produções do domínio documental –, podemos notar que a voz desempenha, nesses primeiros anos de cinema sonoro, um papel mais libertador que limitante da articulação das imagens, ou que, ao menos, as imposições e os limites impostos impulsionaram o desenvolvimento de diferentes estratégias do uso da voz.

Ao falarmos de documentário clássico,<sup>1</sup> numa tentativa de pensá-lo em termos estilísticos e éticos, dificilmente conseguimos fugir das expressões “voz *over*” e “voz de Deus”. Isso porque elas estão na base de valiosas ideias seminais da teoria do cinema documentário que caracterizam o documentário clássico dos anos 1930 e 1940 como educativo, propagandístico, persuasivo ou expositivo.

Pela força que essas expressões ganharam na teoria do cinema documentário, sobretudo em sua menção ao período clássico, somos impelidos a entender que as vozes do documentário clássico, em sua perspectiva semântica e expressiva, lidam com uma rigidez categoricamente centrada no inequívoco do ensinamento e a da transmissão de conhecimento a partir de uma pretensão de irrefutabilidade e de convencimento.

Essa perspectiva não está equivocada: em muitos dos cânones que fizeram parte de análises fundadoras das teorias do cinema documentário – como alguns dos documentários britânicos e norte-americanos –, tais características

---

1. Considero, neste artigo, como documentário clássico principalmente produções britânicas, norte americanas e europeias dos anos 1930 e 1940.

são perceptíveis e, por vezes, dominantes. O problema ocorre quando essa perspectiva se torna um estigma que nos impede de ver as nuances, inovações e usos criativos das vozes no documentarismo clássico, inibindo-nos, muitas vezes, de voltarmos nossa atenção a ele, considerando-o teoricamente e historiograficamente superado.

Enfim, existem alguns estigmas decorrentes do uso repetido dessas expressões-chave – “voz *over*” e “voz de Deus” – nas considerações teóricas e historiográficas a respeito das características da voz no documentário clássico que se reproduzem um tanto quanto inconscientemente.

A expressão “voz *over*” nos leva a designar usualmente à voz um lugar que é ao mesmo tempo espacial e hierárquico. No que concerne ao espaço, está implícita a ideia de que a “voz *over*” se localiza num espaço desconhecido, que não é o das imagens, ou melhor, num não lugar fílmico, livre de uma materialidade espacial, que a exime de uma possível circunstância de tomada<sup>2</sup> sonora, como se a mediação maquínica do microfone entre o mundo e o espectador fosse suprimida. No tocante ao hierárquico, fica implícita a ideia de superioridade coerciva em relação aos outros elementos da articulação fílmica, sejam eles sonoros ou visuais, estando metaforicamente acima<sup>3</sup> – capaz de conferir e forjar qualquer informação, ao mesmo passo em que, impondo sentido e fluidez à narrativa, é capaz de convencer o espectador sem grandes enrosocos. E essa é uma das maneiras recorrentes de se pensar a voz do documentário clássico.

Quanto mais “acima” está – ou seja, quanto mais próxima de uma ideia de inexistência de circunstância de tomada e quanto mais elevada for sua capacidade coerciva ante os outros elementos fílmicos –, mais a voz se aproxima da “voz de Deus”.

No tocante à voz do documentário clássico, “voz *over*” e “voz de Deus” são comumente tomadas como sinônimos, embora a expressão “voz de Deus”, que, em verdade, pode ser pensada como um caso específico de “voz *over*”, ligue-se mais diretamente à ideia de onipresença, onipotência e onisciência da voz em sua assertividade – que se encaixa na ideia de documentário educativo, propagandístico, persuasivo e expositivo, sendo esse o prisma dominante sob o qual entendemos a voz do documentário clássico.

Mas se essas características são verificadas vastamente na fortuna crítica, qual seria o problema?

---

2. Uso a expressão “circunstância de tomada” na acepção que Fernão Ramos (2012: 12-19) lhe confere.

3. Para um debate mais aprofundado da usual acepção de voz *over*, conferir artigo de Charles Wolfe, “Historicising the ‘Voice of God’: the place of vocal narration in classical documentary” (1997).

Fazendo coro a Charles Wolfe (1997: 149), se a noção de “voz de Deus” – aceita, rejeitada, defletida ou dispersada – desempenhou papel fundamental na construção e na escrita da teoria e história do documentário, ela também pode mascarar outros elementos sonoros que são intrigantes e instrutivos. Intrigantes e instrutivos porque nos contam algo sobre diferenças conceituais da estilística e ética documental e nos ajudam a desvendar um campo de referências históricas cruzadas no qual o espectador moderno pode se perder.

Em uma análise mais direcionada aos aspectos sonoros do documentário clássico, não é difícil notar que a quantidade de filmes canônicos que fogem desses estigmas é surpreendentemente grande. Torna-se nítido, assim, que as referidas expressões superestimam tanto o poder quanto a uniformidade do uso da voz no documentário clássico. Como uma primeira solução para a incursão nessa temática decidi evitar, quase como um exercício, o uso das expressões “voz *over*” e “voz de Deus” 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)*”.<sup>4</sup> Com o decorrer das análises, pareceu-me mais conveniente chamá-la de “voz invisível” por dois principais motivos.

O primeiro deles foi a possibilidade de tirar da expressão que a determina a conotação de não lugar conferida pelos termos “*over*” e “Deus”: mesmo que ainda não a possamos endereçar ao corpo que a emite, seu espaço de emissão, por mais que invisível, existe e pode ser analisado segundo sua materialidade e sob a ideia de uma tomada sonora, ou, ao menos, como um som que advém de um presente diferente (ou não) daquele da tomada visual, cuja circunstância de irrupção pode proporcionar, tal como no âmbito visual, um variado leque de material fílmico, a ser trabalhado na concepção narrativa.<sup>5</sup>

4. Não se caracteriza como voz *off* porque essa categoria pressupõe uma presença homogênea (física, temporal ou de plano dramático) da voz com o campo da imagem filmada (mesmo que construída numa pós-produção). No documentário clássico e na tradição documentária como um todo, a voz que não vemos ao longo do filme se funda, usualmente, numa heterogeneidade espacial e temporal em relação à tomada visual (ou ao menos numa construção que não deixa traços de homogeneidade).

5. A ideia de se ter uma voz cujo corpo não se vê, mas que, ao mesmo tempo, se faz presente em algum lugar é trabalhada por Michel Chion (1994; 1999) pelo conceito *acousmètre*, uma junção de *être* (ser) com *acousmatique* (som invisível, ou aquilo que escutamos e não vemos/sabemos a fonte), que poderia ser pensado como um corpo que tem uma presença sonora (vocal) invisível. Contudo, o conceito de Chion se restringe a tipos específicos do cinema ficcional, como a voz de Mabuse em *O testamento do Dr. Mabuse* (1933), a voz do mágico no *Mágico de Oz* (1939), a voz da “mãe” em *Psicose* (1960), a voz do computador Hal em *2001: uma odisséia no espaço* (1968). Para Chion (1999: 224), a voz do comentador é de outra categoria, ela ocupa uma estância fílmica removida; ela, diferente da voz *acousmètre*, não “tem um pé na imagem, no espaço do filme”, ela não visita “as fronteiras, que não são nem o interior do espaço fílmico nem o proscênio – um lugar que não tem nome, mas que o cinema sempre põe em jogo”. Para Chion, a voz da narração é entendida como aquela que fala como um observador.

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 também pelas expressões “*over*” e “Deus”, evitando, de certa forma, a caracterização geral que Bill Nichols (1983: 17), e um certo consenso acadêmico, coloca em jogo quando o assunto é o documentário clássico, de tradição griersoniana:

O estilo de discurso direto da tradição griersoniana (ou, na sua mais excessiva forma, a voz de Deus de *The march of time*) foi a primeira forma acabada de documentário. Como convém a uma escola cujos propósitos foram esmagadoramente didáticos, empregava uma voz fora-de-campo supostamente autorizada, contudo, frequentemente presunçosa. Em muitos casos essa narração dominava efetivamente os elementos visuais, embora pudesse ser, em filmes como *Night mail ou Listen to Britain*, poética e evocativa.<sup>6</sup>

Considerações nesse trilha, apesar de superlativas, são recorrentes no pensamento sobre voz no documentário clássico (tanto em debates, como artigos, conferências, palestras, cursos etc.), tal como se pode notar em textos brasileiros referenciais, como o de Consuelo Lins (2006):

Desde que o documentário tornou-se falado no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se meras ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina, desencarnada, “voz de Deus”, que tudo vê e tudo sabe.<sup>7</sup>

Em contrapartida a esse tipo de perspectiva, o que me interessa é arrancar do fosso do não diegético essa voz que não se vê e trazer à tona sua presença num lugar que não é apenas aquele das ferramentas de articulação fílmica. É dar uma dimensão espacial e temporal mundana, uma materialidade física que ocorre no espaço-tempo, encarná-la, evidenciar que nem tudo sabe e nem tudo vê.

Dessa mudança de perspectiva, o estudo que não apenas semântico da voz – ou seja, seu estudo recitativo e tímbrico, de circunstância de tomada, de montagem, de meios e modos de produção etc. – e o estudo das diversas possibilidades de relação da voz com a imagem – e não apenas aquela que entende a voz como determinadora das significações da imagem ou como articuladora fílmica – tornam-se mais palpáveis.

Em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, por exemplo, a heterogeneidade espaço-temporal entre a tomada da voz *invisível* e das imagens de arquivo

6. Em relação a *Listen to Britain*, ao qual Nichols se refere na citação, é, inclusive, complicado afirmar a presença de narração. No começo do filme vemos e ouvimos a pessoa que nos introduz ao filme, e, ao longo do filme, as vozes que se aproximariam de uma ideia de narração são associáveis a ou identificáveis como trechos de transmissão de programas de rádio.

7. Com exceção à questão da voz masculina, que, de fato, é a que se faz abundantemente presente, soa um tanto quanto exagerado esse tipo de afirmação.

é flagrante. A dimensão da história e da memória que vemos emergir da imagem e do som só são possíveis devido à diferença de circunstância de tomada que lhes são implícitas. O cruzamento de uma voz que fala de um passado com a carga de quem o conhece (com traços de uma escrita historiográfica) com a voz que no presente não muito distante daquelas imagens de arquivo fala de um passado (com a carga da memória que salta no presente) só é possível porque a diferença temporal da circunstância de tomada do som e da imagem não é tão grande e nem tão pequena (entre uma e duas décadas, aproximadamente).<sup>8</sup> Ou melhor, aquela voz é fruto de uma década de digestão, não apenas individual, mas também coletiva, de acontecimentos do passado. A isso se adiciona o fato de o escritor da voz invisível ser Jean Cayrol, que foi prisioneiro de campo de concentração nazista (tema central do filme). E essa informação é valiosa para entender a voz e seu lugar de fala no filme tanto no que concerne ao estilo de escrita, que é oralizada, quanto à ética da produção do filme.

A diferença espacial também não é menos importante. A voz que não se altera muito ao longo do filme, naquilo que concerne à tessitura e timbre, nos traz uma carga contemplativa que é própria daquela que contém uma diferença brutal em relação à intensidade e ao risco do presente da circunstância de tomada das imagens que chegam ao espectador. Ou seja, o choque entre uma voz cuja tomada é feita na segurança do estúdio e uma imagem que é tomada em locação em uma dimensão infável só é possível devido à heterogeneidade de circunstância de tomada entre som e imagem.

Na série de documentários *Why we fight* (1942-1945), as imagens do infável também chegam ao espectador, mas a diferença temporal entre tomada visual e tomada sonora não é suficiente para que uma carga, nas proporções de *Noite e neblina*, de história e memória se sobressaia. A diferença temporal entre imagem e som é, em boa parte do tempo, de um, dois ou três anos (apesar de contar com imagens de arquivo dos anos 1930). Fala-se de e mostra-se uma guerra ainda em curso. A característica da voz que nos salta é a daquela que se adere ao presente, ou melhor, que tem o potencial de mudar o futuro. Ela toma partido não sobre um passado (apesar de falar de acontecimentos de um passado recente), mas sobre um futuro que pode ser flexionado pelas ações de um presente, que se não é o mesmo da voz, é muito próximo dele. Ao tratar do Holocausto, *Noite e neblina* não consegue mudar o curso daquilo que foi, apenas consegue construir uma perspectiva daquilo que foi, potencialmente mudando o presente daquele que assiste ao filme, que está numa temporalidade outra. *Why we fight*, ao tratar da Segunda Guerra, pode potencialmente mudar o seu

---

8. Mesmo quando as imagens não são de arquivo, elas são, sobretudo, de ruínas, repletas de rastros, restos, escombros etc., jogando-nos sempre a um passado imaginável, mais do que a um presente possível.

curso, pois a voz emerge de um presente compartilhado, um presente cujo tema, imagem e som compartilham.

Se pegarmos emprestado a noção de triplo presente (presente *preterita*, presente *praesentia* e presente *futura*) de Santo Agostinho, retomadas por Paul Ricoeur (2010) em “Tempo e narrativa”, notaremos que em *Noite e neblina*, a narrativa, em especial a voz, infla-se de um presente *preterita*, uma voz presente que fala e age por um passado, que já é memória, ou resgate de memória, devido ao tema e às imagens de um presente anterior (ou que a eles remetem) – ela é diminuída de expectativa e carregada de memória; já em *Why we fight*, a narrativa e sua voz inflam-se mais de presente *futura*, elas aderem ao presente com uma carga de expectativa e previsão em relação ao futuro, que não se esgota porque seu tempo não acabou, ou seja, a expectativa ainda não se tornou memória, a guerra ainda não acabou. Nesse sentido, torna-se plausível considerar que a narrativa só se torna inteligível quando pensada segundo sua mediação entre diferentes momentos, ou seja, quando consideramos que ela possui um lugar e tempo de partida e um outro lugar e tempo de chegada no mundo.

Ao pensar em “voz de Deus” nesses casos, essa ideia de temporalidade nos é roubada. A voz de um Deus, tal como seu nascimento, vem do eterno. O tempo é mundano. Deus é eterno porque não se adere ao tempo; ele é universal, onipresente, onipotente e onisciente por esse motivo. A voz de Deus é o verbo, sem corpo, a voz do documentário é humana e sua dimensão temporal é essencial para entender a narrativa.

As implicações dessa perspectiva não excluem a existência da “voz *over*” e da “voz de Deus”; pelo contrário, comportam-nas e abrem uma gama maior de possibilidades na análise, que nos livra da inevitabilidade de considerar tudo aquilo que foge dos limites dessas duas expressões como experimentações isoladas, que pouco teriam a ver com o suposto verdadeiro documentário clássico. Há ponderação entre o *verbum* e a *vox*, ou seja, existem vozes que se aproximam mais de Deus, da eternidade, tal como existem vozes que se aproximam mais do humano, mundano, de sua temporalidade. A universalização, característica de uma voz poética, afasta-se da particularização de uma crônica, por exemplo. Uma tende ao eterno, por tratar de essências, e outra ao tempo (mundano), por tratar de acontecimentos localizados no passar do tempo. Contudo, ao se tratar de documentário, não se pode perder de vista que as universalizações, tomando emprestadas as palavras de Ricoeur (2010: 74), “não são ideias platônicas. São universais parentes da sabedoria prática, portanto da ética e da política”.

Cabe também lembrar que nos anos 1930 não se usava a expressão “voz over” e que “voz de Deus” foi raramente utilizada para fazer referência ao tipo de voz que aqui discutimos.<sup>9</sup> Entre os realizadores do documentário britânico e norte-americano, por exemplo, as duas expressões mais comuns eram *narration* e *commentary*, como se pode verificar vastamente nos créditos dos filmes, que dividiam nos escritos espaço com expressões como *canned monolog*, *running monolog*, *running comment*, *running commentary*, *descriptive talks*, *off-stage lecture* e *off-screen interlocutor*, *off-screen narration*, *off-stage voice*.<sup>10</sup> Nenhuma delas continha em seu sentido o fardo da voz de autoridade, de supremacia, de Deus – mais que a voz de Deus, era a voz do homem mesmo que falava nos filmes, com toda intenção e carga epistemológica de seu tempo.

Inclusive, era recorrente a crítica negativa às vozes que “falavam muito”, em tons acadêmicos e professorais, nas resenhas de documentários nos periódicos britânicos *Sight and Sound*, *Cinema Quarterly* e *World Film News and Television Progress* nos anos 1930. Essa crítica era recorrente porque, de fato, existiam vastos exemplos em que a “voz de Deus”, mesmo não sendo assim referida, fazia-se presente em sentido correlato. Contudo, ao pesquisar a que filmes os textos desses periódicos dirigiam suas ressalvas, notamos que eram, sobretudo, cinejornais e filmes produzidos especificamente para a exibição em escolas, figurando fora da dimensão autoral do documentário sobre a qual o esforço acadêmico se debruçou em sua fundamentação historiográfica e teórica do filme documentário.

Concomitantemente, os filmes que hoje são canônicos para a teoria do cinema documentário eram, nesses periódicos, criticados positivamente justamente pelo afastamento que muitas das vezes mantinham dessa ideia de “voz de Deus”.

9. Nas fontes dos anos 1930, encontrei três textos que usam a expressão “voz de Deus” ao falar de cinema. No artigo “Propaganda: a problem for educational theory and cinema” de John Grierson (1933/1934: 120), a expressão é utilizada no sentido do provérbio *Vox Populi, vox Dei* (A voz do povo é a voz de Deus): “he is, indeed, bound in one sense or another, to the doctrine of democracy, and the proposition that the voice of the people may, under his proper guidance, become the voice of God”. No artigo “Introduction to a new art” de John Grierson (1934b: 104), a expressão “voz de Deus” é usada numa acepção próxima à nossa: “Notice how a commentator – a voice of God in the last instance – may be used effectively even in a story film”. No livro *Documentary film* de Paul Rotha (1939: 209), originalmente lançado em 1936, a expressão “voz de Deus” é usada em contexto pejorativo: “There is room, also, for experiment in relating more intimately the voice with the screen, perhaps to be achieved with less formality and more spontaneity, so that the speaker becomes a part of the film rather than the detached ‘Voice of God’ which seems so dear to some producers of documentary”.

10. Verificar, por exemplo, as críticas fílmicas “The break up” (*Variety*, 6 ago. 1930: 35), “Explorers of the world” (*Variety*, 22 dez. 1931: 19), “Bring’en back alive” (*Variety*, 21 jun. 1932: 14), “Igloo” (*Variety*, 26 jul. 1932: 17), “Taming the jungle” (*Variety*, 6 jun. 1933: 14), “Hell’s holiday” de Frank S. Nugent (*New York Times*, 15 jul. 1933: 14), “Hei Tiki” (*Variety*, 5 fev. 1935: 31), “Land of promise” de Bige (*Variety*, 27 nov. 1935: 30), ou ainda os volumes dos anos 1930 do periódico *Sight and Sound*.



E o que, de forma geral, era levantado nos textos desses periódicos dos anos 1930 no que diz respeito à voz?

O mais recorrente era a crítica aos comentários excessivos, em tons professorais, distantes das imagens. No texto “And now Rawtenstall”, da *Sight and Sound* (1936-7: 155), por exemplo, o autor anônimo escreve que “pouco esforço foi ainda feito para produzir filmes educativos nos quais o som emerge como concomitante natural das imagens visuais” e lamenta, escrevendo que “o método bruto de adicionar comentário a uma série de imagens ainda persiste”. Na crítica “The face of Britain”, presente na *Sight and Sound* (1935: 127), o autor anônimo chega a dizer que “comentário é sempre um problema” a ser resolvido.

Na crítica ao “Industrial Britain”, presente na *Sight and Sound* (1934: 145), o autor anônimo afirma que “ele [*Industrial Britain*] é somente estragado pelo comentário, que explica muito e é falado numa voz acadêmica que está fora de sintonia com as realidades da imagem”. Mesmo se tratando de um cânone, *Industrial Britain* não pode ser considerado, segundo John Grierson (1934a: 215), sob nenhum ponto de vista, algo representativo em relação à arte e à prática sonora, sendo esse filme um exemplo típico no qual podemos encontrar um sentido próximo daquele carregado pela “voz de Deus” e no qual a teoria consolidada encontra respaldo.

Thomas Bird e William Farr (1937: 146), no texto “The world we live in”, da *Sight and Sound*, inferem que o caráter persuasivo dos filmes não é alcançado direta e necessariamente pelas informações explícitas que emergem do filme: enquanto informativo, parte dos documentários britânicos não necessariamente arremessam informações às nossas cabeças, e, por esse motivo, concluem os autores, eles são persuasivos e também mais poéticos que científicos e dificilmente estatísticos. Colocando, assim, em questão o potencial caráter informativo e persuasivo da voz. No mesmo texto, os autores ainda escrevem:

[...] o comentário na maioria dos casos [da produção não ficcional norte-americana] tentou carregar todo o tema e a imagem foi deixada como ilustrativa, com planos de cinejornais e cortes de outros filmes. O próximo passo é, obviamente, que se faça com que as imagens carreguem algo do tema e a maior parte das ações. Uma realização nesse sentido foi aparente em *The plow that broke the plains* [...] (Bird e Farr, 1937: 146).

No texto “Producing an educational film”, de Woolfe Bruce, na *Sight and Sound* (1933: 106-109), o autor deixa evidente que mesmo nos filmes produzidos com fins pedagógicos para escolas, o uso do comentário não era unanimidade no que diz respeito à eficácia educativa e que, na maioria dos casos, depois das imagens já editadas é que se avaliava a possibilidade de incluir co-

mentário. O questionamento do comentário como ferramenta educativa se faz presente em outros tantos textos, como em “Films for school”, de autor anônimo, da *Sight and Sound* (1936: 98-99), e “Sound or silent film in teaching”, de C. Ford e J. Fairgrieve (1935: 26-30), da *Sight and sound*.

Ao passo que a crítica negativa ia por esse caminho, afloravam abundantemente os elogios aos filmes que empregavam estratégias diversas do uso da voz. No artigo “Camera on nature”, da *World Film News and Television Progress* (1938: 125), o autor anônimo, ao falar dos êxitos da série documentária *Secrets of Nature* (1922-1933), cita o uso inovador, por exemplo, do alongamento e do encurtamento silábico da emissão vocal do comentarista, que imprimia nos filmes perspectivas rítmicas diversas. Ao se referir a um episódio específico da série, *Plants of the underworld* (1930), o autor se refere positivamente ao esforço dos realizadores em empregarem “versos brancos”, especialmente escritos para o filme. Charles Davy (1935: 110), na resenha “The Song of Ceylon”, da *Cinema Quarterly*, refere-se ao comentário de *Song of Ceylon* (1934) como “uma brilhante ideia” e ressalta o interessante uso do texto de Robert Knox, de 1680, como comentário, proferido num tom arcaico por Lionel Wendt, e que “se encaixa exatamente na atmosfera do filme”, delegando à voz, mais que um caráter informativo, um elemento de construção de percepções.

Outro aspecto interessante de se notar nesses periódicos é que a ideia de o comentário ser proferido por aqueles que eram filmados era bem vista pela crítica e, inclusive, incentivada. Grierson (1934a: 216), no artigo “The G.P.O. gets sound”, da *Cinema Quarterly*, diz que

[...] quando estamos mostrando um trabalhador em seu trabalho, nós devemos pegar o trabalhador para fazer, então, seu próprio comentário, com idioma e sotaque completo. Isso traz intimidade e autenticidade e nada do que fizéssemos seria tão bom.

Exemplo disto são os filmes *Cable Ship* (1933) e *Under the city* (1934). Aspecto que é exaltado também por J. B. Holmes (1937: 159) em seu texto “G.P.O. films”, na *Sight and Sound*.

Outro tema bastante citado nesses periódicos, quando se falava de comentário, foi a poesia. Representativamente, Wilfried Holmes (1936: 9), no texto “The new Renaissance”, presente na *Sight and Sound*, diz: “Existe um outro ramo da literatura que pode não apenas encontrar um frescor de saída nos filmes, mas pode também modificá-los e influenciá-los. E é a poesia”. Grierson (1934a: 221) compartilha com Holmes essa perspectiva quando fala, por exemplo, que a poesia nos filmes poderia trazer novos elementos ao “arranjar alguma história essencial sobre os murmúrios das janelas, balcões de bares e

transeuntes”. Alguns cânones, por exemplo, que lançam mão desse recurso são *Coal Face* (1935), *Night Mail* (1936) e *The River* (1937).

Outro recurso, para além do comentário, recorrentemente elogiado no que concerne à voz, é aquele chamado de “voz desencorpada” (*disembodied voice*). Trata-se de um recurso em que a voz que ouvimos, apesar de não ser propriamente comentário, não tem um referente visual imediato em sincronia, mas que pode ser associado àqueles que vemos nas imagens. Arthur Versselo (1936: 28-29), na crítica “Night Mail”, da *Sight and Sound*, Charles Davy (1935, 110), na resenha “The Song of Ceylon”, da *Cinema Quarterly*, e o texto “B.B.C.: The voice of Britain”, da *Sight and Sound* (1935: 125), por exemplo, usam essa expressão ao se referirem a opções interessantes do uso da voz.

Outras expressões interessantes que permearam as páginas dos já citados periódicos são “monólogo”, “comentário humorístico” e “coro” – recursos que vão permear as produções canônicas do documentário clássico.

O que podemos afirmar com esses exemplos não é que o documentário clássico passa longe de ser educativo, propagandístico, persuasivo ou expositivo ou que a “voz de Deus” é uma invenção teórica descabida, mas sim que, com o que já temos de filmes restaurados e com o acesso a documentos da época, é possível se cogitar que a generalização no tocante à “voz de Deus” já não suporta a variada gama de recursos e estratégias efetivamente empregadas no documentário clássico. Informações importantes para o entendimento da história do documentário podem aí estar escondidas, sobretudo quando lidamos com aquele documentário de porte mais autoral, que é foco nesse texto.

E aqui levanto dois sucintos pontos em tom de exemplo. Primeiro ponto: a preocupação em dar a voz ao filmado, por mais que em vias distintas daquelas que vemos no documentário moderno, já pode ser notada nesses escritos produzidos por pessoas envolvidas na produção documental dos anos 1930. Por mais que do ponto de vista quantitativo não seja tão relevante, podemos notar essa preocupação, para além dos já citados textos, em documentários como *Cable Ship* e *Under the city* – e também no documentário *Shipyard* (1935), que contou inicialmente com o comentário de um trabalhador local, relacionado com a temática do filme, mas que, contudo, a produtora do filme, Gaumont British Instructional, substituiu o comentário falado pelo trabalhador por um comentário falado por E. V. H. Emmett, comentarista profissional da Gaumont British News (Thompson, 1935; Stollery, 2013). Isso implica que o “dar a voz ao filmado” não surge apenas com a chegada do documentário moderno; e por mais que se considere que só chegue de fato com ele, há que se visitar o documentário clássico e suas vozes para saber sob que condições distintas

esse diferente “dar a voz ao filmado” emerge.<sup>11</sup> Segundo ponto: será que o comentário, no estilo da “voz de Deus”, foi um caminho sem pedras assumido na produção documental dos anos 1930? A “voz de Deus” se encaixou e se naturalizou sem problemas nas preocupações educativas, propagandísticas, persuasivas e expositivas do documentário clássico? Nas páginas dos periódicos citados e em muitos exemplos fílmicos parece que não.

Stella Bruzzi (2000: 40) pergunta-se “como e por que a narração documental adquiriu sua mísera reputação”, enquanto Jamie Sexton (2015: 160) diz que “o ato de evitar a narração em voz *over* é fruto de uma duradoura hostilidade em direção a essa técnica por parte de críticos, realizadores e teóricos”. Bruzzi (2000: 41) nota que a voz *over* é encarada como o “mal desnecessário do documentário” e afirma, talvez com um pouco de exagero, que muito da culpa dessa visão negativa vem de Robert Drew e Bill Nichols:

Robert Drew, pioneiro do cinema direto, num artigo combativamente intitulado “A narração pode ser uma assassina” [“Narration can be a killer”], alega que apenas os documentários que evitam narração como um dispositivo de estruturação podem “funcionar, ou estar começando a funcionar, ou poderiam funcionar, nos princípios dramáticos/fílmicos”, que apenas os filmes que contam uma história diretamente (sem voz *over*) podem “elevar-se” ao campo utópico do “Além da razão. Além da explicação. Além das palavras”. Drew dogmaticamente conclui, “palavras fornecidas do exterior não podem fazer um filme elevar-se”, assim, “narração é aquilo que você faz quando você falha” (Drew 1983:271-3). A objeção de Drew com a narração ecoou pela grande parte dos escritos teóricos sobre documentário, que, juntamente com certos realizadores, cimentou a visão acima expressada, promovendo a ideia de que o termo “voz *over*” quando aplicado ao documentário, refere-se ao didatismo, ao branco e aos tons masculinos da voz de *The March of time*. E aos seus arrependidos derivados. A maior parte da culpa dessa percepção negativa da voz *over* é debitária da “árvore genealógica” de Bill Nichols, representando a genealogia do documentário como iniciando-se com o modo expositivo (encabeçado pelo comentário, pelo didático), a mais velha e primitiva forma do filme não ficcional.

Apesar de a autora não ponderar a posição de Robert Drew – como realizador, defensor de uma nova proposta cinematográfica, num contexto ideológico distante daquele que dominava o entreguerras – e de Bill Nichols – professor e teórico que lida, mais do que com a história do documentário, com um quadro conceitual que funciona, mais que tudo, como ferramenta de entendimento e de análise –, há significativos indícios de que não podemos mais negligenciar a temática da voz no documentário clássico.

11. Essa discussão pode ser conferida no texto “Some origins of Cinéma vérité and The sound-track in British documentary”, de Edgar Anstey, de 1966.

Caracterizar as vozes do documentário clássico coletivamente como “voz de Deus” ou “voz *over*” é, de certa forma, obscurecer o espectro de estratégias vocais empregadas durante os anos 1930 e 1940 e esquecer que foram décadas de preocupação saliente em relação à dimensão social da arte, nas quais muitas das colaborações entre cineastas, escritores, compositores e atores centraram seus esforços na voz invisível como ingrediente-chave do emergente formato cinematográfico (sonoro-visual). Muitos dos mais celebrados realizadores do período – Pare Lorentz, Willard Van Dyke, Ben Maddow, John Grierson, Alberto Cavalcanti, Paul Rotha e Humphrey Jennings – viram na voz uma valiosa oportunidade de inovação.<sup>12</sup>

Alberto Cavalcanti (1985 [1939]), por exemplo, em “Sound in films” nota que o comentário foi relegado pela produção ficcional, que menosprezou as potencialidades desse tipo de uso da voz, encontrando seu desenvolvimento essencialmente nos *travelogues*, cinejornais e documentários.

Para notar isso, não precisamos buscar documentários desconhecidos, à margem da teoria e historiografia já consolidada. Podemos notar estratégias variadas do uso, alcance e endereçamento da voz que se distanciam da ideia de “voz de Deus” em cânones da história do documentário, como *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934), *Coal face* (Alberto Cavalcanti, 1935), *Night mail* (Harry Watt; Basil Wright, 1936), *People of Britain* (Paul Rotha, 1936), *The plow that broke the plains* (Pare Lorentz, 1936), *Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933-1937), *The river* (Pare Lorentz, 1937), *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938), *People of the Cumberland* (Sidney Meyers; Jay Leyda 1938), *Valley Town* (Willard Van Dyke, 1940), *Power and the Land* (Joris Ivens, 1940), *The Forgotten Village* (Hebert Kline, 1941), *The land* (Robert Flaherty, 1941), *A place to live* (Irving Lerner, 1941), *The Battle of Midway* (John Ford, 1942), *Native Land* (Leo Hurwitz; Paul Strand, 1942), *Tunisian victory* (Frank Capra; Hugh Stewart, 1944), *The Battle of San Pietro* (John Huston, 1944), *Hôtel des invalids* (Georges Franju, 1952), entre inúmeros outros.

Em *The river*, por exemplo, Pare Lorentz, realizador do filme e responsável pela voz invisível, foi indicado em 1938 ao Pulitzer Prize na categoria poesia pela narração composta para o filme, construída em versos, rimas e diversos recursos de linguagem, de forma semelhante ao que fez em *The plow*

12. Ver Dyke, W. (1946). The interpretive camera in documentary film, *Hollywood quarterly*, v. 1, n. 4 p. 405-409; Maddow, B. (1944). *The writer's function in documentary film*. Writer's Congress, University of California Press, p. 98-103; Lorentz, P. (1992). *FDR's movie maker: memoirs and scripts*. Reno: University of Nevada Press; Grierson, J. (1934). The GPO gets sound. *Cinema Quarterly*, v. 2, n. 4, p. 215-221; Grierson, J. (1935). Two paths to poetry. *Cinema Quarterly*, v. 3, n. 4, p. 194-196; Cavalcanti, A. *Sound in films*. In: Weis, E. & Belton, J. (Eds.). (1985). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, p. 98-111; Rotha, P. *Documentary film*. London: Faber & Faber, 1939. p. 201-223.

*that broke the plains*. Em *Power and the land*, a narração, escrita pelo poeta Stephen Vincent Benet, também é poética e, em certos trechos, é cadenciada, construída em versos. Ela se coaduna à música fílmica em ritmo e melodia, construindo aquilo que Wolfe (1997: 154) chamou de *folk-verse commentary*, numa analogia, provavelmente, à *folk song*. Em *People of Britain*, é também notável a ritmização da voz e de outros recursos de linguagem, tal como a repetição de frases emblemáticas na perspectiva política do filme – a frase “There is no defense against air attack” sendo repetida por três vozes distintas – ou na construção de versos com três vozes – gas burns (voz 1)/gas blinds (voz 2)/gas chokes (voz 3)/gas paralyses (vozes 1, 2 e 3). Esses casos nos fazem lembrar de Paul Robeson, renomado cantor e ativista político dos direitos civis, que, além de fazer a narração, canta em *Native Land*, um filme que tematiza os direitos civis.

No filme *Tunisian victory*, existem dois narradores, que se associam, cada um, ao exército britânico e ao exército norte-americano. Uma estratégia interessante para um filme que tematiza a aliança de ambos exércitos numa campanha no norte da África e que foi coproduzido pelos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Para além disso, a narração é feita em forma de uma lembrança da experiência das campanhas, estando cada narrador separado espacialmente na história do filme, cada um com seu exército. Ao fim do filme, após a vitória retratada, outras duas vozes dialogam no plano sonoro, mantendo-se invisíveis, porém num estilo de voz visível. De forma semelhante, em *The Battle of Midway*, John Ford dirige quatro vozes invisíveis distintas, que desempenham personalidades e características distintas. Por vezes uma é mais cadenciada, outra mais solene e formal, outra mais acolhedora e outra mais tagarela; cada uma delas com poderes distintos dentro da articulação fílmica, uma mais ligada à capacidade de falar sobre eventos do passado, trazendo relações espaciais, temporais e causais; outra capaz de interpretar coisas para além da imagem; as outras mais circunscritas nos eventos imediatos das imagens. Duas das vozes também travam diálogos entre elas, sendo vozes invisíveis dentro de uma estilística de voz visível.

Em *Spanish Earth*, a voz de Ernest Hemingway, apesar de não abrir mão dos recursos que se aproximam à ideia de voz de Deus (ela se locomove livremente nos espaços visuais de locação, ela vai e volta no tempo, ela interpreta as imagens, explica coisas que não se vê nas imagens etc.), é rica em suas variadas estratégias. Ela, por exemplo, põe-se no lugar das personagens que vemos mas não ouvimos, tentando articular seus possíveis pensamentos e falas; ela muda seu endereçamento quando, por exemplo, ao termos um *close-up* de uma placa de identificação, escrita em alemão, de um avião abatido, a

voz diz “I can’t read German either” (“Eu também não consigo ler alemão”), alinhando-se culturalmente ao espectador comum norte-americano, de maneira semelhante quando deixa de lado a terceira pessoa para emitir frases em primeira pessoa, engajando-se com perspectivas socialmente compartilhadas, no caso, a causa republicana – “The bridge is ours. The road is saved” (“A ponte é nossa. A estrada está segura”), referindo-se à estrada que ligava Valência a Madrid.<sup>13</sup> É interessante também notar que a primeira versão do filme contou com a voz de Orson Welles na narração, que acabou sendo substituída. Segundo Joris Ivens (apud Campbell, 1978: 356-7),

Como proposto por Archibald MacLeish, nós pedimos a Orson Welles para ler [o texto de Hemingway] e pareceu como um bom trabalho; mas havia alguma coisa na característica de sua voz que a separava do filme, da Espanha, da realidade do filme... De qualquer forma, quando eu levei o filme para Hollywood, outras pessoas – Herman Shumlin, Lillian Hellman e Dorothy Parker – perceberam o que estava errado e sugeriram que Hemingway tentasse ler ele mesmo o texto. E eles estavam certos. Durante a gravação, seu comentário soou como aquele de um repórter sensível, que esteve na locação e que queria falar sobre isso – um sentimento que nenhuma outra voz poderia comunicar.

Em contrapartida, a voz de *Terra sem pão*<sup>14</sup> é deliberadamente etnocêntrica, intencionalmente contraditória e enganosamente humorística: ela explora nossa credulidade e descrença (Ruoff, 1998: 55). Na versão inglesa, frases representativas dessa perspectiva se fazem vastamente presentes. A exemplo: “Na entrada da cidade somos recebidos por um coro de idiotas”; enquanto nas imagens se vê um bebê decorado com joias cristãs, se escuta “Nós apenas podemos compará-los com aqueles desgastados [enfeites] feitos nas tribos bárbaras da África e Oceania”. As vozes de *The Battle of San Pietro e Hôtel des invalides*,<sup>15</sup> num sentido parecido, lançam mão da incerteza, de uma postura variável entre o oficial e o não oficial, da intimidade, da contradição, construindo narrações acentuadamente irônicas.

Recursos advindos dos dramas de rádio podem ser notados em filmes como *The Land*, quando o narrador fala pelas personagens “sem voz”, em *People of the Cumberland* e *Valley Town*, quando vozes invisíveis expressam pensamentos e sentimentos de personagens. Em *Valley Town* há ainda dois outros pontos importantes: o narrador se apresenta como prefeito da cidade cujo filme tema-

13. Para uma análise aprofundada de *Spanish Earth*, conferir artigo de Charles Wolfe “Historicising the ‘Voice of God’: the place of vocal narration in classical documentary” (1997).

14. O filme é originalmente mudo. Em sua primeira exibição, o próprio Buñuel fez a narração. Depois o filme ganhou versões em francês, espanhol e inglês. Posteriormente, Buñuel adicionou música de Johannes Brahms (quarta sinfonia) ao filme.

15. Sobre *Hôtel des Invalides* é interessante notar, também, que vozes de guias do Museu do *Hôtel des Invalides* se inserem na narração, tomando, por vezes, o lugar do narrador “oficial”.

tiza,<sup>16</sup> dando um lugar, ao menos social, à voz, tirando-a da posição divina; ao fim do filme, a voz do narrador responde a um diálogo entre personagens, confundindo o espaço dessas vozes na dramatização, na articulação fílmica, suas relações e interdependências. Caso interessante também é o do filme *A place to live*, no qual duas vozes são responsáveis pela narração: uma cujo dono não sabemos quem é e outra que pertence a uma personagem do filme. Esta última, além de se relacionar semanticamente com a narração da outra voz, ainda se faz presente corporificada e em diálogos com a personagem que representa o filho. Em *Forgotten Village* é interessante notar que a narração se aproxima bastante do discurso indireto livre, com falas e pensamentos de personagens inseridos dentro do discurso do narrador, havendo recorrentes mudanças entre primeira e terceira pessoa.

Em *Olympia*, de Leni Riefenstahl, em vez do anonimato da voz *over*, Paul Laven, o então narrador esportivo mais famoso da rádio alemã, com seus colegas Rolf Wernicke, Henri Nannen e Johannes Pagels, reencenam para o filme a cobertura que haviam feito para as Olimpíadas de 1936 no rádio (Graham, 2001: 165). Os narradores aparecem algumas vezes nas imagens, que foram feitas depois das tomadas dos jogos olímpicos propriamente ditas, fazendo transparecer a preocupação com a *mise-en-scène* da voz invisível. Essa estratégia faz-nos ver os narradores como personagens dentro dos jogos olímpicos. Dessa forma, os narradores conseguem cumprir o caráter informativo e assertivo da voz ao mesmo tempo em que dão uma dimensão espacial, pessoal e social à enunciação. Se a autoridade da voz, nos termos de uma voz *over* ou voz de Deus, existe aí, ela vem travestida de uma locução esportiva usual, com as mesmas formas e vozes escutadas nas rádios alemãs no dia a dia.

Três dos casos mais discutidos nos escritos sobre documentário são *Song of Ceylon*, *Coal face* e *Night mail*. Em *Song of Ceylon*, por exemplo, a voz invisível é tirada de um caderno de viagem de 1680, “An historical relation of the island Ceylon”, de Robert Knox, 254 anos antes da realização das imagens. Segundo William Gynn (1998: 93), o sotaque e os padrões de entoação da voz são marcadamente arcaicos e reforçam, mais que uma voz de autoridade, uma perspectiva de enunciação histórica. Apesar de a voz desempenhar papéis de uma “voz de Deus”, explicando as imagens e ancorando seus significados, ela resiste em ser atribuída ao projeto deliberado pelo realizador: é como se a justaposição de imagem e som produzisse um discurso crítico sem a manipulação flagrante de um enunciador.

Em relação a *Coal face*, o aspecto que mais salta aos olhos é, sem dúvida, o tratamento das vozes. Elas foram pensadas e escritas musicalmente na partitura

---

16. O narrador não é, em verdade, o prefeito. É um ator de rádio.



de Benjamin Britten para o filme, com a participação do poeta W. H. Auden, dando uma dimensão lírica ao texto falado, recitado e cantado, que se divide em verso e prosa.

Em *Night mail*, na famosa sequência no final do filme, temos o comentário/poema musicado e composto por Auden e Britten (também presente na partitura original do filme) que, além de cumprir seu papel informativo e musical, coaduna-se aos outros elementos sonoros para compor, sobretudo ritmicamente, a sonoridade que se associa aos sons do trem.

Análises mais detidas dos usos da voz no documentário clássico podem revelar um variado leque de estratégias que fogem dos limites e estigmas da “voz *over*” e “voz de Deus”. Estratégias que lidam com vozes localizáveis no tempo e no espaço, frutos de tomadas que captam a materialidade e a imaterialidade da voz mundana que se mostra e revela para o microfone e para o espectador. Os resultados dessas análises podem mudar algumas perspectivas que temos a respeito da estilística e ética do documentário clássico, que, ao meu ver, está longe de se esgotar teoricamente e historiograficamente como fonte de pesquisa.<sup>17</sup>

A voz *invisível* é, de fato, a mais imperativa no documentário clássico, tendo em vista o conjunto de filmes aqui analisado – mesmo com a presença cada vez mais constante da voz *visível* a partir da Segunda Grande Guerra e de seu questionamento ético que cresce conforme começa a se formar o documentário moderno.<sup>18</sup> Cabe pontuar que a narração não é o único modo pelo qual a voz *invisível* existe: a voz, em suas diversas maneiras de ocorrer, pode se fazer presente sem corpo, mas também sem as características da narração, como em vozes de arquivo, vozes que compõem um ambiente sonoro, vozes de rádio etc., mas aqui, dada a predominância da narração dentro do recorte feito, trabalhamos-la com mais atenção.

A narração foi uma variável constante e centralizadora no documentário clássico. Variável constante porque sua presença é assídua e oscilou entre viéses líricos e assertivos – independentemente se a narração fala sobre as imagens ou se as imagens tendem a coadunar a fala –, sem negar, em ambos os casos, uma característica fundamental: informar e falar do outro e pelo outro. Evidentemente, existem produções do período clássico que não fazem uso da narração, como é o caso das sinfonias metropolitanas, tais como *Melodia do*

---

17. O artigo “Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, experimentação e sound design” (Chaves, 2016), embora não dedicado exclusivamente à voz, traz alguns exemplos, de forma mais detalhada, sobre a presença do som no documentário, numa perspectiva mais teórica e ligada a seus usos menos convencionais, não suportados pelos limites da noção tripartite da trilha sonora (música, ruído, vozes).

18. Verificar capítulo “As vozes no documentário moderno: para além do sincronismo portátil” (Chaves, 2015: 56-90)

*Mundo* (1920), de Walther Ruttmann, *Entusiasmo* (1930), de Dziga Vertov, e *The oil symphony* (1933), de Boris Pumpiansky, e de alguns filmes importantes da tradição documentária, como *Song of heroes*, *Os pescadores de Aran* (1934), de Robert Flaherty, e *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl.

Em relação ao nicho de documentários aqui discutido, quatro principais modos de produção da escrita da narração foram identificados: (1) narração escrita por um escritor ou poeta, (2) narração escrita pelo diretor ou produtor do filme, (3) narração pautada em escritos antropológicos e historiográficos anteriores ao da produção do filme, (4) narração escrita por acadêmico, jornalista ou especialista no assunto.

Ao primeiro modo podemos mencionar, por exemplo, os filmes *Coal face*, *Night mail* e *The way to the sea* (1936), este último de Paul Rotha, que tiveram a participação do escritor e poeta W. H. Auden, *Spanish Earth*, que teve a narração escrita e oralizada pelo escritor Ernest Hemingway, com colaboração de John Dos Passos, *A diary for Timothy* (1946), de Humphrey Jennings, com narração feita pelo escritor E. M. Forster, *Desert victory* (1943), de Roy Boulting, com narração do escritor J. L. Hodson, *Power and the land* com narração do escritor e poeta Stephen Vincent Benet, *The Forgotten village*, com narração do escritor e nobel da literatura John Steinbeck, *Child went forth* (1942), de Joseph Losey e John Ferno, com narração do escritor de literatura infantil Munro Leaf, e *Noite e neblina*, com comentário escrito pelo poeta Jean Cayrol.

Ao segundo modo podemos relacionar, por exemplo, os filmes *Industrial Britain*, produzido e escrito por John Grierson e Robert Flaherty, *The voice of Britain* (1935), dirigido e escrito por Stuart Legg, *The plow that broke the plains* e *The river*, escritos e dirigidos por Pare Lorentz, *New Earth* (1934), dirigido e escrito por Joris Ivens, *White flood* (1940), de Lionel Berman, David Wolff e Robert Stebbins, escrito pelo correalizador do filme David Wolff, e *The Battle of San Pietro* (1944), dirigido e escrito por John Huston.

À terceira categoria podemos relacionar os filmes *Song of Ceylon*, com narração pautada nos escritos “An historical relation of the island Ceylon” do século XVII, de Robert Knox, *Terra sem pão* de Luis Buñuel, pautado nos escritos antropológicos “Las Jurdes: étude de géographie humaine”, de Maurice Legendre, publicado em 1927, e, também, *The Land*, cujo script foi baseado no livro “Behold our Land”, de Russel Lord, publicado em 1938.

Ao quarto modo podemos relacionar, por exemplo, *Face of Britain* (1935) de Paul Rotha, que foi escrito e falado pelo crítico e jornalista A. J. Cummings, *Housing problems* (1935), de Arthur Elton e E. H. Anstey, que conta com a voz invisível do Councillor Lauder, presidente da Stepney Housing Committee, *People of Britain*, que teve a participação do acadêmico e também escritor Rit-

chie Calder, *Children at School*, escrito pelo jornalista Wilson Harris, *The City* (1939), de Ralph Steiner e Willard Van Dyke, com narração escrita pelo intelectual Lewis Mumford, *London can take it* (1940), de Humphrey Jennings, com narração feita pelo jornalista Quentin Reynolds, e *Valley Town*, com narração escrita por Spencer Pollard, economista da Universidade de Harvard.

A oralização da narração ficava a cargo geralmente de atores, cantores, do diretor do filme ou da própria pessoa que escreveu a narração, e esses dados são importante ponto de partida para se pensar as inflexões muitas vezes musicais, líricas e assertivas das vozes. A análise destas inflexões é merecedora de uma pesquisa com profundidade ainda a ser realizada. Contudo, em apontamentos gerais, pode-se afirmar que a escolha da sonoridade das palavras, as tonificações, as escolhas prosódicas, as rimas, a poetização do discurso etc. foram questões constantes no documentário clássico. Traços líricos podem ser evidenciados claramente nos filmes supracitados, porém há diferenças e preponderâncias e, no final, nem a assertividade e nem o lirismo se ausentam completamente no documentário clássico. Há que se pesquisar ainda os conflitos e confluências, por exemplo, de uma semântica assertiva ou lírica ou de uma estruturação da fala assertiva ou lírica, e como esses pesos se equilibram, tendo no horizonte as questões éticas relevantes para o período e grupo de realização das respectivas produções.

Além do lugar social da produção da voz, a relação temporal, espacial e factual que ela estabelece com aquilo que é tematizado no filme (se fala de um passado, de um presente, a partir de estúdio ou de locação, se ela sofreu ou sofre cargas de inflexão devido à sua presença ou engajamento na temática fílmica), com a diferença temporal em relação à tomada das imagens (se as vozes foram gravadas numa temporalidade semelhante ou distinta em relação às imagens, se são imagens de arquivo ou não), assim como sua diferença espacial com a tomada das imagens, são chaves, como apontado anteriormente, para o aprofundamento do debate sobre as vozes do documentário clássico ou, ao menos, para identificarmos, dentro do bolo rotulado de voz *over* e voz de Deus, estratégias do uso da voz que se diferenciam em termos estilísticos e éticos. De certa forma, essas são relações analíticas que muitas vezes estabelecemos com as imagens, mas que negligenciamos ao falar sobre os sons.

É importante ressaltar que essas vozes invisíveis se assentam numa constante nos filmes analisados (porém não exclusiva, tal como podemos notar quando a assertividade se rarefaz): dirigir-se ao outro e pelo outro a partir de um lugar majoritariamente privilegiado socialmente, como podemos notar verificando os criadores e oradores destas narrações. Lugar e modo de fala que cederão crescentemente espaço às vozes visíveis a partir do final dos anos

1930. O que se pode inferir é que esse lugar de fala só começa a ser efetivamente transformado a partir do documentário moderno, que, não pode se perder de vista, deixará cada vez mais de lado as temáticas relacionadas às políticas do Estado em favor das temáticas institucionais, regionais, efêmeras, cotidianas e de valorização do sujeito. Contudo, o documentário clássico percorre, ainda que de maneira modesta, um caminho que crescentemente questiona essa voz da narração, invisível. As críticas presentes nos próprios anos 1930 e 1940, como discutido, já indicam um incômodo que, se não é epistemológico, se faz presente ideologicamente em alguns grupos relacionados à produção documental do período clássico, e apontam para a complexa diversidade referente à presença da voz invisível. Os documentários que se estruturam mais no diálogo do que na narração a partir da Segunda Guerra, também são exemplos disto, assim como o são a narração mais flexibilizada, os monólogos interiores, o discurso indireto livre, a revelação da figura daquele que informa e fala do outro e pelo outro, a poesia (e as demais características anteriormente exemplificadas). Assim, pode-se dizer que, apesar de “Voz de Deus” e “voz over”, como já apontado, serem expressões chave para se pensar a teoria e história do documentário, suas conotações e empregos carecem de uma revisão e complexificação teórica e historiográfica.

### Referências bibliográficas

- And now Rawtenstall. (1936-7). *Sight and Sound*, 5(20): 155. winter.
- Altaman, R. (1985). The evolution of sound technology. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 44-53). New York: Columbia University Press.
- Anstey, E. (1966). *Some origins of Cinéma vérité and The sound-track in British documentary*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Arnheim, R. (1985). A new Laocoön: artistic composites and the talking film. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 112-115). New York: Columbia University Press.
- B.B.C. The voice of Britain. (1935). *Sight and Sound*, spring, 4(13): 125-126.
- Belton, J. (1985). Technology and aesthetics of film sound. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 63-72). New York: Columbia University Press.
- Bird, T. & Farr, W. (1937). The world we live in. *Sight and Sound*, autumn, 6(23): 145-146.

- Bruce, W. (1933). Producing an educational film. *Sight and Sound*, winter, 1(4): 106-109.
- Bruzzi, S. (2000). *New documentary: a critical introduction*. London: Routledge.
- Camera on nature. (1938). *World Film News and Television Progress*, July, 3(3): 124-125.
- Campbell, R. (1978). *Cinema strikes back: radical filmmaking in the United States (1930-1942)*. Michigan: UMI Research Press.
- Cavalcanti, A. (1985). Sound in films. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 98-111). New York: Columbia University Press.
- Clair, R. (1985). The art of sound. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 92-95). New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chaves, R. (2015). *O som no documentário: a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960*. Dissertação de Mestrado em Multimeios – Instituto de Artes, Departamento de Cinema, Universidade Estadual de Campinas.
- Chaves, R. (2016). Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, experimentação e *sound design*. *Rebeca*, 5: 61-95.
- Davy, C. (1935). The Song of Ceylon. *Cinema Quarterly*, winter, 3(2): 109-110.
- Doane, M. A. (1985). The voice in the Cinema: the articulation of body and space. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 54-62). New York: Columbia University Press.
- Films for school. (1936). *Sight and Sound*, autumn, 5(19): 98-99.
- Ford, C. & Fairgrieve, J. (1935). Sound or silent/Film is teaching. *Sight and Sound*, spring, 4(13): 26-30.
- Graham, C. (2001). *Leni Riefenstahl and Olympia*. London: Scarecrow.
- Grierson, J. (1933-4) Propaganda: a problem for educational theory and cinema. *Sight and Sound*, winter, 2(8).

- Grierson, J. (1934a). The G.P.O gets sund. *Cinema Quarterly*, summer, 2(4): 215-221.
- Grierson, J. (1934b). Introduction to a new art. *Sight and Sound*, autumn, 3(10): 101-104.
- Guynn, W. (1988). The art of national projection: Basil Wright's Song of Ceylon. In B. Grant & J. Sloniowski (eds.), *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video* (pp. 64-80). Detroit: Wayne State University Press.
- Holmes, J. (1937). G.P.O. films. *Sight and Sound*, autumn, 6(23): 159-160.
- Holmes, W. (1936). The new renaissance. *Sight and Sound*, summer, 5(18): 7-9.
- Industrial Britain. (1934). *Sight and Sound*, winter, 2(8): 145.
- Kracauer, S. (1985). Dialogue and sound. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 126-142). New York: Columbia University Press.
- Lins, C. (2006). A voz, o ensaio, o outro. In C. Borges (org.), *Angès Varda* (pp. 34-39). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Nichols, B. (1983). The voice of documentary. *Film Quarterly*, spring, 36(3): 17-30.
- Pudovkin, V. (1985). Asynchronism as a principle of sound film. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 86-91). New York: Columbia University Press.
- Ramos, F. (2012). *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus.
- Ricoeur, P. (2010). *Tempo e narrativa, vol. 1: A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rotha, P. (1939). *Documentary film*. 2. ed. rev. London: Faber & Faber.
- Ruoff, J. (1992). Conventions of Sound in Documentary. In R. Altman, *Sound theory, Sound practice* (pp. 217-234). New York: Routledge.
- Sexton, J. (2004). The audio-visual rhythms of modernity: Song of Ceylon, sound and documentary filmmaking. *Scope*, May: 1-10.
- Stollery, M. (2013). The newsreel commentator, the actor, the intellectual, and the broadcaster: celebrity and personality voices in classic British documentary. *Celebrity Studies*, 4(2): 202-218.
- The Face of Britain. (1935). *Sight and Sound*, spring, 4(13): 126-127.
- Thompson, J. (1935). Documentary films. *Sight and Sound*, summer, 4(14): 74-75.

Versselo, A. (1936). Night mail. *Sight and Sound*, spring, 5(17): 28-29.

Wolfe, C. (1997). Historicising the “voice of God”: the place of vocal narration in classical documentary. *Film History*, 9:149-167.

Wright, B. & Braun, V. (1985). Manifesto: dialogue on sound. In E. Weis & J. Belton (eds.), *Film sound: theory and practice* (pp. 96-97). New York: Columbia University Press.