

Drifters: a deriva planejada de Grierson

Airton De Grande¹

¹ Mestre em Multimeios pela Unicamp. Jornalista graduado pela USP, atua como chefe da Assessoria de Comunicação do Ibama em SP. Atualmente desenvolve dois projetos de documentários, o primeiro abordando as implicações da utilização de animais silvestres como animais de estimação e, no outro, a relação dos moradores de unidades de conservação federais com as políticas de conservação da natureza. E-mail: airton.grande@ibama.gov.br

RESUMO

Este artigo descreve algumas estratégias utilizadas pelo documentarista escocês John Grierson (1898-1972) na realização de seu documentário *Drifters* (1929). Fortemente influenciado pelo *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, Grierson lança mão de artifícios análogos, como a valorização do ambiente náutico, o corte rápido e a montagem como principal geradora de emoção no espectador. Todavia, o resultado final, embora tenha agradado ao público da época e seja portador de valores estéticos apreciáveis, não aborda qualquer tipo de conflito e nem oferece um retrato confiável da atividade pesqueira britânica. *Drifters* é uma peça de propaganda cujo principal efeito foi consolidar Grierson na produção cinematográfica britânica dos anos de 1930.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, Grierson, *Drifters*, documentário inglês, cinema.

ABSTRACT

This article depicts some strategies employed by Scottish filmmaker John Grierson (1898-1972) in his documentary Drifters (1929). Strongly influenced by the Eisenstein's Battleship Potemkin (1925), Grierson adopts similar devices, such as nautical environment enhancement, fast cuts, and assembling as main emotion inducer. However, the outcome, although might have touched the audience by that time, and bears notable esthetic values, doesn't reveal any social conflict nor offers a faithful picture of the British fishing activities. Drifters is a piece of propaganda, which major effect was to strengthen Grierson in the 1930's British film production.

KEYWORDS: *documentary, Grierson, Drifters, English documentary, cinema.*

Drifters: a deriva planejada de Grierson

*“A falha em reconhecer o método de montagem como um processo integral é a explicação às tristes tentativas de soviétizar filmes fora da União Soviética. Tive, finalmente, a oportunidade de assistir a *Drifters*, de Grierson, e isso é a provocação imediata para a minha afirmação. [...] O filme não merece a expectativa que os comentários ingleses causaram. Como primeiro trabalho de um jovem é louvável. Como um exemplo de arte cinematográfica está longe de ter mérito.”* (Potamkin, apud Lewis, 1971).

“Os filmes ingleses [...] são estáticos e um tanto ingênuos nas suas pretensões. Contudo, apesar da sua inabilidade em mergulhar fundo nas realidades que subjazem à superfície, os documentaristas ingleses liderados por Grierson e Rotha demonstraram quão longe podem ir a determinação e um ponto de vista consistente na batalha contra as fantasias comercializadas e os exercícios de realização de desejos de Hollywood e Elstree.” (Gerstein, apud Lewis, 1971).

Polêmico, intempestivo, dono de uma retórica infalível, associado por vezes aos movimentos de esquerda, por outras aos interesses do Estado e do capital, o escocês John Grierson (1898-1972) gravou seu nome na história do cinema documental com um legado que começa com seu primeiro e único filme - *Drifters* (1929)² – e se estende por cerca de outros trezentos produzidos sob sua supervisão. Nesse intervalo entre a unidade e as centenas revitalizou o cinema britânico, criou um estilo (ou escola), conquistou e formou dezenas de adeptos e deu talhe e definição ao termo *documentário* para que fosse aplicado a filmes de não-ficção. Para além desse intervalo, suscitou uma série de controvérsias que perduram até hoje e vão da concepção estética à ética da informação, do posicionamento político à preocupação social, passando obrigatoriamente pelo financiamento público e privado de seus filmes. Os comentários acima, elaborados por dois renomados críticos de cinema norte-americanos dos anos de 1930, ilustram apenas uma parcela dos conflitos e paixões envolvidos na apreciação dos feitos de Grierson. Outra parcela, bem mais modesta, vamos tentar apresentar neste ensaio.

Como toda obra ratificada pelo tempo e já portadora de aura característica, *Drifters* se assemelha a um quebra-cabeça: tem a beleza, a obviedade e a lógica aparente do brinquedo já montado, mas ao mesmo tempo provoca diversas inquietações no espectador. Dentre essas

² O filme teve como proposta divulgar a indústria da pesca do arenque na Grã-Bretanha. *Drifter* é o nome em inglês atribuído ao barco de pesca que usa redes de arrasto, chamadas *drifting nets*. O substantivo *drifter* está relacionado ao termo *drift*, que é tanto verbo como substantivo, e significa estar à deriva ou coisa que se desloca à deriva, exatamente como os barcos e redes vistos no filme. *Drifter* denomina também os barcos do tipo caçaminas.

inquietações a mais arriscada é a que nos provoca a desvendar alguns caminhos pelos quais Grierson chegara àquele resultado, isto é, ao *Drifters* de fato. Há que se ressaltar que *Drifters* não foi obra do acaso; ao contrário, há pistas mais do que claras de que esse quebra-cabeça tinha objetivo e destinatários certos. Todavia, mesmo que tenha sido uma obra de encomenda - e que filme não o é, ainda que interesse apenas ao seu realizador? - Grierson teve de se alimentar também de inspiração, sua ou emprestada de outrem, para que o filme ganhasse uma alma, uma beleza e conquistasse financiadores e público. Essa inspiração – e aqui começa de fato o nosso exercício de desmontar o quebra-cabeça - Grierson vai buscar no arrojo de vários que o antecederam, como o aventureiro-cineasta americano Robert Flaherty, mas principalmente nas experiências do russo Sergei Eisenstein e seu *O Encouraçado Potemkin (1925)*.

Neste desmonte despretensioso da obra primeira de Grierson vamos tentar encontrar pontos comuns e traços de oposição entre a aventura naval e libertária do *Potemkin* e a docilidade marítima (ainda que em pleno Mar do Norte) e pactuante de *Drifters*. Mas para tentar compreender porque Grierson realizou *Drifters* como tal é fundamental lembrar um pouco do contexto em que vivia e de sua formação.

Um momento propício e oportuno

Em meados dos anos 20 do século passado, o império britânico ainda sentia os efeitos da I Guerra Mundial e da depressão econômica, que afetavam seriamente o comércio e a indústria. Sob a grita da população, que rejeitava o aumento de impostos, o governo lança mão de uma velha fórmula: “*a panacéia da preferência imperial*” (Swann, 1989). Por esse método, o Reino Unido se mantinha como o principal mercado para as suas colônias e, por sua vez, utilizava as áreas dominadas para despejar sua produção industrial. Para que isso acontecesse com regularidade, o governo criou em 1926 uma estrutura denominada *Empire Marketing Board* (Junta de Comércio Imperial), a EMB.

A EMB geria um fundo que subsidiava a metrópole e as colônias com pesquisas científicas, de mercado e com publicidade de produtos. No comando da entidade estava Stephen Tallents, um civil com inúmeros serviços prestados ao império, com extrema capacidade de liderança e hábil nas relações públicas. Dono de um talento que sobressaía ao nome, ele tratou de defender a idéia de que a publicidade serviria para estimular permanentemente a consciência dos cidadãos, mais do que aumentar a demanda por bens de consumo. Aos poucos, contratando pessoal especializado e artistas, Tallents foi mostrando

que a publicidade não era apenas um artifício para ser utilizado em tempos de guerra ou na venda de produtos de baixa qualidade. A publicidade, veiculada também através do cinema, poderia ajudar o governo, o comércio e a indústria imperiais.

Assim, logo os britânicos se deram conta de que os filmes tinham um valor inestimável na publicidade. Entretanto, a produção cinematográfica local ainda era pequena, principalmente se comparada com a americana, cujos filmes dominavam as telas inglesas. Era preciso reverter tal situação e a EMB se converteria numa das trincheiras dessa batalha. Uma trincheira perfeita para John Grierson se instalar dentro de bem pouco tempo.

Stephen Tallents sabia de muitas coisas, mas não de cinema. E era cinema que ele precisava fazer naquele momento. Insuflado pelo escritor Rudyard Kipling, Tallents escolhe para coordenar a seção de filmes da EMB um personagem chamado Walter Creighton. O resultado não poderia ter sido mais desastroso. Creighton propôs a realização de um filme de longa metragem que seria um fracasso de concepção, de realização e de público. A produção de *One Family*³ começou em 1927, mas o filme só foi apresentado em 1930. Custou ao erário britânico 15.740 libras, das quais só 334 libras foram recuperadas pela bilheteria. Números que favoreceriam Grierson posteriormente.

Em 1927, enquanto Creighton se ajeitava no cargo e planejava sua superprodução, Tallents conhece John Grierson, um escocês com cerca de 30 anos de idade, recém-chegado dos Estados Unidos. Impressionado com sua desenvoltura, Tallents encontra formas de mantê-lo dentro do esquema da EMB. Em julho daquele ano, Creighton viaja aos EUA (para aprender a fazer cinema, arte da qual não conhecia praticamente nada) e Tallents encomenda a Grierson uma série de relatórios sobre a utilização da propaganda em filmes e sobre o cinema americano.

Aqueles dois assuntos caíram como uma luva para Grierson. De 1924 a 1927 ele vivera nos EUA com uma subvenção da Rockefeller Foundation para realizar pesquisas em ciências sociais, uma complementação à sua formação em filosofia moral, concluída em Glasgow, na Escócia. Lá, vivenciara profundamente a força da atuante publicidade americana e da imprensa sensacionalista. Também fizera contatos muito valiosos na área de cinema. Um deles foi com Robert Flaherty, já notável por seu *Nanook of the North* (1922) e de quem se tornaria colega e futuro chefe. O outro contato foi com *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, filme que ajudaria a legendar e sobre o qual escreveria vários artigos na

³ *One Family* (1930) é uma historieta sobre a coleta dos ingredientes para a confecção da torta de Natal real. Nessa ficção infantilista, os ingredientes provinham das diversas partes do império britânico e as colônias e domínios eram personificados por damas da nobreza.

imprensa americana. Quando volta para a Inglaterra, Grierson era a bala que Tallents iria colocar na agulha.

Convencido dos poderes da publicidade e apaixonado pelo cinema, Grierson visualizou na EMB a possibilidade de unir essas duas atividades para atingir um outro fim: a educação do cidadão. Um fim que se adequaria perfeitamente às intenções do governo britânico, já que significaria mudanças sem revolução. Segundo Barnouw (1993), Grierson acreditava em soluções para os problemas sociais. Para ele, dramatizar os problemas e suas conseqüências de um modo compreensível poderiam ajudar o cidadão a sair da selva das dificuldades. Isso não implicava subverter a ordem nem o poder estabelecidos, mas desenvolver comportamentos produtivos, civilizados e racionais dentro de uma atmosfera de social democracia. Esse papel caberia ao documentarista, que deveria se desviar da tentação das fantasias promovidas pelo cinema de ficção e do idilismo sugerido nos filmes de Flaherty. Os filmes deveriam servir a propósitos educacionais e de elevação moral e espiritual.

Ainda nas margens da EMB, Grierson realizou uma série de atividades ligadas à propaganda, mas nada de produzir um filme próprio. Tais atividades foram angariando a confiança de autoridades e de industriais ingleses, satisfeitos com os resultados. A grande virada, contudo, aconteceria em março de 1928.

Naquele mês, confiante, Grierson faz uma proposta artilosa aos dirigentes da EMB: deveriam produzir um filme sobre a indústria de pesca do arenque⁴. O filme serviria como reação às críticas de que nada se fazia para promover o setor, alegava o diretor. Mas, subliminarmente, havia o interesse em agradar a principal autoridade da indústria do arenque, Arthur Samuel. Além dos envolvimento com a pesca, Samuel era também Secretário do Tesouro, órgão ao qual a EMB havia requerido financiamento.

Fisgado pela idéia, Samuel e o Tesouro municiaram Grierson, que logo iniciou as filmagens. Ao final de 1929, *Drifters* estava pronto para exibição em grande estilo, bem antes de Creighton apresentar a sua torta de Natal. O custo também foi infinitamente menor: apenas 2.948 libras esterlinas, quase totalmente recuperadas depois nas bilheterias, um fato não esperado para produções daquele tipo.

Na Grã-Bretanha, críticos, imprensa, parlamentares, industriais e público gostaram do que viram. *Drifters* daria a Grierson o aval para seguir adiante com suas idéias e conquistar a coordenação da seção de filmes da EMB, em 1930. A partir de então, uma costura sutil,

⁴ Peixe do mesmo grupo das sardinhas e de importante valor econômico em diversos países do hemisfério norte. Possui o corpo alongado, recoberto de escamas e tem coloração prateada, podendo atingir 46 centímetros de comprimento. O mais comum é o *Clupea harengus*.

porém firme, uniria a propaganda, o cinema, interesses políticos, de empresas e mensagens de educação social, sempre pela mão de John Grierson. Tão eficaz foi essa costura que o próprio Grierson não realizaria diretamente outros filmes. Talvez soubesse que se sairia melhor alinhavando uma estrutura favorável ao surgimento do documentário inglês do que empunhando câmeras.

Em 1933 Grierson abandonou a EMB e, junto com Tallents, levou toda a estrutura da unidade de filmes para o General Post Office. Em fins dos anos 30, seguiu para o Canadá, onde fundou a Canadian National Film Board. Morreu em 1972, na cidade de Bath, Inglaterra.

Um cenário pródigo: o ambiente náutico

No dia 10 de novembro de 1929, a sala da London Film Society exibia um programa especial, com duas atrações inéditas na Inglaterra. A principal era *O Encouraçado Potemkin*, do russo Sergei Eisenstein, numa versão preparada para o público inglês por John Grierson. A outra atração – *last but not least* – era a estréia de *Drifters*, do próprio Grierson. Muito mais que uma coincidência fortuita, foi uma estratégia de Grierson para associar ao seu recém-acabado filme um pouco da glória, do mistério e da força que rondava o *Potemkin*.

Exibido ao público da Rússia no início de 1926, o *Potemkin* ainda continuava proibido na Inglaterra e só conseguira permissão para ser projetado em salas restritas, como a da London Society Film, uma entidade privada. Nos demais cinemas abertos (*theaters*) a censura havia sido taxativa na proibição. Seu conteúdo trazia mensagens revolucionárias demais para um país sob a monarquia conservadora de George V. Assim, o aguçado faro de Grierson para a publicidade tentava, presumivelmente, transferir para o seu filme parte da expectativa dedicada aos revoltosos do couraçado. Grierson tirava vantagem também da presença de Eisenstein, que visitava Londres naquele final de 1929 e despertava curiosidade com sua passagem.

Naquele momento, Grierson já havia se tornado um dos maiores conhecedores de língua inglesa do *Potemkin*. Durante os anos em que fora bolsista da Rockefeller Foundation, nos Estados Unidos (1924-27), Grierson ajudara a legendar e escrevera artigos sobre o filme, como relata Paul Swann (1989, p. 9):

Em Nova York, por exemplo, ele preparou as legendas da edição em inglês do Couraçado Potemkin (1925), de Eisenstein. O filme teve, talvez, mais

impacto sobre Grierson do que qualquer outro filme: é dele, certamente, que o seu próprio filme *Drifters* (1929) foi mais dependente. Ele escreveu uma das primeiras análises em inglês sobre o emprego da montagem em *Potemkin* para a imprensa de cinema dos Estados Unidos. A abordagem dos cineastas russos ao assunto e, em particular, o emprego da edição que faziam para “dramatizar” exerceram uma profunda influência sobre os primeiros documentários de Grierson. Grierson tinha para com os russos um grande débito teórico e artístico, coisa que ele nunca negou.

A estratégia de apresentar os dois filmes numa mesma sessão daria certo. Os ingleses se impressionaram com *Potemkin* e ainda mais com *Drifters*. Não havia nada de radical no filme de Grierson, como esclarece Erik Barnow (1993, p. 87), mas o simples fato de trabalhadores britânicos aparecerem na tela pela primeira vez numa fita que não fosse comédia causou um impacto positivo na platéia. Os críticos elogiaram, a imprensa (que torcia o nariz para *Potemkin*) foi favorável a *Drifters* e muitas salas de cinema inglesas abriram suas portas ao filme.

Escorado num esquema de distribuição alternativo (*non-theatrical*) e em salas comerciais, *Drifters* obteve sucesso de público e, espantosamente, recuperou a maior parte do dinheiro gasto em sua produção. Um feito sob medida para projetar Grierson e suas aspirações junto aos órgãos do governo e às empresas britânicos. *Drifters* sacramentou o início da carreira de Grierson e foi a pedra fundamental de uma estrutura de produção de filmes documentários que perdurou na Inglaterra até o final da II Guerra Mundial. A partir da nave bélica *Potemkin*, os pacíficos barcos de *Drifters* fariam grandes conquistas para Grierson.

Entre os inúmeros elementos de comparação entre *Drifters* e *Potemkin*, um, mais do que qualquer outro, ressalta aos olhos de todos os autores que analisaram sua obra: a montagem. Grierson, de fato, havia ficado impressionado com as técnicas de montagem de Eisenstein e iria valer-se delas em sua obra. Mas é possível dizer que as semelhanças entre os dois filmes começam a ser reveladas num ponto que beira a obviedade: o ambiente náutico. Julgo importante salientar este aspecto por vários motivos, como veremos a seguir.

O ambiente náutico em *Drifters* não parece ser uma mera decorrência do fato de o filme ter sido proposto estrategicamente para divulgar a indústria de pesca do arenque. Grierson gasta $\frac{3}{4}$ do filme mostrando atividades e trivialidades navais e $\frac{1}{4}$ (a parte final) exibindo o pescado, seu processamento e sua comercialização. Observando atentamente, notamos que não há tanto de pesca na maior parte da narrativa; o que há é uma sucessão de registros que integram o imaginário referente à atividade marítima (porto, cais, barcos, gaivotas, mar, instrumentos e petrechos de bordo, etc) e um pouco da faina dos marinheiros-pescadores. Se era para promover a indústria do arenque, o filme poderia ter sido concebido

com outras diferentes estruturas, inclusive a inversa: $\frac{1}{4}$ para o trabalho no mar e $\frac{3}{4}$ para o processamento, venda e, finalmente, o progresso trazido pelo peixe *in natura* ou processado.

Entretanto, podemos presumir que, mais do que familiarizado, Grierson estava encantado com o *Potemkin*, que tem como pano de fundo um ambiente náutico. Esse encantamento, comum à maioria dos mortais, pode ter impulsionado Grierson a explorar a temática náutica. Não por acaso, logo na abertura do filme um letreiro informa que a película em questão é “*an epic of steam and steel*”, um épico de vapor e aço.

Do ponto de vista estético, o ambiente náutico é de fato bastante pródigo. O mundo a bordo é riquíssimo de detalhes, de objetos e de movimentos singulares que rendem excelentes imagens sob qualquer condição de tempo ou iluminação. Há também o aspecto da navegação, que por si só consiste numa narrativa completa, com início, meio e fim. Todo barco empreende uma viagem: parte, navega e pode retornar ou não. Logo, fica fácil para o cineasta (ou jornalista, ou escritor, ou fotógrafo) conseguir um bom material em apenas uma saída de barco. A simples navegada ou velejada converte-se numa eficaz metonímia para descrever um longo processo. Como se não bastasse, Grierson já estava familiarizado com a vida no mar, pois durante a I Guerra Mundial servira num caça-minas da marinha real.

Há ainda mais um detalhe que deve ser levado em conta e que pode ter facilitado o trabalho de Grierson e de seu fotógrafo Basil Emmott. Os barcos de pesca do arenque mostrados em *Drifters* eram barcos pequenos. Isso significa que não havia como eles perderem os fatos de vista. Numa pequena embarcação, inevitavelmente, todos acabam se tornando tripulantes, seja em maior ou menor escala. Não há como ser apenas um simples passageiro em pequenos barcos; a faina de bordo – ou no mínimo as rotinas e ações – acabam envolvendo todos. Assim, o que ocorresse seria facilmente registrado.

Na base do “para cada ponto um nó”, Grierson fechava um círculo seguro na escolha do ambiente náutico. Tinha estímulo de sobra para executar o trabalho graças à experiência de proximidade com o *Potemkin* e ao fascínio por aquele filme. Optara por um ambiente que aguçava o imaginário do público e assegurava uma narrativa de fácil apreensão por sua equipe. Assim, a opção por filmar e gastar a maior parte do filme com imagens de um ambiente náutico era uma razão que ia além do óbvio. Grierson corria contra o tempo, contra a falta de recursos e era um desconhecido. Não podia errar. E para não errar recorreu à praticidade dos artifícios acima, que resultou em aceitação garantida.

A arte como martelo

Se *Potemkin* e *Drifters* comungam de um cenário análogo, veremos que suas estruturas são bem diferentes. O *Potemkin* é estruturado na forma de tragédia grega, com cinco atos. *Drifters*, por sua vez, é estruturado na forma de fábula infantil, com quatro momentos distintos: começo, meio, fim e moral da história.

Sobre a estruturação de *Potemkin*, o próprio Eisenstein escreveria:

Exteriormente, o *Potemkin* é uma crônica dos acontecimentos, mas impressiona os espectadores como um drama. O segredo deste efeito radica no argumento, que se constitui segundo as leis da austera composição da tragédia na sua forma tradicional de cinco atos. Os acontecimentos, tomados primeiro como fatos sem nenhum embelezamento, são divididos em cinco atos trágicos; os fatos estão arranjados para formar um todo seqüencial, cuidadosamente de acordo com as exigências da tragédia clássica: um terceiro ato diferente do segundo, um quinto diferente do primeiro, e assim por diante. (1982, p.98)

Continuando, Eisenstein explica que a história dos revoltosos do couraçado é apresentada ao público dividida nos seguintes atos ou partes:

- I. **Homens e Vermes** – Exposição da ação. As condições a bordo do couraçado. Carne cheia de vermes. Inquietação entre os marinheiros.
- II. **Drama no Convés** – “Todos os homens ao convés!” Os marinheiros se recusam a comer a sopa cheia de vermes. Cena da lona. “Irmãos!” Recusa em disparar. Motim. Vingança contra os oficiais.
- III. **O Morto Clama por Vingança** – Névoa. O cadáver de Vakulenchuk no porto de Odessa. Luto diante do morto. Ato público. É içada a bandeira vermelha.
- IV. **A Escadaria de Odessa** – Irmanados o litoral e o couraçado. Botes com provisões. Descargas de fuzilaria na escadaria.
- V. **Diante da Esquadra** – Noite de espera. Encontro com a esquadra. Motores. “Irmãos!” A esquadra se recusa a atirar.

O que fica patente nessa forma de estruturação é a força do espírito criativo de Eisenstein. Adepto do construtivismo presente nas artes russas do início do século XX, Eisenstein não se conformava com a ineficiência dos filmes e com a passividade do espectador diante dos eventos cinematográficos. Ele acreditava que na platéia estavam os co-criadores que, junto com o cineasta, construía o filme. Eisenstein defendia que, para capturar a realidade, dever-se-ia destruir o realismo, decompor a aparência de um fenômeno e reconstruí-lo de acordo com um princípio da realidade (Andrew, 1989).

Mas Eisenstein podia se dar a esse tipo de exercício. Para ele, o que estava em questão era a arte, e não importava que o jogo entre a arte e a realidade ocorresse fora do campo da disputa entre a ficção e a não-ficção. Podia ser romântico (na concepção do tema e no desenvolvimento dos personagens), podia ser clássico (na estruturação), podia ir contra as amarras do realismo.

Já Grierson, não. Não tinha cabimento estruturar *Drifters* como uma tragédia. Poderia, subliminarmente, ter a força de um filme de ficção, mas a aparência deveria ser terminantemente outra. É preciso ter em mente que ele próprio já havia cunhado – ou adaptado – o termo *documentário* para alguns filmes de não-ficção, em 1926, ao referir-se a *Moana (1926)*⁵, de Robert Flaherty. Anos depois, de acordo com Erik Barnouw, Grierson importunaria seu *staff* para que evitassem a estetização. Fazia questão de lembrar aos seus discípulos que eles eram *propagandistas*, em primeiro lugar, e *filmmakers*, em segundo. E lançaria a seguinte definição: “*Arte é um martelo, não um espelho*” (Barnouw, 1993, p. 90).

Apesar dos apelos de Grierson contra a estetização, o teórico Brian Winston (1995, p. 26) faz uma interessante associação entre seu trabalho e as obras de pintores realistas, especialmente a do francês Gustave Courbet (1819-1877). Para Winston, a retórica de Grierson e de seus seguidores era semelhante à expressão artística de Courbet, que pintava em suas telas personagens até então desconsiderados pelas classes dominantes: o camponês, o trabalhador proletário, a prostituta comum. Da mesma forma, Grierson procurava levar às telas do cinema personagens pouco glamourosos: operários, moradores de cortiços, figuras das ruas e dos mercados das cidades britânicas.

A confiar na apreciação de Winston e nas próprias declarações de Grierson, podemos compreender porque a estruturação de *Drifters* tem um formato mais simples e, ao mesmo tempo mais duro, blocado. Embora o resultado de *Drifters* esteja longe de retratar com fidelidade a pesca do arenque e o trabalho envolvido nessa atividade, percebemos um esforço para que o filme não ganhasse conotação de ficção e se mantivesse próximo a uma interpretação realista. Essa preocupação iria ter reflexos, obrigatoriamente, no formato do filme.

Drifters, assim, tem a seguinte estruturação:

⁵“*Moana, being a visual account of events in the life of a Polynesian youth, has documentary value*” (“Moana, por ser um relato visual dos acontecimentos na vida de uma jovem polinésia, tem valor de documentário”), apud **Brigard**, Emilie de, “The History of Ethnographic Film”, in Hockings, Paul (Ed.), “Principles of Visual Anthropology”, Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995. p. 22.

- I. **Parte Um** – Da vila ao mar – é manhã, a vila pesqueira desperta para o trabalho; os homens descem para o cais; os barcos partem em direção ao mar aberto; no mar as redes e bóias são preparadas.
- II. **Parte Dois** – No mar alto, chegam os peixes – o trabalho e a camaradagem na embarcação; as redes são lançadas; a rotina de comer e dormir a bordo; à noite, enquanto os homens dormem, os peixes caem na rede.
- III. **Parte Três** – Peixes a bordo – as redes começam a ser puxadas; o tempo fica tormentoso; vapor, guinchos e braços para içar as redes; os peixes retirados das redes caem no convés e escorregam para o porão; os barcos se dirigem de volta à terra.
- IV. **Parte Quatro** – De simples peixe a *commodity* – os barcos chegam são e salvos; nas proximidades do cais há um mercado de peixe; homens bem vestidos dão seus lances no leilão de peixes; o peixe é processado e embarca em trens “para os confins do mundo”.

Essa estrutura tem divisão cronometrada, se divide por tempo e não por momentos de tensão ou relaxamento nas ações. Cada bloco tem em média 12 minutos (o filme todo tem 49 minutos). Tanta rigidez poderia ser questionada em um filme de ficção, mas num pretendo documentário, dirigido por alguém que se autodenominava propagandista e que pensava a arte como um martelo, tal estrutura faz sentido. Numa associação livre de idéias fica fácil conceber cada bloco como a pancada de um martelo. Essa construção foi a mais prática que o iniciante Grierson encontrou para montar um filme que tinha como principal objetivo impressionar os altos escalões da indústria do arenque e do tesouro britânico. Aqueles eram os primeiros espectadores a serem impressionados. E, de maneira idêntica, o filme obteve sucesso em outros segmentos pois, como já dito, levava aos cinemas imagens de pessoas comuns em situações corriqueiras.

Comercial de margarina: uma história sem conflitos

Com rigor, pode-se defender a idéia de que tanto *Potemkin* quanto *Drifters* são filmes com forte teor de propaganda. O primeiro, embora seja inegavelmente arte, arregimenta e direciona a emoção do espectador para um estado de coisas revolucionário, consoante a ideologia e os interesses defendidos pelo governo soviético de então. O segundo faz um relato despido de emoção para tentar mostrar – e apenas mostrar sem reivindicar qualquer questionamento – o processo envolvido na indústria pesqueira do arenque.

Grosso modo, os mais céticos podem atribuir a mesma medida para ambos. Porém, posicionamentos ideológicos à parte, é preciso fazer uma distinção importante: para o homem

ocidental não existe uma história, fictícia ou real, que tenha um valor como tal, se não existir um ou mais conflitos associados a ela.

No caso do *Potemkin*, a evidência dos conflitos é clara até para o espectador mais ingênuo. Existe um grande conflito de fundo (a gestação do processo revolucionário russo) e os conflitos diretos expostos pela trama do filme: maus tratos dos marinheiros x descaso dos oficiais; amotinados x repressores; morte x vida; povo x cossacos, etc. E cada um desses conflitos é constituído e representado por conflitos menores em cada imagem. Tomemos como exemplo a seqüência em que os marinheiros exibem a carne cheia de vermes e o médico de bordo é chamado para avaliar o problema. Se decuparmos os segundos que essa seqüência dura e examinarmos cada fotograma com alguém que tenha assistido ao filme pela primeira vez, tal espectador não hesitará em identificar os elementos de oposição formadores do conflito.

Mas e em *Drifters*? Seria possível identificar conflitos nessa peça de propaganda? Dificilmente, pois se supõe que não era de interesse de seu realizador apresentar qualquer conflito. Mais do que retratar uma realidade, o que estava em jogo era a aprovação de Grierson como um homem capaz de produzir filmes favoráveis aos interesses da EMB (eis aí um conflito pelo qual Grierson deveria estar passando...). Dessa forma, *Drifters* é apresentado como uma história isenta de oposições, de antíteses, de choques. E a mera reflexão sobre isso pode provocar desconfortos no espectador e questionamentos sobre a qualidade da obra, principalmente por se tratar de um documentário. Afinal, a realidade se mostra, usualmente, numa sucessão de conflitos.

Essa observação provavelmente não incomodaria Grierson, que preferia seguir a risca o seu vaticínio:

*“Even where there is no story, the visual aspects of a seemingly prosaic subject can be orchestrated into a cinematic sequence of enormous vitality.”*⁶

Mediante tal raciocínio, preocupar-se com conflitos por quê? Mesmo assim, vejamos quais conflitos *Drifters* poderia ter retratado, mas deixou de lado:

⁶ “Até mesmo onde não há nenhuma história, os aspectos visuais de um assunto aparentemente prosaico podem ser orquestrados em uma sucessão cinemática de enorme vitalidade”, apud **Swann**, Paul, 1989, p. 27.

A relação homem x ambiente

A pesca do arenque descrita em *Drifters* acontece no Mar do Norte, um dos mais traiçoeiros à navegação, constantemente agitado, tempestuoso e coberto por densos nevoeiros. Apesar desse cenário fantástico, repleto de perigos e preocupante até para navegadores experientes, *Drifters* só aborda a questão de passagem, na Parte Três, em algumas tomadas com as ondas varrendo o convés. Não há um movimento de inquietação ou uma ruga sequer de preocupação no rosto dos marinheiros. Em apenas um momento o velho capitão mira o céu, como se previsse uma borrasca. Também não há enjôo entre os marinheiros. O Mar do Norte, seu frio e seu rancor foram simplesmente desconsiderados no filme, o que é, sem dúvida alguma, uma perda.

A relação homem x trabalho

As relações de trabalho, por mais pacíficas que pareçam, são essencialmente conflitantes. No entanto, em *Drifters*, é como se tudo ocorresse por mágica: os barcos vão ao mar, lançam-se as redes, os peixes caem, recolhem-se as redes e a pesca termina. Ora, cada etapa dessas está repleta de esforço humano, físico e psicológico. *Drifters* não aborda minimamente os conflitos entre capital e trabalho, e nem outros aspectos que não comprometeriam o caráter propagandístico do filme. Por exemplo: as expressões faciais dos pescadores-marinheiros nunca são vistas nos momentos de trabalho duro, como na puxada das redes, ou no momento de alimentar as caldeiras com carvão. É como se o trabalho estivesse sendo feito por robôs. Não temos detalhes das mãos, braços, pernas, enfim, do corpo dos trabalhadores. Embora os guinchos fizessem a parte mais pesada de puxar as redes, os homens tinham de auxiliar e isso implica esforço.

Há apenas uma seqüência em que um menino aprendiz, recém-entrado na adolescência, aparece no porão, passando por um buraco no teto uma grossa corda aos homens no convés. É um trabalho duro, mais ainda para um adolescente: as cordas são grossas e pouco maleáveis, provavelmente estão encharcadas e pesadas e há centenas de metros delas para serem colocados no convés. Mas o filme nos passa a sensação de que aquele trabalho é quase um passatempo agradável. Numa seqüência anterior vemos o mesmo menino caminhando pelo convés, entre homens atarefados, quando um deles lhe dá um tapinha zombeteiro na cabeça, num gesto de camaradagem. Fica evidente que era essa a imagem de trabalho que Grierson queria ver impressa em sua película.

A relação homem x homem

Nada mais conflituoso do que uma dezena de pessoas confinadas num local exíguo, sob mau tempo e empreendendo um trabalho duro. Mas em *Drifters* isso não ocorre; tudo acontece num clima de ordem, paz e tranqüilidade. Os homens não discutem, não brigam, não xingam, não reclamam. Os únicos a gritar são o comandante - um velho lobo do mar, de barbas brancas, que muito lembra a figura de um avô - e um seu preposto, mais jovem, que avisam o momento de partir, de alterar o rumo e a velocidade do barco. As faces sérias nos transmitem mais um clamor pelo que é correto do que por uma ordem a ser cumprida.

Há gritos também na Parte Quatro, no momento do leilão, quando os compradores dão seus lances. Mas são sempre gritos sadios; nada de raiva ou impropérios. Afinal, eles gritam pelas mercadorias e não contra as pessoas.

A relação homem x mulher (ou companheira)

As mulheres aparecem em *Drifters* em apenas dois momentos, ambos na Parte Quatro. Quando a câmera circula nas imediações do mercado de peixes vemos duas tomadas que mostram três moças caminhando - primeiro de costas (indo) e depois de frente (voltando). Depois, vemos algumas senhoras processando os arenques (cortando cabeças, estirpando vísceras, etc) para serem acondicionados. O resto é um mundo de homens.

Novamente associamos aqui um aspecto relevante que é o Mar do Norte e sua fúria. A saída dos homens (e do menino) para a pesca numa região perigosa como aquela nunca se daria de forma tranqüila. Com toda certeza havia, e deve haver até nos dias de hoje, um conflito nos lares por causa disso. As mulheres temem pela vida dos maridos e filhos e cada partida deveria estar envolta em sofrimento, assim como cada retorno significaria um alívio para as famílias. Mas *Drifters* deixa isso de lado; não há espaço para emoções e as “famílias” são constituídas apenas de homens.

A relação homem x coisas

Mas, notáveis mesmo, são as seqüências de alimentação, quando os homens embarcados vão fazer suas refeições. Temos, então, um cenário digno de comercial de margarina. A mesa está posta com toalhas e louças impecáveis (ou no mínimo ordeiras demais para uma tripulação de pescadores), come-se e bebe-se em paz, como numa família

exclusivamente composta de homens muito pacíficos. Os gestos dos homens são polidos, educados. O clima é cordial e transmite uma sensação de limpeza excessiva para um barco pesqueiro.

Limpeza e cuidado extremados vemos também na cozinha: o cozinheiro e o menino-aprendiz fazem uma receita com farinha branca, em vasilhas bem lavadas e mexem tudo com a colher, nunca diretamente com a mão. Um comportamento *pro-filmico* bastante evidente, atenuado apenas pelo fato de o cozinheiro permanecer fumando cachimbo enquanto cozinha... E, na hora de dormir, aposentos bem arrumados, com lençóis e cobertas confortáveis. Os camarotes parecem aconchegantes, quentes e, miraculosamente, não balançam – mesmo estando em pleno Mar do Norte⁷.

Outro momento que merece nota é o do recolhimento das redes: um trabalho árduo, feito em contato direto com chuva, vento e peixes. No entanto, só vemos escamas nas capas dos pescadores, o que dá a falsa sensação de que a pesca do arenque é uma atividade sem risco de sujeira.

Grierson, entretanto, faz questão de “denunciar” um conflito promovido pela mãe natureza, quando simula o ataque de cações e outros peixes predadores aos arenques presos nas redes. As imagens são precedidas por letreiros que avisam: “*Dogfish and conger – the destroyers of the deep – gather for the killing*” e logo depois “*In and out work the dogfish*”⁸. Outro conflito além desse é difícil de se encontrar em *Drifters*.

Moldando uma história: a montagem

Observemos algumas considerações sobre a montagem em *Potemkin*:

Pela primeira vez na história da arte cinematográfica, que ainda não completara trinta anos, o corte e a montagem eram usados de maneira sistemática e consciente, para criar uma realidade e um tempo. Uma novidade estética que Eisenstein introduzia no cinema: a realidade e o tempo da ação não eram o real e o tempo objetivos, mas algo que se construía e se estruturava com a condensação de sugestões e de efeitos. [Em *Potemkin*] a narração quebrava o tabu da continuidade lógica e discursiva da exposição e optava por uma continuidade rítmica, na qual a sucessão dos planos e sua relação entre si não se orientavam mais pela simples progressão temática. Ele alcançava tal progressão através de metáforas e símbolos, efeitos

⁷Grierson parece compartilhar aqui algumas das idéias de Flaherty. Em *Nanook of the North* (1922) Flaherty monta alguns sets para filmar a noite dos esquimós. As cenas internas dos barcos em *Drifters* foram filmadas com o auxílio desse mesmo expediente. Cf. Winston, Brian, op. cit., p. 54.

⁸ *Cação (ou tubarão) e moréia – os destruidores das profundezas – se reúnem para a matança. // De um lado a outro (da rede), o cação ataca.*

plásticos e rítmicos, através de conflitos e de oposição entre planos. (Tavares, 1982, p.15-16).

Num contexto histórico de consolidação da revolução russa, Eisenstein ousa trazer para a sua arte um pouco das experiências dialéticas que eram amplamente discutidas na Rússia da época. Ele junta segmentos fílmicos aparentemente antagônicos e sem relação entre si e deles extrai uma síntese que, além de fazer sentido no todo da obra, empurra o espectador a refletir duplamente – sobre o filme e sobre a política. Como resultado, no conjunto da obra um sentimento se sobressai: a fraternidade revolucionária (Tavares, 1982).

Eisenstein via na montagem a criação própria do cinema, a realização de um processo que começava com a matéria-prima filmada se transformando em planos, depois em blocos ou células e finalmente em animação. A montagem era o princípio vital que dava significado aos planos puros. Os planos eram espécies de “atrações” que não deveriam simplesmente ser ligadas em seqüência, mas sim entrar em colisão, construindo uma realidade da qual o espectador poderia também participar (Andrew, 1989).

Tamanho estímulo à manipulação dos planos, gerando infinitas possibilidades de criação com todo e qualquer material filmado, certamente inflaram as idéias de Grierson. *Potemkin* era um filme devastador, simbólica e esteticamente, e devido à intimidade que adquirira com aquele filme, Grierson estava apto a transpor algumas idéias para suas produções. Além disso, sentia-se insatisfeito com o cinema americano, ficcional, fantasioso, que influenciava a frágil indústria cinematográfica inglesa. Se quisesse fazer um cinema diferente, deveria seguir alguns passos dos russos, principalmente na montagem.

Grierson, então, se empenha para que as transições de uma parte a outra do filme signifiquem uma mudança para uma qualidade marcadamente oposta e não apenas uma mudança de ritmo. Essa era uma das premissas de montagem de Eisenstein, que a realizava com êxito. Mas *Drifters* não traz contradições e não chega a provocar emoções notáveis, por isso, Grierson não se sai bem nessa tentativa. Para não naufragar completamente, ele lança mão do reforço à narrativa, feito através de constantes letreiros explicativos das ações. Para efeito de comparação, quando aparecem os letreiros em *Potemkin*, suas mensagens são bastante curtas porque o espectador quase não precisa delas para compreender o que se passa; a emoção é o liame com a narrativa. Já em *Drifters* são os letreiros que “amarram” o espectador na poltrona.

Outra tentativa de forjar momentos de tensão acontece com o truque que simula os peixes caindo na rede. Grierson se vale desse expediente nos quatro blocos do filme, o que

evidencia a importância que atribuía a essas cenas. Risíveis nos dias de hoje, talvez essa experiência feita com imagens de peixes de aquário e fusões com tomadas das redes tenham impressionado a platéia. Mas consistem num “tratamento criativo da realidade” ao extremo.⁹ Contudo, na inexistência de uma “escadaria de Odessa” em *Drifters*, foi um recurso que Grierson empregou para intensificar o *páthos* em seu filme.

Ainda sobre a emoção, Eisenstein dizia utilizar duas fórmulas para prender o espectador: a primeira consistia em apresentar na tela um ser humano “presa” do êxtase, invadido por uma emoção que o deixa fora de si. A segunda, mais complicada porém eficiente, consistia em produzir “constantes mudanças qualitativas na ação, não através de um único personagem, mas através de todo o meio ambiente” (Eisenstein, 1982, p. 102).

Para *Drifters*, a primeira fórmula pode ser descartada – ali ninguém fica preso em êxtase, nem mesmo os pobres arenques. Já a segunda fórmula parece ter sido, ao menos um pouco, utilizada. Podemos intuir esse esforço pois o filme é rico em exibir elementos diferentes, embora restritos ao tema náutico. Na Primeira Parte, essa fórmula obteve sucesso, pois há várias transições: da vila ao cais, do cais aos barcos, dos barcos ao mar e, no meio disso, detalhes de equipamentos, ações, animais, oceano, etc. Auxiliado pelo corte rápido, *Drifters* consegue prender a atenção do espectador, mas isso se dilui, novamente, pela inexistência do conflito. Há uma plástica interessante, mas que não basta; faltam os vínculos com a realidade, que são maquiados.

Uma última observação sobre a montagem diz respeito à transição de uma parte a outra do filme. Como nem a fábula nem a metáfora são consistentes em *Drifters*, a divisão em blocos pode significar uma ruptura com a atenção do espectador; ao mudar-se a seqüência de idéias há o risco de se perder o interesse da platéia. Ciente disso, Grierson aplica um recurso mnemônico: ao iniciar um novo bloco, assistimos novamente a cenas semelhantes àquelas que finalizaram o bloco anterior. Vejamos:

Parte Um: termina com cardumes aparecendo

Parte Dois: começa com mais cardumes e termina com o menino_dormindo e homens subindo ao convés

⁹ É imprescindível lembrar que, além de adaptar o termo *documentário*, Grierson lhe daria uma definição: “*the creative treatment of actuality*” - o tratamento criativo da realidade. Embora pudesse servir aos propósitos de Grierson, é uma definição contraditória pois, se a *realidade* receber um *tratamento criativo*, muito provavelmente o resultado terá distorções com relação à realidade original. Ressalte-se que alguns autores discordam dessa interpretação dada à definição de Grierson, pois compreendem *actuality* não como a realidade e sim como um tipo de cinema de não-ficção existente à época (*actualités*). Por esse ponto de vista, Grierson não estaria tentando tornar criativa a realidade, mas sim alguns monótonos filmes sobre a realidade.

Parte Três: começa com homens com capas de chuva e com o velho descendo para acordar o menino e termina com maquinista junto às máquinas no porão e com os barcos terminando a pesca

Parte Quatro: começa com maquinista junto às máquinas e com os barcos retornando ao porto

Assim, o espectador é laçado de volta à narrativa e fica proibido de se perder em devaneios.

Um dia atrás do outro... e uns arenques no meio

Como citado anteriormente, em *Potemkin* o corte e a montagem foram usados de maneira sistemática e consciente para criar uma realidade e um tempo próprios ao filme. O resultado é que, na apreciação da história, não interessa tanto ao espectador uma cronologia exata dos fatos. A “trama” do filme é o que importa - os sentimentos revolucionários e de fraternidade, a mensagem de união dos oprimidos, etc. O tempo, então, não necessita ser explicado a cada segmento do filme.

Em *Drifters* nota-se algo diferente. Ele está estruturado cronologicamente, de acordo com a idéia do tempo absoluto. O tempo fílmico é quase um clichê do tempo natural. Isso se explica por várias razões. Primeiro, Grierson queria distanciar-se do cinema de ficção e, por isso, não poderia criar um tempo próprio como o de *Potemkin*. Documentário é não-ficção e, como tal, busca um atrelamento com a realidade. Mesmo não cumprindo isso com rigor (como no caso dos peixes nas redes), propor uma nova abordagem do tempo poderia causar desconforto nos espectadores e nos patrocinadores. Assim, temos a narrativa iniciando numa manhã, prosseguindo pelo dia, entrando numa noite em que os pescadores dormem, seguida de uma nova manhã em que os pescadores despertam e trabalham durante o dia, voltam para casa e, no final do último dia, os peixes-mercadorias são embarcados em trens “para os confins do mundo”.

Em segundo lugar, a opção pelo tempo absoluto pode ser encarada como uma estratégia de Grierson para assegurar a funcionalidade da narrativa. Brian Winston (1995) também advoga essa idéia e relata como ela foi utilizada amplamente por diversos documentaristas, entre os quais, Flaherty. Assim como o ato de navegar encerra em si uma narrativa completa, o dia cronológico também, pois tem começo, meio e fim definidos.

No caso de *Drifters*, Grierson adota essa estratégia que ficaria quase que institucionalizada nos filmes de seus seguidores: a estrutura problematizada traz implícita uma

trajetória narrativa intimamente ligada ao tempo. Há um passado idílico (vida pacífica subentendida na vila de pescadores); há um problema atual (a pesca do arenque e seus obstáculos) e há um futuro idílico (o peixe transformado em mercadoria para alimentar o mundo).

Enfim, não seria na abordagem do tempo que Grierson subverteria *Drifters*. O filme não tinha pretensão de ser revolucionário e não o foi. Impressionou pelas novidades que introduziu (estética russa, espírito aventureiro de Flaherty e os tipos comuns, como em Courbet), mas não propunha nenhuma ruptura social. Obra primeira de Grierson, *Drifters* merece atenção pelo seu significado para o cinema documental. Entretanto, mantido o respeito aos trabalhadores que nele atuaram, não tardará a aparecer – se é que ainda não apareceu – um trocadilho inevitável patrocinado pela língua portuguesa: *Drifters* é o filme da “pesca de araque”.

BIBLIOGRAFIA

ANDREW, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema – uma Introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

BARNOUW, Erik. **Documentary – A History of the Non-Fiction Film**. Oxford / New York: Oxford University Press, 1993.

BRIGARD, Emilie de. The History of Ethnographic Film. In: HOCKINGS, Paul (Ed.), **Principles of Visual Anthropology**. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995.

EISENSTEIN, Sergei M. Unidade Orgânica e “Páthos” na Composição de Potemkin. In: **O Couraçado Potemkin**. São Paulo: Cinetexto, Global Editora, 1982.

GERSTEIN, Evelyn. English Documentary Films. In: JACOBS, Lewis. **The documentary tradition**. New York: W.W. Norton & Company, 2nd edition, 1979.

POTAMKIN, Harry Alan. Grierson’s Drifters. In JACOBS, Lewis. **The Documentary Tradition**. New York: W.W. Norton & Company, 2nd edition, 1979.

SWANN, Paul. **The British Documentary Film Movement, 1926-1946**. New York: Cambridge University Press, 1989.

TAVARES, Carlos. (Introdução) In: EISENSTEIN, Sergei M.. **O Couraçado Potemkin**. São Paulo: Cinetexto, Global Editora, 1982.

WINSTON, Brian. **Claiming the Real – The Documentary Film Revisited**. London: British Film Institute, 1995.