

## **Linguagem e novas tecnologias: a experiência do som direto na década de 1960**

Germana Lucia de Araujo [1]

A partir dos anos de 1960, o documentário se desenvolveu substancialmente no Brasil e uma nova forma de filmar – com som direto – possibilitou uma mudança na linguagem dos filmes. É importante ressaltarmos que o marco dessa nova estética será a chegada ao Brasil de informações do “Cinema Direto”, trazidas de Nova York por Joaquim Pedro de Andrade, em 1962, após o contato com os irmãos Albert e David Meysles, realizadores americanos que utilizavam essa nova modalidade de filmar, e do “Cinema Verdade” – realizado por Jean Rouch, Edgar Morin e François Reichenbach – que acabou por tornar-se a “coqueluche” da época após a exibição de *Chronique d’un été*, no início de 1962, numa “Semana do Cinema Francês” no Rio de Janeiro. Com abordagens distintas, ambas as modalidades tinham como base o uso de câmeras portáteis, com som sincronizado, que facilitavam o manuseio promovendo uma forma, mais ágil e direta, de registrar a imagem e os acontecimentos. Apesar da influência exercida pela nova estética, essa modalidade de filmar só pôde acontecer no Brasil, de fato, quando aqui chegaram os equipamentos trazidos pelo diretor sueco Arne Sucksdorff – que veio ao Brasil convidado pelo Itamaraty a participar de um seminário promovido pela sua Divisão de Assuntos Culturais e pela UNESCO. (Ramos, FP, 2000 p.186)

A turma [1] que participou do curso promovido pelo Itamaraty contribuiu para difundir a nova maneira de filmar. São eles que se integram às equipes que partem para a grande aventura de documentar a realidade brasileira e colocar na tela a imagem do povo.

Os jovens cineastas desejavam “reescrever a história”, questionando as estruturas arcaicas da sociedade brasileira, empunhando uma câmera na mão que colocasse na tela as idéias políticas amplamente difundidas no meio intelectual que existia em torno do PCB – Partido Comunista Brasileiro. Uma boa parte deles era vinculada aos Centros Populares de Cultura (CPC). Pode-se afirmar que em torno do Partido constrói-se uma “sociedade civil comunista” que se afirma consideravelmente no campo cultural ao longo do período de 1960-64.

“O que ficou de maravilhoso no período 61-64 da Cultura Brasiliensis foi justamente a doideira conscientizante que se apossou dos artistas. Como as esquerdas estavam próximas do poder, montaram-se mil veículos de conscientização em massa do povo brasileiro. Aviões, caminhões transformáveis em palcos, circos, funâmbulos etc... saíram pelo país afora numa louquíssima mambembice revolucionária, nunca vista na

história das esquerdas próximas do poder (...) (PÉCAULT, JABOR citado por H.B de HOLLANDA, p. 152 )

Filmado às vésperas do golpe de 1964, *Maioria Absoluta* de Leon Hirszman é considerado pioneiro ao explorar, de forma mais ampla, os recursos do gravador nagra, operado pelo Arnaldo Jabor. O som foi sincronizado posteriormente por Luiz Carlos Saldanha. O documentário se estrutura através de entrevistas abordando a questão do analfabetismo. Na mesma ocasião e com abordagem semelhante, Paulo Cezar Saraceni filma *Integração Racial*. O filme se constrói a partir de entrevistas realizadas, aleatoriamente, nas ruas, casas e transportes públicos, em que o tema da integração racial é questionado. Mas dias difíceis aguardarão os jovens cineastas que terão que adiar projetos ou realizá-los em condições desfavoráveis. Ambos os filmes foram finalizados em regime de semi-clandestinidade, após o golpe de 1964. Ainda assim, surge em São Paulo novo núcleo de produção de documentários [2] que terá o fotógrafo Thomas Farkas como o seu aglutinador.

Entre 1964 e 1965 Farkas produz quatro documentários de média-metragem utilizando-se do cinema direto em que predomina a narrativa construída a partir de entrevistas e depoimentos: *Viramundo*, dirigido por Geraldo Sarno; *Subterrâneos do Futebol*, por Maurice Cappovila; *Memória do Cangaço* pelo baiano Paulo Gil Soares e *Nossa Escola de Samba*, por Manuel Horácio Gimenez, do Instituto de Cinematografia de Santa Fé, onde Cappovilla fez um estágio. (RAMOS, 2000, p. 187)

Mesmo pega de surpresa pelo golpe de 64, a intelectualidade continuou avançando em suas propostas de mudança social, como pode-se observar pelo manifesto da *Estética da Fome*, escrito por Glauber Rocha em 1965 [3].

O documentário brasileiro dos anos de 1960 tem a característica de discurso construído com o propósito objetivo de intervenção na realidade. Diferentemente do Cinema direto que pretendia observar a realidade sem interferir e do Cinema Verdade que buscava provocar os atores sociais e com eles interagir, como bem expressa DA-RIN em seu livro *Espelho Partido - tradição e transformação do documentário*, o cineasta brasileiro acreditava no poder do cinema como alavanca de transformação das consciências. O som direto concretiza essa intenção, representando a possibilidade de dar voz ao povo.

De que maneira a voz do povo chega à tela? Jean Claude Bernardet analisa os documentários *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman e *Viramundo*, de Geraldo Sarno - pioneiros em utilizar a nova técnica do som direto - em seu livro *Cineastas e as imagens do povo*. Ele destaca que os elementos que compõem a narrativa estariam organizados de tal forma em que cada um deles - entrevistado, locutor e música - funcionam como meio de conduzir o espectador à conclusão proposta pelo autor. A escolha e a organização desses elementos pelo diretor seriam fundamentais para a construção da tese proposta no filme. A locução ou voz do saber representaria a tese, as entrevistas seriam utilizadas como meio de reforçá-la - demonstrando, evidenciando o pensamento do autor. (BERNARDET, 1985, p. 12)

Que pensamento é evidenciado pelos filmes, que imagem do povo essas narrativas apresentam? Ele chama de modelo sociológico essa categoria de documentários que teve o seu apogeu em 1964-1965 em que o objetivo de formular uma tese está

explicitado pela construção do filme. Jean Claude analisa o modelo sociológico dividindo-o em dois tipos, sendo o primeiro chamado de a voz do dono - Viramundo de Geraldo Sarno -, no segundo modelo, a voz do saber, ele vai enquadrar Maioria Absoluta, de Leon Hirzsmann. (BERNARDET, p. 13)

Viramundo se propõe a mostrar a situação em que o trabalhador se encontra, Jean Claude adverte que o documentário foi realizado como resposta à grande pergunta daquele momento: por que não houve resistência ao golpe de 1964? Jean Claude observa na construção narrativa do filme uma coesão interna, onde os elementos estruturadores do discurso não apresentam brechas, não há contradição, ele afirma, ainda, que Viramundo não evidencia o seu caráter de discurso, pelo contrário, o filme o esconde, como se fosse a expressão pura e simples do Real. (BERNARDET, p. 13 e 27)

A voz do dono - como Jean Claude apelida a locução - conduz a narrativa polifônica em que a multiplicidade de vozes evidencia a tese do documentário. Jean Claude observa que essas diferentes vozes não falam da mesma coisa, nem do mesmo modo. Ele qualifica e relaciona as falas, em seu texto, ele procura demonstrar que todas elas estão presentes no filme para sustentar o seu discurso narrativo. Ele ressalta que a voz do locutor é única, diferente das outras, gravada em estúdio - não há ruídos do ambiente - uma voz off que fala de todos os outros entrevistados, obedecendo a gramática e norma culta, apresentando dados estatísticos. Os entrevistados falam na primeira pessoa, relatam suas experiências, suas histórias individuais, dificuldades, sonhos. A voz do locutor, generaliza, qualifica, observa, unifica os fragmentos, criando uma narrativa informativa sobre o "real". Jean Claude observa: "Uma das instâncias donde Viramundo produz ideologia é esta: uma linguagem confiante na sua adesão ao real." (BERNARDET, p. 12-14)

A forma do filme é circular, sua construção espelha a situação cíclica da classe trabalhadora que chega do Nordeste diariamente em busca de condições de sobrevivência. Apresenta uma realidade que se repete pela desmobilização desse contingente humano desprovido de consciência para levar adiante qualquer ação transformadora. Jean Claude nos faz lembrar que a questão consciência / alienação foi bastante trabalhada pelo ISEB, CPC, Cinema Novo durante o período 1960-64. Apesar de não estar expressa verbalmente na locução ou nas entrevistas a questão da alienação estaria representada na sequência das religiões como demonstração e evidência dessa realidade. A religião como ópio do povo era uma visão muito comum na época, elemento de catarse, distanciando o trabalhador da reflexão e da ação política. (BERNARDET, pág. 26 e 27)

Em Maioria Absoluta a voz do saber - como Jean Claude denomina a locução - é diferente, ele adverte para o uso do nós e do tu dialogando com o espectador, considerando a sua presença e a possibilidade da interação. O tom nos parece ser o da convocação e o da possibilidade da reversão da situação que é exposta - o analfabetismo - a partir da conscientização e da mobilização.

Maioria absoluta fala do analfabetismo como um problema social, mas sobretudo político - o filme explicita que os analfabetos não podem votar. Estaria o documentário defendendo o direito de voto ao analfabeto? Jean Claude conclui que sim, toda a construção do filme indicaria essa posição, apesar de não ser mencionado na locução.

As entrevistas em torno da questão demonstram a alienação do povo e da classe média, apesar de situados em posições diferentes estariam presos à mesma condição de passividade e desmobilização. Jean Claude ressalta que o filme foi iniciado antes do Golpe de 1964 e interrompido por causa dele. A ideologia populista do ISEB encontra-se em declínio pós-regime militar, momento em que os fundamentos da aliança com a burguesia nacional estariam rompidos pelo golpe de estado. Os filmes parecem espelhar esse momento de revisão crítica, de análise da situação do país. Jean Claude ressalta que Leon apresenta a análise dessa realidade social onde impera a passividade e a acomodação, mas a voz do saber não se isola - convoca o espectador a uma participação ativa através da locução. O “nós” aparece logo na primeira frase do filme “o analfabetismo que marginaliza quarenta milhões de irmãos nossos”, unindo o espectador ao que vemos na tela, mas termina salientando a diferença entre quem está vendo e quem é retratado. “O filme acaba aqui. Lá fora, a tua vida, como a destes homens, continua... Eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida e os seus filhos. E o país, o que lhes dá?” (BERNARDET, p. 33-34)

Diferenças à parte, Maioria Absoluta e Viramundo são ícones da produção documental do período pós-1964, ambos refletem o pensamento da intelectualidade na época, a luta continua apesar do regime autoritário, até mesmo por conta dele. A filmografia do período analisa as precárias condições de vida dos trabalhadores, explica essa condição em função da alienação dos atores sociais (povo e classe média), o que justificaria não ter havido resistência ao golpe militar. Como foi visto, o som direto é ponto central na construção de suas narrativas, que se fundamentam nas entrevistas como elemento de apresentação do “real”.

## Referências

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido - tradição e transformação do documentário. Ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

PÉCAULT, Daniel. Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação. Ed. São Paulo: Ática, 1990. tradução: Maria Julia Goldwasser.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org); Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Ed. São Paulo: SENAC, 2000.

ROCHA, Glauber. A Estética da Fome (1965);  
[www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm](http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm)

-----  
[\*] Germana Lucia de Araujo é licenciada em artes visuais e mestranda do Programa de pós-graduação em ciência da arte - PPGCA/UFF. Germana.Lucia@gmail.com.

[1] “Diretores e cineastas como Arnaldo Jabor, Eduardo Scorel, Dib Luft (diretor de fotografia), Antonio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha (técnico de som), Vladimir Herzog, Alberto Salva,

Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, David Neves, Gustavo Dahl; atores como Guara Rodrigues, José Wilker, Nelson Xavier, Cecil Thire, participam do curso, que parece ter marcado a história de vida dessa geração.” (Ramos, FP, p.186).

[2] “Além de Herzog, podemos citar, como integrantes do núcleo paulista, Capovilla e Sérgio Muniz, aos quais viriam se juntar Francisco Ramalho Jr. Renato Tapajós e João Batista de Andrade. (...) Trazendo a vivência da sempre presente temática nordestina, Geraldo Sarno integra-se ao grupo paulista “. (Ramos, FP, p.187).

[3] (...) Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração economica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da America Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentoso, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria. (...) ( ROCHA, 1965).