

# CINEMA DIRETO

# O SOM NOSSO

# SOM DIRETO

**COMO O SOM DIRETO  
CHEGOU AO  
DOCUMENTÁRIO  
E AO BRASIL**

**Para documentaristas que se iniciaram na profissão** com equipamentos de vídeo, a captação simultânea de imagem e som nunca constituiu problema. Já para aqueles que realizaram seus primeiros filmes antes dos anos 1950, gravar som em sincronismo com a imagem, fora dos estúdios, era praticamente impossível. Para isso, seria preciso galgar um novo patamar tecnológico.

Esse salto, longamente aspirado pelos documentaristas, ao prenunciar-se, começou a ser denominado cinema direto. Sua definição, na origem, sempre estava vinculada à “possibilidade de um acesso direto ao mundo”, por meio de câmeras leves e portáteis que permitissem filmar em exteriores e com equipes reduzidas.

Em verdade, essa já era uma propriedade do primeiro cinema. As “atualidades” da Maison Lumière, com poucas exceções, foram filmadas por um único cinegrafista, em contato direto com o mundo exterior. Com a vantagem adicional de que o dispositivo também funcionava como máquina de projeção. Era versátil, leve, portátil e acionado por manivela, independente de corrente elétrica ou bateria. Ao organizar seu modo de produção industrial, o cinema tornou-se cada vez mais pesado. O advento do sonoro tornou o cenário ainda mais complexo, ao aportar equipamentos mais volumosos e métodos de trabalho rigidamente disciplinados.

Fora da indústria, nunca foi abandonado o desejo de um cinema mais leve, capaz de recuperar certa espontaneidade dos primeiros tempos. Antes da II Guerra Mundial, boa parte dessa esperança havia sido depositada no documentário, que emergiu como parte da vanguarda da época. O que de fato ocorreu até o final dos anos 1930. Mas, passado o período de invenção, o documentário foi se transformando em um cinema ilustrativo e didático. Salvo raras exceções, a voz do narrador onisciente era veículo de um obrigatório “ponto de vista sobre a realidade”.



*Entusiasmo, sinfonia do Donbass*

O objetivo supremo dos pioneiros e entusiastas do cinema direto era chegar a câmeras silenciosas e leves, usadas conjuntamente com gravadores portáteis. Aquilo que, em 1963, em seu relatório para a UNESCO sobre as novas técnicas, Mario Ruspoli chamou de “grupo sincrônico cinematográfico leve”.

Um visionário desse horizonte foi o russo Dziga Vertov, que começou pelo som. Na adolescência, estudou violino e piano. Seu *hobby* de juventude era gravar e montar ruídos e vozes, utilizando um velho fonógrafo. Chamava essas experiências de “laboratório do ouvido”. Movido pelo interesse na gravação e edição de sons, Vertov começou a trabalhar em cinema, em 1918, como montador de cinejornais revolucionários. Em 1930 Vertov finalmente teve condições de fazer o seu primeiro filme sonoro, *Entusiasmo, sinfonia do Donbass*, recorrendo a diversas estratégias de uso do som, algumas ousadas para a aquela época inicial do cinema sonoro na União Soviética. Vertov estava caminhando para uma forma pioneira de cinema direto. Mas suas pesquisas foram limitadas por problemas econômicos, dificuldades tecnológicas e, principalmente, a marginalização a que foi submetido no stalinismo.

Alguns anos mais tarde, formava-se na Inglaterra o movimento do documentário. John Grierson, seu fundador, voltou dos EUA para Londres quando a indústria cinematográfica norte-americana era sacudida pelo surgimento do sonoro. Por razões diversas, os primeiros documentários sonoros ingleses só surgiram em 1934. Coube ao brasileiro Alberto Cavalcanti a coordenação das primeiras experiências, sempre voltadas para um uso artístico do som.



*Alberto Cavalcanti*

Cavalcanti estava alinhado com setores de vanguarda que receberam o sonoro como uma ampliação das possibilidades expressivas do cinema. Mas, ao mesmo tempo, como uma ameaça de redução da “linguagem cinematográfica”, baseada na plástica da imagem e na montagem, a um modo de representação naturalista dependente do texto falado pelos atores – uma espécie de “teatro filmado”. O assincronismo foi frequentemente proposto como opção para evitar a associação mecânica e ilustrativa entre som e imagem.

Nos anos 1930, o som era registrado em pesadas e volumosas câmeras óticas movidas a eletricidade, transportadas sobre caminhões. As câmeras de filmagem, também pesadas e ruidosas, limitavam a mobilidade das equipes em exteriores. Ainda assim, entre 1934 e 1937, alguns filmes do movimento do documentário inglês colheram depoimentos de personagens em locações externas. Paradoxalmente, essas experiências não tiveram desdobramento. Não tanto por dificuldades técnicas, mas em função dos preceitos do grupo de cineastas formados por Grierson, que consideravam insuficiente “a pureza da autenticidade”, sempre que faltasse ao documentário uma “interpretação da realidade”. A voz *over* de um locutor valia mais que a fala dos personagens espontaneamente captada durante a tomada.

As pesquisas que levaram ao som direto só prosperaram muitos anos depois, onde sua necessidade era imperiosa – a televisão. O direto era aspiração que remontava ao cinejornalismo, o “jornal da tela”, que integrava a programação dos cinemas desde que o longa-metragem se impôs. Nos anos 1950, a demanda da televisão na scentetinha escala e significativo volume de recursos. Era preciso preencher uma programação jornalística diária, composta de

política, esportes e reportagens de rua. Antes da disseminação do registro magnético, o meio disponível para o telejornalismo era a película 16 mm, que tinha surgido em 1923, como um formato amador, e foi amplamente adotada pelo cinejornalismo durante a II Guerra.

Três frentes de pesquisa se desenvolveram simultaneamente, visando atender as emissoras de televisão e os documentaristas que apostavam no cinema direto. Uma delas foi o grupo nova-iorquino da Drew Associates, liderado por Robert Drew, que firmou contrato com uma emissora do grupo Time-Life. Em torno de Drew trabalhavam, entre outros, os irmãos David e Albert Maysles e o operador de câmera Richard Leacock, que havia colaborado com Robert Flaherty em *Louisiana story*.

Do outro lado do Atlântico, o engenheiro francês André Coutant desde 1958 vinha desenvolvendo o projeto de uma câmera 16 mm leve, silenciosa e ergonômica. Essas pesquisas desembocaram, em 1962, no lançamento da revolucionária Éclair NPR. Seu protótipo havia sido usado pela primeira vez, em 1960, pelo canadense Michel Brault, em *Crônica de um verão*, de Jean Rouch, obra seminal do cinema direto.

O mais importante laboratório do direto foi o National Film Board / Office National du Film do Canadá, organismo estatal criado por Grierson em 1939. O NFB era um organismo oficial, que chegou a reunir mais de 300 funcionários, entre diretores, produtores e técnicos. Bem dotado de recursos, dispunha de condições privilegiadas para encarar os desafios tecnológicos de sua época. A necessidade de afirmação de uma identidade cultural do ramo francófono do NFB também contribuiu para que os cineastas do Quebec, em luta por autonomia, realizassem sucessivos documentários inovadores no espaço de poucos anos.

O som direto chegou ao Brasil com certo atraso e evoluiu lentamente. Brasileiros que circulavam pelos festivais europeus puderam assistir a alguns dos primeiros filmes do direto e manter contato com seus realizadores. Joaquim Pedro de Andrade, após um período em Paris, obteve uma bolsa para estudar em Londres e Nova York, onde fez estágio com os irmãos Maysles. Ao voltar ao Brasil, Joaquim Pedro foi portador de uma doação da Fundação Rockefeller ao governo brasileiro: uma câmera Arriflex 35 mm e um gravador magnético portátil Nagra. Em 1962, Joaquim Pedro deu início ao documentário *Garrincha, alegria do povo*, impregnado de intenção de cinema direto, mas ainda sem condições plenas de praticá-lo.

Essas condições começariam a ser reunidas pouco depois, quando um acordo entre o Itamaraty e a UNESCO resultou na vinda ao Brasil do documentarista sueco Arne Sucksdorff, para dar um curso sobre cinema direto. Sucksdorff trouxe consigo uma mesa de montagem Steenbeck, que viria a ser usada para edição de alguns filmes do Cinema Novo. Mais importante: ensinou seus alunos brasileiros a operar o Nagra. O curso foi ministrado em duas etapas. A primeira, introdutória, em novembro de 1962, com cerca de 30 participantes, selecionados entre 230 candidatos. A segunda, de caráter prático, com um grupo menor, nos primeiros meses de 1963. O único filme realizado em consequência do curso foi *Marimbás*, sobre uma comunidade de pescadores em Copacabana, dirigido por Vladimir Herzog.



Visão de Juazeiro

Arnaldo Jabor, convidado a participar do curso de Sucksdorff como tradutor, em 1965 realizou seu primeiro filme, *O cêco*, curta em 35 mm, em cores, empregando técnicas do direto. Em 1966, Jabor mergulhou no projeto de *A opinião pública*, filmado em 16 mm e baseado em entrevistas com habitantes de Copacabana. Provavelmente foi o primeiro longa brasileiro inteiramente filmado em som direto que aproveitou plenamente a nova técnica em seu resultado final.

O operador de câmera Dib Lutfi era o aluno de Sucksdorff que possuía maior experiência técnica e, nos anos seguintes, se tornaria um dos mais importantes operadores de câmera do cinema brasileiro. Outro participante destacado foi Luiz Carlos Saldanha, que atuaria como técnico em diversos curtas-metragens daquele período de transição. Um deles foi *Maioria absoluta*, documentário sobre analfabetismo que Leon Hirszman começou a rodar em 1963, no Movimento de Cultura Popular. Interrompido pelo golpe militar e finalizado muitos meses mais tarde, o filme só seria exibido no Brasil em 1966. Nas filmagens de entrevistas, o uso de uma teleobjetiva permitiu distanciar dos personagens a ruidosa câmera 35 mm. Durante a finalização, Saldanha sincronizou o material empregando o método errático aprendido com o cineasta francês François Reichenbach, que pouco antes passara pelo Rio de Janeiro: a reprodução do som de cada plano era alterada no Nagra, de modo a entrar em sincronismo com a imagem no processo de transcrição para a fita magnética perfurada a ser usada na montagem.

Quase simultaneamente a *Maioria absoluta*, Paulo César Saraceni iniciou em 16 mm *Integração racial*, que também só seria concluído após o golpe militar. Eduardo Escorel, o mais jovem participante do curso de Sucksdorff, em 1966 realizou, em codireção com Julio Bressane, também em 16 mm, outro filme pioneiro do cinema direto no Brasil: *Bethânia bem de perto*. Esses filmes foram iniciativas avulsas.

O primeiro empreendimento sistemático de produção de uma série de documentários empregando as técnicas do direto, usando equipamento adequado, resultou do encontro do fotógrafo Thomaz Farkas, em sua casa no litoral paulista, com jovens cineastas ainda aturdidos pelos efeitos do golpe de 1964. O grupo, inicialmente composto por Geraldo Sarno, Sergio Muniz, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog, seria ampliado com a adesão dos argentinos Edgardo Pallero e Manuel Horácio Giménez, que alguns dos brasileiros haviam conhecido em São Paulo, em 1963, e reencontrado no curso organizado por Fernando Birri no Instituto de Cinematografia da Universidade de Santa Fé. Farkas se propôs, inicialmente, a produzir quatro documentários, que foram rodados entre setembro de 1964 e março do ano seguinte. Todos em 16 mm, com exceção de *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, que já tinha materiais filmados em 35 mm. Os outros filmes da série são *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Subtemãneos do futebol*, de Capovilla, e *Nossa escola de samba*, de Manuel Giménez, que mais tarde foram ampliados para 35 mm e reunidos no longa-metragem *Brasil verdade*.



*Maioria absoluta*



*Opinião pública*

Em todos esses filmes, o uso de entrevistas se alterna com locução em voz *over*, que veicula o ponto de vista do cineasta, conforme o modelo canônico do documentário, cunhado pelos ingleses. A experiência resultaria em uma nova investida, mais bem estruturada, que posteriormente se tornaria conhecida como Caravana Farkas. Essa segunda incursão, que teve início em janeiro de 1967, era focada na documentação da cultura popular nordestina. O ponto de partida foi o projeto *Nordeste*, que Sarno encaminhara ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP. O projeto propunha a realização de dez documentários de curta metragem para fixar manifestações artísticas tradicionais como cordel, vaquejadas, folguedos e artesanato. Nos anos seguintes, a “caravana” fez sucessivas incursões, resultando em dezenas de documentários que consolidaram o direto no documentário brasileiro.

Como vemos, a arrancada do som direto no Brasil se deu quase que exclusivamente no domínio do documentário. Em alguns dos primeiros longas do Cinema Novo, gravadores Nagra foram usados para captação de som em locações exteriores, mas as vozes dos atores seriam regravadas em estúdio. Na dublagem, o material captado em campo foi utilizado como “som guia”. Não faltava o desejo de interpretações espontâneas, mas as câmeras 35 mm utilizadas dificultavam o emprego do som direto. Seria diferente em caso de adoção do 16 mm, com câmeras leves e silenciosas, capazes de transmitir ao gravador as variações de ciclagem do motor, para posterior sincronização imagem/som. Na época, essa alternativa não se coadunava com os laboratórios brasileiros, que só ofereceriam o serviço de ampliação para 35 mm, formato empregado pelo circuito de cinemas, em meados dos anos 1970. Nessa mesma época, chegavam ao Brasil as primeiras câmeras 35 mm “autoblimpadas”, que viabilizaram o deslanche do som direto entre nós. Um dos pioneiros foi Glauber Rocha. Após a experiência de *Câncer*, em 1968, ele adotou som direto nas filmagens de *O dragão da malda de contra o santo guerreiro*. Para isso, Affonso Beato precisou revestir a câmera 35 mm com um volumoso aparato silenciador, o *blimp* Cine60.

Em todo o mundo o som direto abriu perspectivas inteiramente novas para os documentaristas. Não seria diferente no Brasil. Aqui, a absorção da nova forma cinematográfica praticamente coincidiu com o rompimento institucional imposto pelos militares em 1964, que interrompeu o processo de reformas e agravou desigualdades sociais. De modo geral, os documentaristas tomaram partido ao lado dos oprimidos. Com frequência, pareciam compelidos a “dar voz àqueles que não tinham voz”, os pobres e marginalizados. Esse posicionamento deixou marcas evidentes no discurso e na estilística do documentário brasileiro moderno.

Ao emergir, o som direto trouxe a diversidade de sotaques e prosódias que compõem a oralidade do povo brasileiro. Após assistir *Integração racial*, Paulo Emilio Salles Gomes afirmou que o filme “retomou o falar no cinema brasileiro”. Em conversa com Alex Viány, em 1983,

Leon Hirszman afirmou, sobre *Maioria absoluta*: “É um cinema de caráter direto, em som direto, feito para dar voz a outros”. Em 1966, Nelson Pereira realizou, com seus alunos da UnB, o curta *Fala Brasília*, descrito em sua sinopse como “encontro dos falares regionais do Português no Brasil”. O locutor, portador da “interpretação criativa da realidade” no modelo clássico do documentário, passou a dividir espaço com uma polifonia de vozes. Nem sempre essas vozes estariam bem articuladas e a hierarquia das falas encontraria solução produtiva.

Em 1985, Jean-Claude Bernardet publicou a primeira edição de *Cineastas e imagens do povo*, que permanece como a mais elaborada análise crítica do documentário brasileiro moderno. Na Introdução, o autor explicita seu viés ao analisar os filmes que escolheu: “procurei entender (...) quem era o dono do discurso”. Quem fala nos filmes? De que lugares vêm essas falas? A segunda edição da obra só seria publicada 18 anos depois. Nesse meio tempo, o uso do som no documentário brasileiro levou Bernardet a incluir alguns apêndices. Um deles, escrito em 2003, trata da entrevista como recurso usado abusivamente, um cacoete que, segundo o autor, “estreita consideravelmente o campo de observação documentarista”. Se o livro de Bernardet, em sua primeira edição, conceituava o “modo sociológico”, herdado das ciências sociais, e apontava sua crise, esse apêndice, escrito quase 20 anos depois, tratava de outra crise: a do sistema de entrevista, que vinha se tornando hegemônico no documentário brasileiro.

Um caso à parte é a obra de Eduardo Coutinho. Ao reiniciar as filmagens de *Cabra marcado para morrer*, mais uma obra que 20 anos antes havia sido interrompida pelo golpe militar, Coutinho há muito havia superado a estética cepecista, de corte neorrealista, que originara o projeto. Por outro lado, naquele intervalo o cinema havia feito conquistas técnicas e estilísticas difíceis de imaginar em 1964. Ao retomar o projeto, Coutinho recorreu a uma heterogeneidade de recursos, como entrevista em som direto, montagem de imagens de época, locução em diferentes vozes, planos ficcionais filmados na primeira fase e técnicas de telerreportagem. Apesar dessa diversidade de procedimentos e da fragmentação em que está baseada a narrativa, o resultado é compacto e orgânico.

*Cabra marcado para morrer* consolida o encontro de Coutinho com o documentário, ensaiado nos anos anteriores por meio do Globo Repórter. Nos filmes realizados desde então, vem desenvolvendo notável habilidade de provocar fabulações e ouvir atentamente. Filme a filme, Coutinho refina um sistema de entrevistas que faz da filmagem um espaço de encontro, onde subjetividades emergem e interagem.

O uso recorrente da entrevista tem sido problematizado pelos documentaristas brasileiros contemporâneos. Filme em primeira pessoa, autorrepresentação de personagens, discurso poético, interação com performances e instalações, encenação nem sempre explícita, adoção de normas e dispositivos restritivos que criam limites para o próprio cineasta – são algumas vertentes em que se desdobra e revitaliza o campo documental, no qual o som revela novas potencialidades. Cada vez mais o documentário brasileiro contemporâneo abole a subordinação entre imagem e som, característica dos primeiros anos do direto, dando lugar a infinitas possibilidades de articulação dessas matérias de expressão de que é feito o cinema. ■

Silvio Da-Rin é documentarista e atuou por 30 anos como técnico de som direto

