

O som do documentário experimental do *Free Cinema*: ruptura e tradição

Renan Paiva Chaves*

Resumo: O artigo examina o som dos documentários experimentais do movimento *Free Cinema*, engendrando aspectos das contingências e tendências documentárias que lhe precederam e sucederam. Ao analisar o contexto, destaca-se a fase de transição das ditas práticas documentárias clássicas para as modernas, especialmente no que diz respeito à estética e ética da prática sonora. Através de estudos de caso dos principais filmes do *Free Cinema*, o texto busca elucidar como essas obras, ao passo que prefiguraram tendências e estratégias sonoras das décadas subsequentes, também afloraram as contingências históricas do fazer documentário que lhe antecedeu.

Palavras-chave: som filmico; música filmica; documentário; cinema; televisão.

Resumen: El artículo examina el sonido de los documentales experimentales del movimiento *Free Cinema*, generando aspectos de las contingencias y tendencias documentales que lo precedieron y siguieron. Al analizar el contexto, destaca la fase de transición de las llamadas prácticas documentales clásicas a las modernas, especialmente en lo que respecta a la estética y ética de la práctica sonora. A través de estudios de caso de las principales películas del *Free Cinema*, el texto busca dilucidar cómo estas obras, si bien prefiguran tendencias y estrategias sólidas de décadas posteriores, también se relacionaron con contingencias históricas de la realización documental que las precedieron.

Palabras clave: sonido filmico; música de cine; documental; cine; televisión.

Abstract: This article examines the sound of experimental documentaries from the *Free Cinema* movement, engendering aspects of the documentary contingencies and trends that preceded and succeeded it. By analyzing the context, the transition from the so-called classical to modern documentary practices is highlighted, especially with regard to the aesthetics and ethics of sound practice. Through case studies of the main *Free Cinema* films, the text seeks to elucidate how these works, while prefiguring sound trends and strategies of subsequent decades, also brought to light the historical contingencies of documentary making that preceded them.

Keywords: film sound; film music; documentary; cinema; television.

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, 13083-854, Campinas-SP, Brasil. E-mail: renanpc@unicamp.br

Résumé : L'article examine le registre sonore des documentaires expérimentaux du mouvement du *Free Cinema*, engendrant des aspects des contingences et des tendances documentaires qui l'ont précédé et suivi. L'analyse du contexte met en évidence la phase de transition des pratiques documentaires dites classiques vers les pratiques modernes, notamment en ce qui concerne l'esthétique et l'éthique de la pratique sonore. À travers des études de cas des principaux films du *Free Cinema*, le texte cherche à élucider comment ces œuvres, tout en préfigurant les tendances et les stratégies judicieuses des décennies suivantes, ont également abordé les contingences historiques de la réalisation documentaire qui les a précédées.

Mots-clés : son filmique : musique de film : documentaire : cinéma : télévision.

Introdução

O documentário moderno – entendido aqui como uma generalização do que se convencionava chamar de cinema direto e cinema verdade (e seus desdobramentos) – é largamente pensado, do ponto de vista historiográfico, como um conjunto de produções, práticas e tecnologias cinematográficas responsáveis por um flagrante momento de transformação na tradição documentária. A força das mudanças empreendidas nessa conjuntura pode ser entendida de forma semelhante àquela da consolidação de um cinema sonoro na virada dos anos 1920 para os anos 1930. O sempre citado conjunto de câmera e gravador portáteis e sincronizados que se desenvolve eficazmente nos anos 1960 se encontra no epicentro desse debate.

Contudo, essa ruptura não deve ser pensada sem o que lhe precedeu, sem seu legado contingente. E aqui não estou afirmando que os equipamentos portáteis e sincronizados – que então se tornariam cada vez mais disponíveis – não desempenharam um papel disruptivo em relação àquilo que chamamos de documentário clássico ou um papel central em relação aos novos potenciais que o documentário ganharia a partir, especialmente, de meados dos anos 1960. Porém, o que me interessa discutir aqui é mais uma certa noção de continuidade que o documentário moderno incute em relação à tradição documentária, um certo processo de imbricação contingente, sua formação com pés no passado enquanto pensamento e prática sonora.

O caráter da discussão que quero desenvolver aqui não é revisionista, mesmo porque, desde o calor do momento, análises extensas e sistemáticas, e ainda válidas, foram desenvolvidas¹ no sentido de entender o lugar dessa cinematografia dita moderna na tradição documentária. Essas análises, embora preocupadas também com o legado contingente advindo de décadas anteriores (e não apenas com aspectos concernentes a uma drástica ruptura), se debruçaram satisfatoriamente sobre o domínio visual ao passo que negligenciaram aspectos relevantes do domínio sonoro. Semelhanças, diferenças e continuidades no âmbito visual em relação à obra de Dziga Vertov, Robert Flaherty, Jean Renoir, Cesare Zavattini e às obras do Neor-

1. Os escritos de Louis Marcorelles (1964; 1973), Mario Ruspoli (1963a; 1963b), Stephen Mamber (1974), Gilles Marsolais (1974) são alguns exemplos.

realismo, do *underground* estado-unidense, da Nouvelle Vague são frequentes na literatura. Reconhece-se, de certa forma, algumas linhas ou tradições que se aproximam esteticamente e epistemologicamente do documentário moderno, contudo, num debate desequilibradamente voltado aos aspectos visuais. Como uma certa consequência, a historiografia e teoria fílmica, em termos gerais, exacerba o discurso de caráter disruptivo que o som (e especialmente as novas tecnologias de áudio ligadas ao cinema e televisão) desempenha nesse contexto moderno (como se não houvesse precedentes históricos) ao passo que minimiza as semelhanças e continuidades com linhas e tradições de um passado não tão distante. Note que uma comparação com a transição do cinema mudo para o cinema sonoro em termos historiográficos pode ser feita: então chegou o som: então chegou o som sincronizado portátil.

Assim, não seria exagero dizer que aspectos fundamentais da formação do (som) do documentário moderno esteja ainda ensombrada, tal como o do (som) do documentário sonoro dos anos 1930 e 1940. Não se trata tanto de um ensombramento das (novas) características em si do documentário moderno ou clássico, mas de um ensombramento da historicidade das práticas e dos pensamentos sonoros, de seu legado contingente, de seu processo de formação. Portanto, não é que argumentarei que não existe uma ruptura notável que se engendra e é engendrada pelos aspectos sonoros que se desenvolvem com e a partir dos aparatos portáteis e sincrônicos presentes no fazer do documentário moderno, e, sim, que buscarei enriquecer o já extenso debate com certos detalhes que me parecem ainda não girar nos argumentos da literatura da área.

Um certo grupo de documentários experimentais produzidos e exibidos de forma independente na década de 1950, sob a alcunha de *Free Cinema*,² serve como um exemplo representativo para se pensar esse imbróglio: os elos (mais que as fissuras) entre o que se chama genericamente de clássico e moderno. Nesse conjunto de obras, podemos sentir de forma notável o frescor das perspectivas do documentário moderno, mesmo eles não tendo lançado mão de câmeras/gravadores sincronizados portáteis (embora tenham contado com gravadores portáteis não sincronizados) – o que não os impediu de lançarem ao mundo fazeres que caracterizariam procedimentos entendidos como modernos, inclusive em relação à sincronização entre som e imagem, como veremos adiante.

A seguir faço alguns comentários sobre os curtos manifestos do *Free Cinema*. Em seguida, abordo mais diretamente cada um dos documentários experimentais do movimento, apontando para as características de seus elementos sonoro-musicais e tecendo conexões entre seu passado e futuro.

2. Interessa aqui os programas 1 (1956), 3 (1957) e 6 (1959). Os programas 2, 4 e 5 apresentaram obras de realizadores – como Lionel Rogosin, Georges Franju, Norman McLaren, Roman Polanski, Walerian Borowczyk, Claude Chabrol e François Truffaut – que fogem do escopo do que quero abordar aqui.

Breves comentários sobre os breves manifestos do *Free Cinema*

O manifesto do primeiro programa do *Free Cinema* exibido em 1956, assinado por Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson, elucida o contexto para além dessa relação tecnológica mais imediata (gravador e câmara portáteis sincronizadas):

Esses filmes não foram feitos juntos: nem com a ideia de serem exibidos juntos. Mas quando eles foram postos juntos, nós sentimos que tinham uma atitude em comum. Implícita nessa atitude está a crença na liberdade, na importância das pessoas e na significância do cotidiano. Como realizadores, nós acreditamos que nenhum filme pode ser muito pessoal. A imagem fala, o som amplifica e comenta. Tamanho é irrelevante. Perfeição não é um objetivo. Uma atitude significa um estilo. Um estilo significa uma atitude.

Anderson, em conversa com Mazzetti, Reisz e Richardson, em 1955, reclamava das dificuldades em exibir seus trabalhos. Segundo Anderson, foi a partir desse momento que a ideia (que, segundo o próprio Anderson, já percorria sua mente desde o começo dos anos 1950) começou a tomar forma.³ Em 1956 eles conseguiram exibir os documentários *O Dreamland* (1953), de Anderson, *Momma don't allow* (1956), de Reisz e Richardson, e a ficção *Together* (1956), de Mazzetti, no National Film Theatre. Algo de importante que esses filmes carregam e que aqui nos interessa é a preocupação em filmar as pessoas comuns e a classe trabalhadora no seu viver mundano e cotidiano, fora da perspectiva político-social-nacional-civilizatória comum aos documentários *griersonianos* dos anos 1930 e 1940. Os elementos mundanos em seu estado ontológico adquirem força fundamental na construção filmica. É a partir da fruição do mundo através das câmeras/gravadores que o espectador encontra sua liberdade espectral, fora de construções narrativas retóricas que o engajam a um entendimento calculadamente direcionado. Contudo, cabe ressaltar, a parte do manifesto que menciona que “nenhum filme pode ser muito pessoal” não deve ser entendida como negação de uma dimensão autoral nem como um apagamento subjetivo ou da voz daqueles que o realizam. Ela deve ser pensada em contraste com a perspectiva *griersoniana*, que buscava controlar ao máximo o conteúdo e a mensagem filmica. O que floresce do manifesto é que ao passo que não negavam a noção de autoria, acreditavam que o sujeito/objeto mundano quando filmado poderia “falar” por si próprio enquanto sujeito/objeto, mesmo que não necessariamente oralmente (“a imagem fala”). Essa dimensão toma, nos filmes do *Free Cinema*, uma proporção que não se via nos documentários ditos clássicos: embora modesta, uma dimensão que aponta para a valorização de uma ontologia fenomenológica no fazer filmico, na tomada – o que irá se notar vastamente no cinema direto e verdade.

3. Tais informações se encontram na introdução do programa *Free Cinema I* do National Film Theatre.

que, contudo, já se notava nos cinejornais (mudos e sonoros) da primeira metade do século XX (mesmo que levemos em conta a dimensão narrativa diminuída dos cinejornais perante o documentário de forma geral).

A frase seguinte do manifesto aponta para o som como flexionador e gerador de sentidos: "A imagem fala, o som amplifica e comenta". Cabe ao som, de certa forma, um papel de direcionamento ou difusão dos conteúdos visuais, numa fórmula que poderia ser resumida como "os corpos falam, o som comenta". Essa atitude (e estilo) filmico, como dito no manifesto, não objetiva a perfeição. E aí notamos que a produção ligada ao *Free Cinema* não almejava os padrões de qualidade sonora e visual do documentário clássico, o que os libertava em termos estéticos. Contudo, há que se entender que a "perfeição" não é negada em si, são as condições de realização que engendram essa *mea culpa*, que pode, em termos positivos, ser entendida como *attitude*. Havia-se que fazer com o que se tinha. E é de premissa semelhante que muito do que se produziu globalmente nos anos 1960 e 1970 no campo do documentário (e especialmente daquele considerado moderno) se valeu. O documentário moderno, de forma geral, assume esteticamente (embora, de forma geral, lute contra) os ruídos não desejados da câmera (e do próprio mundo) captados pelo gravador portátil nas tomadas em locação (o que também se pode pensar analogamente em termos de fotografia, tanto cinematográfica como televisiva), por exemplo. Claro que até meados dos anos 1960 – em situações, por exemplo, em que a possibilidade de captação de uma voz inteligível não existia ou quando os ruídos se mostravam como limitadores, a gravação de som direto (a ser, por exemplo, sincronizado na pós-produção) próxima a uma câmera não *blimpada* impôs, em grande medida, certos estilos e estéticas fotográficas (uso de lentes aproximadoras, câmera estática etc.). Ao mesmo passo, novas soluções narrativas e estéticas emergem, tanto visualmente como sonoramente, conformando aquilo que a frase final do manifesto implica: "Uma atitude significa um estilo. Um estilo significa uma atitude".

No manifesto do segundo programa (*Free cinema 3*), de 1957 – que exibiu *Wakefield express* (1952) e *Every day except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson, *The singing street* (1952), de Nigel McIsaac, e *Nice time* (1957), de Claude Goretta e Alain Tanner –, algumas dessas ideias ficam mais claras:

Esse programa [de filmes] não é jogado a vocês como uma conquista, mas como uma busca. Nós pedimos a vocês que o vejam não como crítica, nem como diversão, mas em relação direta com um cinema britânico ainda obstinadamente ligado à classe: que ainda rejeita os estímulos da vida contemporânea, assim como a responsabilidade de criticar: que ainda reflete uma cultura metropolitana do sul inglês, a qual exclui a rica diversidade de tradições e personalidades, que compõe o todo da Grã-Bretanha.

Com uma câmera 16mm, com o mínimo de recursos e sem pagamento a seus técnicos, você não consegue muito em termos comerciais. Você não consegue fazer um filme de longa duração, e suas possibilidades de experimentação são severamente restritas. Mas você pode usar seus olhos e ouvidos. Você pode dar indicações. Você pode fazer poesia.

A poesia desse programa é feita dos nossos sentimentos a respeito da Grã-Bretanha, a nação da qual fazemos parte. Claro que esses sentimentos estão misturados. Existem coisas que nos deixam tristes e bravos: coisas que nós devemos mudar. Mas sentimentos de orgulho e amor são fundamentais, e apenas mudanças inspiradas por tais sentimentos serão efetivas. [...]

Trabalhar com 16mm não é o suficiente – embora haja espaço para muito mais empreendimentos nesse campo advindos de jovens realizadores que têm algo a dizer.

[...] Primeiro, olhar para a Grã-Bretanha com honestidade e afeição. Saborear suas excentricidades: atacar os abusos: amar seu povo. Usar o cinema para expressar nossa lealdade, nossas rejeições e nossas aspirações. Esse é o nosso compromisso.

O primeiro parágrafo aponta diretamente para o cinema do qual buscam se diferenciar. Um cinema (o do passado e do passado recente), que se pode aferir do texto, monológico. Um cinema que se realiza enquanto possibilidade totalizante, que não se carrega de estímulos do cotidiano contemporâneo, que não aponta para as diversidades tradicionais e para as diferentes personalidades que habitam seu país. O que se vê nitidamente nesse horizonte crítico é (mas não apenas) o cinema documentário britânico dos anos 1930 e 1940. Muito embora fique claro no manifesto que existe ainda uma nítida preocupação com a ideia de estado-nação (que se fez presente nas décadas anteriores), existe também uma preocupação em mostrar diferentes entendimentos sobre ele. Entendimentos que perpassam os sentimentos (ao menos os daqueles que realizam o filme), afastados dos positivismos, pragmatismos e dialéticas embebidas de retórica que demarcam a enunciação do dito documentário clássico. Entendimentos que apontam para um frescor do pós-segunda guerra, que usam “olhos e ouvidos” que perfuram a câmera e o gravador/microfone na busca dos fenômenos mundanos, flagrando e inscrevendo na película (e fita magnética) as pessoas e a vida contemporânea cotidiana em seu existir e acontecer.

O terceiro programa (*Free cinema 6*), de 1959, foi o último. Foram exibidos *Refuge England* (1959), de Robert Vas, *Enginemmen* (1959), de Michael Grigsby, *We are the Lambeth boys* (1959), de Karel Reisz, e *Food for a blush* (1959), de Elizabeth Russell. Seu manifesto faz um balanço do que o movimento foi:

Se passaram um pouco mais que três anos desde que nós apresentamos nosso primeiro programa do *Free cinema* no National Film Theatre como um desafio à ortodoxia.

Causou-se um certo alvoroço, nós fomos chamados de “white hopes”⁴... “rebel-des” ... “uma séria aventura de enorme promessa” ... A audiência foi grande e era entusiasmada. E, como resultado dessa resposta favorável, a coisa se tornou um movimento. [...] Nós decidimos que esse movimento, sob esse nome, serviu seu propósito. Então esse é o último *Free cinema*.

4. Expressão britânica que significa que uma coisa ou pessoa cujas pessoas em geral acreditam que em breve será bem sucedida.

Alguns ficarão felizes. Outros podem lamentar. Nós sentimos um pouco de cada emoção. O esforço para fazer filme dessa maneira, fora do sistema, é enorme, e não se pode aguentar indefinidamente. [...] Como disse o maluco que batia sua cabeça contra a parede de tijolos: “É legal quando você para...”.

[...] Ao fazer esses filmes e ao apresentar esses programas, nós tentamos defender o fazer filmico independente e criativo em um mundo no qual as pressões pelo conformismo e comercialismo se tornam mais fortes a cada dia.

[...] o documentário britânico está começando a se mover. Um grupo voluntário de documentário social foi formado dentro do A.C.T. e já começou com os trabalhos. Um filme como *March to Aldermaston* mostra o renascimento da coragem, iniciativa e vitalidade entre os jovens [...] *Free cinema* morreu, vida longa ao *Free cinema!*

Interessante notar que o manifesto aponta para um panorama que poderia se sentir globalmente no campo documentário nos anos seguintes: a chegada do filme independente contra as velhas práticas “ortodoxas”. Novos ares, novos realizadores, novas preocupações sociais. A ideia de filme independente deve ser entendida aqui em relação à produção documentária britânica, ligada a instituições estatais. Por mais que grande parte dos filmes do *Free Cinema* tenha contado com dinheiro do British Film Institute, a produção não se submetia às perspectivas oficiais das instituições. O *Free Cinema* demarca um território relevante da produção documentária dos anos 1950 e 1960: mesmo com fundos de instituições que financiavam o tipo de documentário do qual buscavam se diferenciar, conseguiam se colocar como independentes. Mesmo com exibições cinematográficas (e não televisivas) conseguiram atingir grandes audiências, chamando atenção pelas frestas do cinema comercial.

A produção do *Free Cinema* representa assim, podemos dizer, uma atitude documentária que, mesmo que se considerada embrionária numa perspectiva diacrônica, se acentuaria nos anos 1960 e 1970. Não é à toa, por tanto, que sua produção é vista como uma das precursoras no campo documentário daquilo que se convencionou chamar de documentário moderno. E isso ocorre mesmo não havendo a disponibilidade de um gravador sincronizado portátil. As características que o conformam figuram num complexo de inflexão epistemológica que marcaria as novas tendências documentárias dos anos 1960 e que não estão atreladas necessariamente, a princípio, aos novos aparatos que surgem na virada dos anos 1950 para os 1960. Obviamente, como é de conhecimento comum, novas tecnologias flexionam o fazer filmico. O que quero sublinhar nesse argumento, contudo, é que existe uma tendência epistemológica que precede a chegada efetiva do sempre comentado Nagra III. O que, por sua vez, não significa dizer que a chegada do Nagra III não engendrou novas tendências e fazeres a partir do momento em que se disseminou. As negociações entre epistemologia e tecnologia formam um complexo emaranhado que nos impõe, muitas vezes, que as entendamos como unidade. Se formos pensar por um lado mais tecnológico, contudo, nesse momento do *Free Cinema*, a câmera 16mm

(e também a 35mm “mais” portátil) e o gravador portátil não sincronizado desempenham um papel, de fato, fundamental, embora não necessariamente fundador: há que se ressaltar que essas tecnologias não eram as mais recentes ou inéditas na tradição documentária: e elas ainda se distanciavam bastante daquelas presentes no cinema direto e verdade. Esse não foi um fenômeno único, situações semelhantes, a partir da segunda metade dos anos 1950, ocorreram de forma evidente também no Canadá, Estados Unidos e França.⁵

Os filmes e seus elementos sonoro-musicais

A primeira característica a se destacar sobre o som da produção do *Free Cinema*, num contraste com a do documentário de tradição *griersoniana*, é o tipo de presença da música. Diferente do que usualmente encontramos no documentário clássico, suas produções não contam, em sua maior parte, com composição e nem com gravação musical originalmente feita para os filmes. Isso aponta para duas características centrais da sonoridade do *Free Cinema* e, também, do vindouro documentário dos anos 1960, 1970 e 1980. Caracterizados por um baixo orçamento e desligados de instituições que possuísssem departamento de música,⁶ esses (composição e gravação musical originalmente feita para os filmes) pareceram ser os primeiros elementos a serem cortados da (pós-)produção filmica. Isso implicou numa presença mais comum de música pré-existente (tanto em termos de composição quanto de gravação). Ao mesmo tempo, o interesse pelo mundo em seu acontecer e pela sua contemporaneidade – voltado para a materialidade mundana que se apresenta na presença do gravador/microfone e por um contexto que se liga mais diretamente ao filmado (mais distante da *encenação-construída* e mais próxima da *encenação-direta* como Fernão Ramos a define) – impulsionou a realização de filmes que trabalharam menos com músicas que se originavam em drástica heterogeneidade espaço-temporal em relação às tomadas visuais. As estratégias variaram de filme para filme, como veremos adiante, mas, de forma geral, os filmes trabalharam com músicas que já compunham aprioristicamente (em relação à feitura do filme) os espaços sonoros ou os contextos sociais cujo filme lidava tematicamente (ou visualmente) – mesmo que no filme finalizado os sons e imagens visuais aparecessem (em sua maioria, mas não na totalidade) de forma assíncrona. Essa observação se liga diretamente com a presença mais constante de músicas (e canções) populares (amplamente conhecidas ou ligadas especificamente ao contexto temático do filme) nos filmes do *Free Cinema*, e também do que veríamos em documentários modernos posteriores. Veremos mais adiante que os demais sons da trilha sonora acompanham semelhante caminho.

5. Desenvolvo esses temas na minha tese de doutorado “A formação do som do documentário: do cinema mudo ao aforamento do eu-realizador” (Chaves, 2022).

6. A Drew Associates talvez tenha sido a maior exceção, já que contou com vultosas verbas para desenvolver equipamentos, contratar recursos humanos e realizar seus films, especialmente entre 1959 e 1963. O documentário canadense da NFB contava com uma estrutura sólida de produção, fundada nos anos 1930, muito embora a produção documentária “moderna” contasse com menos verba que as demais produções (Chaves, 2022).

Em *O Dreamland*, primeiro filme exibido sob a alcunha de *Free cinema*, por exemplo, três das músicas que tocam ao longo do filme foram captadas com gravador portátil a partir do som emitido pelo *jukebox* do parque que é tema do filme.⁷ As versões das três músicas (duas delas canções) foram lançadas em 1953, mesmo ano de realização do filme, e foram sucessos do momento: *Hot Toddy* (Ted Heath and his Music), *I believe* (Frankie Laine), *Hold me, thrill me, kiss me* (Muriel Smith). Nenhuma das três são apresentadas em sincronia visual com sua fonte sonora. Contudo, elas, por si, apresentam/ constroem elementos do ambiente sonoro do mundo histórico/ mundo filmado. Tais músicas são elementos indiciais do mundo histórico que serviram de matéria para o filme. Esse tipo de presença musical – mais próxima da homogeneidade⁸ entre mundo histórico, imagens visuais e sonoridades fílmicas –, embora se relacione com limitações (e impulsos dessas limitações) tecnológicas/ orçamentárias, aponta para uma dimensão ética que iria pairar sobre o cinema direto e verdade dos anos 1960. O uso homogêneo da música passa a configurar (junto a outros elementos) um campo paradigmático do realismo documentário e da noção de autenticidade da materialidade fílmica perante à materialidade do mundo, dos sujeitos e dos objetos ao qual o filme se remete. No caso de *O Dreamland*, as músicas se relacionam a um ano específico (1953), em que as três músicas de sucesso foram lançadas, e, ao mesmo tempo, a um lugar específico (o parque), em que elas podiam ser escutadas pelas pessoas filmadas. Assim, as músicas usadas no filme – capturadas *in loco* – conjugam uma temporalidade e espacialidade que remetem indicialmente ao mundo histórico tematizado. Esse tipo de epistemologia fílmica, contudo, já se fazia presente, de certa forma na tradição documentária (e na história da não ficção, de forma geral). Os primeiros paradigmas realísticos do fazer sonoro relacionado às imagens do “real” do cinema mudo apontam para preocupações semelhantes.⁹ A

7. Outras duas músicas presentes no filme, as quais não discutiremos aqui, foram também capturadas *in loco*. São músicas ligadas às exibições atrações do parque e poderiam também ser discutidas nos mesmos termos que as outras três serão discutidas (Chaves, 2022).

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

9. Duas principais tendências epistemológicas relacionadas ao acompanhamento sonoro-musical de “imagens reais” no período mudo podem ser delineadas a partir dos documentos analisados em minha tese (Chaves, 2022):

noção de “repórter musical” de Hanns Eisler (que esteve presente em diversos filmes dos anos 1930 e 1940), indica caminho correlato¹⁰. Assim como o documentário britânico (como fica claro nos escritos de Ken Cameron e Paul Rotha)¹¹ e o cinema soviético de Esfir Shub e Dziga Vertov¹² indicam, de formas distintas, esse interesse pelos sons e músicas que brotam em homogeneidade circunstancial de tomada em relação à imagem visual exibida no filme – ou, em outras palavras, que brotam do mundo histórico ao qual o filme se remete. Contudo, há que se ter em mente, por exemplo, que, na não-ficção muda, os sons e as músicas não eram indiciais (no sentido de os sons do mundo filmado deixarem suas marcas no material filmico). Elas carregavam um caráter mais simbólico e metafórico ao buscarem representar sono-

(1) ocupar o espaço espectral, gerando um ambiente sonoro que fosse agradável ou que não comprometesse a fruição das imagens e de seu conteúdo; (2) encaixar-se ritmicamente, simbolicamente ou metaforicamente ao que era visto, ratificando, representando ou reforçando o conteúdo visual. Existia, pode-se dizer, um certo “medo” de interferir ou manipular a “realidade” exibida através ou pela imagem com “efeitos sonoros” inapropriados e inéxatos ou com músicas que desvirtuassem o espectador ou o conteúdo filmico. Era, pode-se dizer, uma epistemologia de acompanhamento que prezava pela representação transparente do real, tendo como valor ontológico o visto, não podendo o sonoro ludibriar o espectador afastando-o daquilo que seria a sensação própria de “estar lá”, ao alcance real de sua visão – tal como Lang e West (1920: 39) apontam ao escrever que o acompanhador deveria “comunicar à audiência a emoção e tensão que as testemunhas originais da cena devem ter sentido”. Essa perspectiva se reafirmou quando os cinejornais se tornaram sonoros (incorporando, então, a dimensão sonora a essa noção de “estar-lá”, até então protagonizada pelas imagens).

10. Joris Ivens, como aponta Claude Brunel (1999: 200), percebeu que o som e música de seu documentário *Song of heroes* (1932) deveriam levar em conta “a realidade ‘infernal’ dos sons dos lugares das construções – uma parte necessária da dimensão super-humana e épica, como diria Ivens, do trabalho feito pelos jovens *Komsomols*. Ele, então, pediu a Hanns Eisler para que se juntasse a ele em Magnitogorsk”. Eisler, mais tarde, considerando seu trabalho como o de um “repórter musical”, escreveu: Eu logo notei que eu não poderia escrever a música atrás da minha mesa, então eu comecei a trabalhar como um “repórter musical”. Eu primeiro precisava de informação detalhada sobre a realização, depois eu gravei a música indígena das minorias nacionais e os sons nas fábricas. O trabalho não foi fácil para mim – pois eu não estava habituado, como um mecânico, a escalar o topo de um alto-forno para encontrar o melhor lugar para o melhor som deste enorme alvoroço –, então eu fiquei muito orgulhoso de ter gravado mais que setecentos e cinquenta metros de ruídos e música das minorias nacionais numa atmosfera incomum para mim.

11. Para ilustrar a ideia, posso mencionar que Cameron (1947: 36-45), no capítulo “real ou fake?” de seu livro “Sound and the documentar film” afirma, em relação ao documentário britânico, em especial ao produzido pela GPO (do qual foi líder do departamento de som), que “o realizador usa o som genuíno se ele é humanamente possível de ser captado. Ele usará preferencialmente ele mesmo quando um som fabricado é potencialmente melhor”. Rotha (1952[1935]: 210) aponta para direção semelhante quando afirma que certos sons, mais complexos, só são possíveis de serem captados em locação, com a presença do caminhão de som, como “as manobras de um trem à distância, a conversação e o ruído de um escritório postal de triagem ou os sons característicos de uma estação ferroviária”.

12. Shub e Vertov são duas figuras precursoras do uso do som captado em locação no domínio do documentário. Natalie Ryabchikova (2017), por exemplo, ao comentar o filme *Komsomol Shef Elektrifikatsii (K.Sh.E.)* (Shub, 1932), aponta que “O filme, de fato, é repleto de voz em tomada de som direto [*direct speech*], a maior parte foi gravada em locação, e aparecem diferentes línguas e sotaques presentes nas repúblicas soviéticas. As vozes se tornam apenas um dos muitos elementos do som do filme. Shub queria experimentar com a gravação sonora em locação assim como gravar *wildtrack sound*, que incluía ruídos de construções, cascatas, multidões, pássaros, fonógrafos e máquinas”. Vertov foi outro fundamental experimentador. A saga da gravação de seu filme *Entusiasmo* (1930), retratada por ele em uma conferência do Partido Comunista de 1930, ilustra bem seu interesse pelos sons de locação: “[...] Primeiro, mudamo-nos da pequena sala do laboratório de Shorin para a Central do Rádio; nós arrancamos paredes, abrimos janelas e fizemos algumas gravações experimentais. Segundo, nós conectamos partes da cidade por cabos, levamos os microfones para as ruas, fizemos algumas tentativas de gravação com equipamentos fixos transmitindo sons documentais por cabos e, então, expandimos o experimento. Gravando, cada vez mais de maiores distâncias, nós produzimos gravações de outras cidades. Terceiro, nós pegamos uma câmera silenciosa e a levamos para a rua, a conectamos a um equipamento de gravação sonora fixo por um longo cabo e fizemos algumas sequências documentais audiovisuais experimentais [...]” (Vertov, 1971[1930]).

ramente os elementos e lugares exibidos pelos filmes. O documentário britânico, por sua vez, tinha um impulso de gravar os elementos sonoros do mundo (o que inclui as músicas). Mas como apontado por alguns de seus realizadores, esses impulsos, na maior parte das vezes, não se concretizavam por limitações tecnológicas (tamanho do aparato) e por controle de qualidade. Muito embora o documentário britânico dos anos 1930 e 1940 conte com grande quantidade de materiais sonoros coletados em locação, sua característica tende mais a uma heterogeneidade, por serem materiais advindos de *wildtracks* de outros filmes e circunstâncias. O “repórter musical” se baseava nas músicas do mundo tematizado para compor novas músicas (geralmente músicas que serviam mais diretamente à narrativa e ao argumento fílmico). Dziga Vertov e Esfir Shub, apesar de terem trabalhado com materiais sonoros homogêneos ao longo dos anos 1930 e 1940, subvertiam a característica indicial de seus materiais pelo processo de montagem, da metodologia dialética e do *estranhamento*. Assim, não seria exagero notar em *O Dreamland* (e em seus pares) uma contingência epistemológica que aponta para um dos aspectos realistas da audiovisibilidade dentro da tradição documentária: a relação direta entre o material musical do mundo histórico tematizado e o material musical fílmico exibido. Contudo, não se pode deixar de dizer que essa epistemologia realista não fora dominante na tradição documentária das décadas anteriores, muito embora não ausente. Além disso, *O Dreamland*, e o cinema direto e verdade, conjuga seu uso de música com uma notória ausência de usos de músicas marcadamente heterogêneas. Assim, a forma de a música se fazer presente aí aponta para uma característica tanto forjada por um tipo de presença como de ausência. Ambas compõem os atributos indiciais/realistas aqui discutidos. É nesse sentido também que podemos entender a ausência (não total) de voz *over* nos filmes do *Free Cinema*. Mais do que uma recusa de “falar” dos/ pelos outros, trata-se de uma atitude documentária que evita usar elementos heterogêneos às circunstâncias de tomada para construir seu ponto de vista. *O Dreamland* está longe de ser um filme que pretende apagar um posicionamento crítico da sociedade britânica: ele o faz sem o recurso da voz *over*.

Em *O Dreamland*, para além disso, as músicas não exercem apenas um papel indicial. Como dito no primeiro manifesto do *Free Cinema*, “o som amplifica e comenta”. Além de *O Dreamland* ser visto como um filme precursor do cinema direto e verdade, ele também é visto como um filme experimental e também como filme ensaio.¹³ Considerações nesse sentido levam em conta a maneira que as músicas e outros sons coletados *in loco* são utilizados. Pode-se destacar aí usos que remontam a procedimentos da vanguarda dos anos 1920 que se imiscuíram na tradição documentária.¹⁴ Em *Entr’acte* (Clair, 1924) – para tomá-lo como exemplo das vanguardas

13. Conferir o livro “The essay film after fact and fiction”, de Nora Alter (2018).

14. Por exemplo, ideias de desfamiliarização (descaracterização do que estaria implícito a princípio no contexto estilístico-ético, complexificando o sentido final) e fragmentação (do fluxo musical, por exemplo) – assim como o amplo emprego de dissonâncias, polifonias, repetições musicais, minimalismo etc. Falando sobre os aspectos visuais, Bill Nichols (2016: 21-23) infere sobre a importância desses elementos (advindos sobretudo das vanguardas modernas) para a tradição documentária: “Elementos modernistas de fragmentação, desfamiliarização (*ostranenie*, *Verfremdungseffekt*), colagem, abstração, relatividade, anti-ilusionismo e uma rejeição geral à representação

dos anos 1920 – a ironia, o humor e o *estranhamento* estabelecidos pelas justaposições contrastantes de som e imagem habilitam a possibilidade de se perceber o mundo histórico (tendo no horizonte o potencial indicial dos aparatos cinematográficos) através da crítica, da interpretação, dos sentimentos. As justaposições assíncronas atualizam cinematograficamente a materialidade mundana. *O Dreamland* tem como notória característica brincar com o aspecto indicial e a atualização crítica da materialidade mundana que coleta. As risadas mecânicas coletadas *in loco* descoladas espacialmente e temporalmente e sobrepostas a rostos sérios, a atrações que encenam tortura e ao divertir-se das pessoas são exemplos desse tipo de justaposição. Assim como o é a interposição dessa mesma risada em momentos em que escutamos as referidas músicas e as vozes que apresentam as atrações do parque. A sobreposição da canção *I believe* – que passa uma mensagem de esperança e crença (religiosa) na humanidade num pós-guerra que já contava com uma outra guerra, a da Coréia, em 1952 – com imagens de animais em pequenas gaiolas, em situações miseráveis, é também uma forma de causar *estranhamento* com a própria materialidade que se apresentou à câmera e gravador. Dessa forma, Lindsay Anderson consegue mostrar as pessoas e o cotidiano em seu acontecer sem deixar de apontar para uma visão crítica daquilo que podemos descrever como uma “sociedade de consumo espiritualmente niilista”.¹⁵

Todos os elementos sonoros do filme, podemos dizer, se equilibram entre o indicial e o “comentário”. Os elementos sonoros são em geral utilizados de forma deslocada de suas fontes sonoras – o que remete a procedimentos da vanguarda –, mas são constantes também os momentos em que esses mesmos elementos são (pós-) sincronizados, momentos em que lhes são dados contextos espaciais e temporais – como no documentário clássico das décadas anteriores. A trilha sonora se apresenta assim como um jogo entre o “real” e sua reconstrução, num espectro que, embora distante, nos lembra a dialética (sonora) *vertoviana* (Chaves, 2022: 217). Ao mesmo passo aponta para o interesse em observar as pessoas no cotidiano, que embora confronte com o documentário *griersoniano*, se aproxima de buscas e ambições declaradas (e parcialmente realizadas) por realizadores fundamentais do dito documentário clássico britânico, como Paul Rotha e Edgar Anstey¹⁶ – e de forma mais generalizada, pensando em cinema não ficcional, tangencia intenções presentes em cinejornais sonoros dos anos 1930¹⁷.

transparente realista encontraram seu caminho dentro do fazer documentário. [...] Foi precisamente o poder da combinação das representações indexicais da imagem documentária e da justaposição radical de tempo e espaço permitidas pela montagem que chamaram a atenção de diversos artistas vanguardistas para o fazer fílmico. [...] A vanguarda modernista contribuiu com algo vital para o surgimento do filme documentário; ela imaginativamente reconstruiu o olhar do mundo com as imagens e tomadas tiradas desse mundo”. Essas estratégias de descentralização que Nichols relaciona aos aspectos visuais da vanguarda e dos filmes documentários podem também ser observadas no âmbito sonoro (Chaves, 2022).

15. Essa frase foi usada no encarte do box de DVD's *Free cinema* para descrever *O Dreamland*.

16. Aqui posso mencionar filmes como *World of Plenty* (Rotha, 1943), *Land of Promise* (Rotha, 1946), *The world is rich* (Rotha, 1947), *Workers and Jobs* (Arthur Elton, 1935), *Housing problems* (Edgar Anstey e Arthur Elton, 1935) e *Enough to eat?* (Edgar Anstey, 1936)

17. Conferir, por exemplo, a coleção “Fox Movietone News” no acervo online “Moving image research collections” da University of South Carolina: <<http://mirc.sc.edu>>.

Momma don't allow, o outro documentário experimental do primeiro programa do *Free Cinema*, carrega características semelhantes, especialmente em relação ao interesse pelo cotidiano dos trabalhadores na hora do lazer. Os diretores, Karel Reisz e Tony Richardson, receberam uma verba da BFI para filmar “um curta documentário numa noite de sábado em um clube de *jazz* em Wood Green, norte de Londres”¹⁸ – que foi gravado ao longo de nove sábados com uma câmera 16mm e um gravador portátil (e uma escada, como relata Walter Lassally, o câmera do filme, nos extras do *Box* de DVD’s *Free cinema*). Embora não seja um documentário musical, a trilha musical é construída quase totalmente a partir da gravação da Chris Barber Band, que é o conjunto que toca no clube de *jazz* nas filmagens. Embora não houvesse gravador portátil sincronizado, são diversos os trechos em que conseguiram, na pós-produção, sincronizar as músicas e os músicos as tocando, numa “inteligente e meticulosa edição”, como analisa Michael Chanan (2013: 340). O filme não conta com voz *over*, tampouco diálogo. O que escutamos para além das músicas são as “sobras” dos ruídos que o gravador recebe – palmas, gritos, conversas ininteligíveis – e breves momentos entre o fim e o começo das músicas – que são preenchidos com sons ambiente da locação. A música da Chris Barber Band define o espaço filmico enquanto as imagens focam nas pessoas do *pub*, que conversam, dançam, flertam e bebem. Embora as músicas sejam usadas de forma “assíncrona”, assim como as músicas e sons em *O Dreamland*, *Momma don't allow* não lança mão de processos como o *estranhamento* em suas justaposições sonoro-visuais. Diferente de *O Dreamland*, a camada crítica do filme não se articula internamente. A “crítica” ao documentário *griersoniano* e a seus conteúdos civilizatórios se estabelece por sua diminuta tentativa de convencimento retórico, por sua dimensão observativa sobre os jovens e a classe trabalhadora. Mesmo com sua elaborada fotografia e montagem, o filme se abre para o registro do mundo e para a liberdade da fruição espectral. Como escreveu à época o crítico Gavin Lambert (em um tom pejorativo), “a dança apenas acontece, as pessoas são as mesmas no começo e no final [...] Sem dúvida é a primeira vez na Grã-Bretanha que *Teddy boys* e *shop-girls* são permitidos a serem eles mesmos, sem a distorção de uma abordagem condescendente e melodramática” (Lambert, 1956: 176). Visualmente e sonoramente, o filme registra, com proximidade e intimidade, o cotidiano fruído com uma diminuída carga interpretativa, levando a cabo uma postura ética que evitava uma drástica interferência da equipe realizadora no mundo durante o forjamento da *circunstância de tomada*.¹⁹ O som do filme, mesmo em sua justaposição sonoro-visual assíncrona, confere à imagem os atributos de um realismo. As músicas têm sua fonte de emissão num extracampo

18. Checar encarte do box de DVD’s *Free cinema*.

19. “Por circunstância da tomada entendemos o conjunto de ações ou situações que cercam e dão forma ao momento que a câmera capta o que lhe é exterior, ou, em outras palavras, que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal. Podemos pensar em um ‘estar’ fenomenológico do sujeito que sustenta a câmera, como sendo marcado pela dimensão da presença que traz em si este ‘estar’, próprio do ser humano. Dizemos ‘estar fenomenológico do sujeito’ pois a câmera possui esta potencialidade, acima de todas as outras, de significar uma presença em ausência. De significar uma forma de presença na circunstância da tomada. É para esta dimensão da presença, singular à imagem-câmera, e que não encontramos em um desenho, por exemplo, que volta-se, de modo dominante, a fruição espectral da imagem não-ficcional” (RAMOS, 2001: 8-9).

da imagem extremamente demarcado (quando não no próprio campo). Sua continuidade cumpre velhas funções narrativas da música no cinema, entre elas, a mais fundamental no filme, a de unir espacialmente e temporalmente os inúmeros planos e conferir ritmo interno ao plano e aos cortes. Ao mesmo passo, nós, como espectadores, somos convidados a fruir a música como elemento do mundo histórico em seu acontecer. A partir dela podemos furar a tela do cinema em direção ao mundo da *circunstância de tomada* e conhecer e fruir sonoramente a música que tocou e tocava naquele específico contexto e lugar junto com os sujeitos e objetos desse mesmo contexto e lugar. Esse tipo de intencionalidade não era inédito na tradição documentária. O que *Monna don't allow* consegue conjugar, contudo, é o interesse pelo mundo em seu acontecer cotidiano e uma densa camada observativa, de pouca interferência, sem a presunção do convencimento e do caráter civilizatório.

Os filmes do *Free cinema 3* seguem semelhante perspectiva. Contudo, os elementos sonoros (e visuais) apontam para diferentes diretrizes estéticas. Algumas ligadas à tradição documentária que lhe precedeu e outras que prenunciavam os valores éticos do documentário moderno. O programa é representativo de uma epistemologia do fazer fílmico que aponta para um momento transitório e de transformação – quando pensada diante uma classificação que postula historicamente e cronologicamente o cinema direto e verdade como sucessor estético e ético do documentário clássico. Dois dos filmes exibidos nesse programa, *Wakefield Express* e *The singing street*, foram realizados em 1952 e, embora possam ser pensados segundo perspectivas estéticas do documentário clássico, debruçam-se sobre novos interesses, sobre novas maneiras de falar sobre seu país e povo.

Wakefield Express foi financiado pelo jornal homônimo, que celebrava, então, seu centésimo aniversário. A ideia era que Lindsay Anderson fizesse um documentário que mostrasse o processo de impressão do jornal²⁰. Esse esquema de financiamento, no qual uma empresa ou uma agência estatal comissiona a feitura de um filme sobre si, foi comum na tradição documentária que lhe precedeu. Dois exemplos disto, embora bastante distintos entre si, mas bastante representativos, podem ser citados: *Philips-Radio* (Ivens, 1931), que é um exemplo mais experimental, encomendado a Joris Ivens, financiado pela Philips; e *Night Mail* (1936), um dos documentários mais celebrados da história, financiado pela GPO, realizado por Alberto Cavalcanti. O principal ponto de distinção entre esses dois filmes e *Wakefield Express* que eu gostaria de ressaltar não é, a princípio, de ordem estética (*Wakefield Express* utiliza recursos narrativos que se encontram em ambos os filmes). Anderson, diferentemente do que ocorre nos dois documentários mencionados, mergulha num estudo de ordem pessoal sobre a vida cotidiana no oeste de Yorkshire. Ele segue os jornalistas em suas caçadas por notícias, aproveitando metaforicamente o “gancho” jornalístico para abordar em seu documentário o time de *rugby* local, um desfile de carnaval, uma apresentação de estudantes numa escola, uma reunião da assembleia constituinte, a partida de um navio, a inauguração de um memorial da guerra (e o

20. Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

olhar impávido de uma mulher em *close-up* que acompanha a cerimônia), aspectos da vida particular das pessoas etc. Anderson não deixa de mostrar o processo de impressão do jornal, mas seu interesse é pela vida cotidiana em seu acontecer, no descontrolo mundano frente à realização filmica, pelos trabalhadores e pelas pessoas comuns que habitam a região na qual o jornal existe e atua. Interesses que não eram vislumbrados em filmes como *Night mail* e *Philips-Radio*. A câmera está mais nas ruas que dentro das instalações do jornal (ou estúdios). Os sons e músicas do filme foram gravados durante uma semana nas locações.²¹ O comentário em *over* carrega a interpretação de Anderson sobre a comunidade local e não a voz de uma instituição. Os elementos estéticos, juntos, num primeiro olhar, parecem com os de um filme *griersoniano*: música não sincronizada, algumas tomadas com *encenação-construída*, voz *over* etc. O que faz *Wakefield Express* apontar para o documentário moderno é seu interesse pelo flagrar do acontecer da vida e pelas pessoas, e não necessariamente sua estética ou a câmera e o gravador portáteis.

Semelhantes observações podem ser feitas sobre *The singing street*, do mesmo ano. Num primeiro olhar, parece com um típico documentário clássico britânico. Ele não conta com voz *over*, mas é feito de *encenações-construídas*. A trilha sonora é composta, em sua totalidade, por músicas pós-sincronizadas, gravadas em estúdio, numa heterogeneidade em relação às tomadas visuais. O interesse do filme, contudo, é observar e registrar as brincadeiras de rua das crianças de Edinburg. A câmera vai às ruas sem a premissa da montagem retórica. As músicas pós-sincronizadas, que consistem de cantos e cantigas constituintes das brincadeiras, são cantadas pelas próprias crianças filmadas. Elas são sincronizadas com as respectivas brincadeiras filmadas, num provável árduo processo de sincronização labial. Os procedimentos estéticos se assemelham, assim, ao que de forma genérica se atribui ao documentário clássico. Contudo, no horizonte epistemológico, a intencionalidade é distinta. Ela aponta para o cotidiano, para as coisas do mundo em si, para a dimensão *observativa*, e não para a *expositiva*. A escolha e uso do material sonoro moldam e reforçam essa dimensão, que se embebe do material sonoro que o mundo oferece em condição pré-filmica, muito embora, em termos ontológicos, um material heterogêneo às imagens e, também, gravado para o filme.

Nice time (1957), um dos outros dois documentários experimentais exibidos no mesmo programa, foi realizado em 1956 (e lançado no ano seguinte) por dois diretores suíços, Claude Goretta e Alain Tanner. À época, os diretores trabalhavam na BFI e conheceram os membros do *Free Cinema*. Influenciados pelos programas anteriores (*Free cinema 1* e *2*), eles buscaram financiamento para realizar seu próprio “*free cinema-style short*”.²² O mote fílmico se assemelha ao do *Momma don't allow*: a proposta foi a de fazer um filme sobre uma típica noite de sábado nos entornos da praça Piccadilly Circus, em Londres. As filmagens foram feitas ao longo de 25 sábados. O som do filme mistura os sons das ruas, trechos de diálogos, de

21. Conferir entrevista com Lindsay Anderson realizada por Norman Swallow pelo The British Entertainment History Project em 1991: <https://historyproject.org.uk/interview/lindsay-anderson>

22. Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

falas, trechos de trilhas sonoras de filmes *hollywoodianos* exibidos nos cinemas dos arredores da praça, *performance* musical gravada *in loco* (não-sincronizada) e músicas/canções que compunham o ambiente sonoro dos diversos estabelecimentos de entretenimento da região²³. Ao passo que o mote e a intenção filmica aproximam o filme a *Momma don't allow*, a montagem sonoro-visual o aproxima de *O Dreamland*. Ao mesmo tempo em que o espaço sonoro construído remete ontologicamente ao espaço circunstancial da filmagem, os elementos (sonoro e visuais) são, em grande parte, justapostos *à la* vanguarda dos anos 1920. Segundo Alain Tanner, um dos diretores do filme, uma grande inspiração foi o *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo. Em vez de “filmar bebês nas praias”, relata Tanner, “nós tínhamos outras ideias”²⁴. O desejo e apego pela materialidade do mundo que se oferece à câmera, assim como sua interpretação por um intenso processo de montagem, é um dos pontos comuns entre *Nice time*, *À propos de Nice* e as sinfonias metropolitanas, de forma geral. Em relação às sinfonias metropolitanas, uma diferença, contudo, é notável: não há exaltação da modernidade. A ironia, humor e estranhamento que impregnam as justaposições entre imagem e som apontam para uma perspectiva filmica que escancara não apenas o cotidiano, mas também, de forma interpretativa, os escapismos constituintes da juventude e da classe trabalhadora londrina. A coexistência de uma estilística observacional com uma forte carga intencional de interpretação crítica da sociedade fica evidente, entre vários momentos, quando escutamos “God save the Queen” justaposta a um plano visual com destaque à logomarca da Coca-Cola ou ainda quando os sujeitos filmicos se movem ao som de trechos de trilhas sonoras de filmes *hollywoodianos*. Outra diferença entre as sinfonias metropolitanas e *Nice time* refere-se ao tipo de interesse pelos sujeitos filmicos. Percebe-se a proximidade da câmera, os corpos filmados estão próximos. O interesse pelo indivíduo é mais acentuado. Os grandes planos das sinfonias dão passagem aos planos que dão nitidez aos rostos e aos pequenos movimentos do corpo. E essa é uma tendência da fotografia filmica e do som direto – aproximar-se dos corpos – que irá ser fortemente notada no documentário moderno. Assim, de forma geral, *Nice time*, tal como *O Dreamland*, não apenas é rico de material indicial e observativo, como também daquilo que podemos nos referir como materialidade indicial reconstruída. Há um rico transitar entre essa indicialidade (conferida pela perspectiva observativa da tomada) e as camadas interpretativas (conferida pela montagem), o qual, através das justaposições, nos impele a ver o real não apenas pelo âmbito do ontológico, mas, também, do simbólico. Um comentário da dupla realizadora, reproduzido na Queen’s Film Theatre de 1980, ilustra, de certa forma, essa perspectiva:

23. A região era frequentada majoritariamente por jovens e as músicas “do momento” (principalmente entre 1956 e 1958) eram das *skiffle bands*, um tipo de grupo estilo que tinha em sua base uma mistura de *folk music* e *jazz* (DEWE, 1999). No filme, escutamos, com especial destaque, Nancy Whiskey e McDevitt Skiffle Group. Como informa a catalogação da Association Film-Documentaire, as tomadas sonoras contaram, em grande medida, com a gravação dos anúncios de *shows* e espetáculos da região filmada.

24. Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD’s *Free cinema*.

Em *Nice time*, nós buscamos capturar e interpretar as reações da multidão à maneira em que se ofereciam. No coração dessa multidão, nós sentimos a presença de conflitos e contrastes, os quais nós tentamos expressar colocando, um contra os outros, os muitos elementos dispares de som e imagem: nós tentamos cristalizar sua especial significância conforme nós a vimos – para apresentar aquilo que Vigo chamou de *un point de vue documenté* (Tanner, 1980: 12).

O outro documentário do *Free cinema 3*, e um dos mais celebrados entre os filmes de todos os programas, é *Every day except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson. A verba veio da Ford por intermédio de Karel Reisz, produtor do filme, que houvera aceitado um emprego na companhia sob a condição de que uma série de documentários não propagandísticos fossem por ela financiados.²⁵ Em termos financeiros, *Every day except Christmas* foi o documentário mais bem assistido do *Free cinema* até aquele momento. E isso se reflete diretamente em um relevante aspecto, entre outros, da trilha sonora: o filme contou com música original, composta por Daniele Paris. Além disso, o filme foi feito em 35mm, utilizando a película hipersensível HPS, e ficou seis meses na *cutting-room*, o que, segundo Walter Lassally, fotógrafo do filme, foi um tremendo privilégio.²⁶ Além desses aspectos financeiros da produção, que marcam esteticamente o filme, outros aspectos, ligados às tomadas, o destacam frente às outras produções do *Free cinema* até aqui discutidas. Num primeiro olhar, é notável como os planos e cortes do filme o aproximam daquilo que esteticamente remete à *encenação-construída* do documentário clássico britânico: movimentos bem decupados, sequencialidade das ações, planos com movimento de câmera contemplando uma unidade motívica evidente, construções de plano e contra-plano, *cut-away*, *cut-in* etc. Essa impressão e acabamento são derivados diretamente dos meses dedicados à pós-produção do filme, que, como relata Walter Lassally, é um filme de *cutting-room*, embora, ainda segundo ele, seja rico em matéria prima.²⁷ Então, embora esteticamente o filme apresente planos e sequências que nos remetam a tomadas à *la encenação-construída*, há que se ter em mente que as filmagens buscam flagrar o cotidiano em uma perspectiva mais próxima do que se viria entender por documentário moderno e mais distante do que se entendia por documentário *griersoniano*. Walter Lassally, em depoimento realizado nos anos 2000, brinca com a ideia de “mosca na parede”, indicando o tipo de tomada observativa que permitia esse tipo de acabamento que remetia ao da *encenação-construída*:

Uma parte do tempo, eu ficava no topo das prateleiras [...] estudando os movimentos. [parecia] haver um certo ritmo. E eu estudava esse ritmo e, quando eu estava pronto para filmar, eu era capaz de seguir esse ritmo e de antecipar [os movimentos]. Era como se você fosse uma mosca na parede, mas uma mosca inteligente.

25. Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

26. Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

27. Conferir *Small is beautiful*, extra do box de DVD's *Free cinema*.

Você estava muito bem treinado, você havia observado o processo e você estava pronto para filmá-lo da maneira mais efetiva possível sem chamar a atenção [das pessoas] para você.

Esse tipo de preparação para a realização da tomada flexiona o potencial da imprevisibilidade mundana condicionado pelas tomadas de cunho observacional, embora não o extinga: a carga de previsibilidade sobre os movimentos dos elementos do mundo se potencializa ao passo que o mundo e sua imprevisibilidade ainda se preservam, mesmo posto em circunstância de tomada. Essa relação de controle e não controle²⁸ dos elementos do mundo quando a *circunstância de tomada* se estabelece esteve no epicentro da prática e debate do documentário moderno dos anos 1960.²⁹ A ideia de não controle emerge nesse contexto como uma marca de autenticidade do real que se tornou paradigmática na tradição documentária. O que está contido no não controle é um certo potencial dos extremos, aberto para as ações de ordem mundana. Localizado num espaço-tempo que foge do controle do grupo realizador, o filmado carrega o potencial de variar entre aquilo que podemos chamar de situação qualquer e situação intensa. Uma das chaves da tomada visual e sonora do cinema direto se estabelece na administração desse potencial. O não controle é contrabalanceado pela capacidade que o *sujeito-da-câmera* tem de prever. A tomada de *Every day except Christmas* perpassa em grande medida o previsível, mas um previsível que não é comparável ao do controle/previsibilidade que se estabelece no documentário *griersoniano*, caracterizado pela *encenação-construída*.

A extensa presença de comentário no filme também colabora com a percepção de proximidade com a estética que remete ao documentário *griersoniano*. Anderson adicionou o comentário para enfatizar seu ponto de vista como “artista comprometido” (com os trabalhadores) e, parcialmente, como uma concessão aos desejos do *sponsor*.³⁰ Para além do comentário e da música original, o filme conta com uma rica diversidade de tomadas sonoras em direto, utilizadas de diferentes maneiras no processo de pós-produção. Uma das principais características é que o som ambiente é construído por materiais sonoros coletados em locação durante o processo de filmagem das imagens e que o filme possui diversos trechos de diálogos (pós-) sincronizados não encenados, feitos com câmera e gravador portáteis não sincronizados (num processo semelhante ao de *We are the Lambeth boys*, que será comentado mais adiante). A captação sonoro-visual da fala em seu acontecer mundano em tomada observacional se tornaria, no começo dos anos 1960, uma das características fundamentais do cinema direto. *Every day except Christmas*, dessa forma, aponta para

28. Para uma discussão sobre a noção de não controle presente no calor do nascimento do cinema direto, checar o artigo “For an uncontrolled cinema” (Leacock, 1961).

29. Para uma discussão sobre as relações de controle e não controle presentes na tomada do documentário moderno dos anos 1960, checar o artigo “Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário” (Chaves, 2017).

30. Checar encarte do box de DVD’s *Free cinema*.

tendências marcantes do documentário moderno dos anos 1960, mesmo apresentando uma estética que nos faz vislumbrá-lo no horizonte da estética do documentário clássico.

Tal como os outros programas, o *Free cinema 6*, exibido em 1959, lançou mão de perspectivas éticas e estéticas que iriam desabrochar no documentário moderno dos anos 1960 e 1970. Dos quatro filmes exibidos, dois deles podem ser mais claramente pensados como documentários experimentais – *Enginemen* e *We are the Lambeth boys* –, um deles, *Refuge England*, pode ser pensado dentro de uma zona fronteira entre documentário e ficção e o último deles, *Food for blush*, é um filme experimental que não será discutido aqui, e é o filme que menos se aproxima das características do *Free Cinema* que foram apresentadas até o momento. Os três primeiros mencionados apresentam muitas semelhanças com os filmes anteriormente discutidos, contudo, cada um deles apresenta uma característica valiosa para se pensar o documentário experimental no horizonte da tradição documentária.

Refuge England pode ser visto como um filme autobiográfico ou, ao menos, como um filme com estrutura narrativa autobiográfica. Além disso, o filme pode ser também visto dentro daquilo que Hamid Naficy (2001) chama de *accented cinema*. Robert Vas, o diretor do filme, foi um húngaro que se refugiou, a partir dos anos 1950, na Inglaterra. E o filme é justamente sobre um refugiado húngaro que havia recém chegado à Inglaterra. O filme apresenta uma voz *over* em primeira pessoa que narra os sentimentos desse personagem húngaro (desempenhado por um ator também húngaro e refugiado) enquanto vaga por Londres e demonstra sua fascinação, desespero, esperança e isolamento. A voz *over* do filme aponta para uma possibilidade epistemológica distinta daquela que foi mais comum na tradição documentária dos anos 1940 e 1950 e que ganhou força na tradição documentária a partir do final dos anos 1970: ao deixar de falar do outro e voltar-se a si, o mundo histórico perpetuado pelo documentário ganha a potência das perspectivas íntimas e individuais que ajudam a pensar o político e o coletivo. Se a terceira pessoa foi imperativa nas vozes *over* da tradição *griersoniana* – que podem ser vislumbradas por aquilo que Fernão Ramos (2008: 35-36) chama de ética educativa –, a primeira pessoa abriu um novo horizonte para a voz *over*, distante daquele que lhe precedeu – que pode ser vislumbrada pela noção de ética modesta discutida por Ramos (2008: 38-39): a voz em primeira pessoa “[deixa] para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade. O ‘eu’ fala dele mesmo e se satisfaz no encontro com a ressonância egóica para promover a amplitude de sua fala”. Essa marca sonora da voz *over* em primeira pessoa (que, embora distante da voz *over griersoniana*, não perde o lastro da tradição em *over* dos anos 1930 e 1940) passou a ocupar densamente a tradição documentária a partir da virada dos anos 1970 para os 1980, ganhando ainda mais força na virada do milênio. Ao mesmo tempo, *Refuge England* pode ser localizado em outra tendência (que muitas vezes converge com a ideia de documentário autobiográfico e da voz em primeira pessoa) que é a dos filmes de diáspora e de exilados (que abrange tanto documentários como ficções experimentais), que, embora sempre tenham existido, ganham especial dimensão cinematográfica a partir dos anos 1960 (Naficy, 2001: 17).

O elemento de destaque de *Enginemen* para se pensar o som na tradição documentária é o depoimento. O filme foi gravado ao longo de dezoito meses, nas manhãs de sábado, com uma câmera 16mm e um gravador portátil não sincronizado,³¹ e foca na vida e trabalho de ferroviários de uma companhia de Newton Heath. Como os outros filmes discutidos do *Free Cinema*, o uso assíncrono do som direto é o que prevalece. Contudo, entre esses sons, encontramos depoimentos de alguns trabalhadores falando sobre seu trabalho, sobre motores e sobre como eles se sentem em relação à chegada do motor a *diesel*, demarcando um sentimento de nostalgia e o efeito de uma transição que os impactou diretamente. Cabe aqui lembrar que documentários, desde a década de 1930, como *Workers and Jobs*, *Housing problems*, *Enough to eat?* e *World of plenty* (e cinejornais, também desde a década de 1930), lançaram mão de depoimentos e entrevistas, embora essa característica estivesse longe de ser hegemônica. Além disso, importantes realizadores e teóricos, como Paul Rotha, escreveram desde pelo menos a década de 1930 sobre a relevância de escutar os sujeitos fílmicos sobre os temas que constituem o documentário (Rotha, 1952[1935]: 211). A distinção que se estabelece em *Enginemen* é o interesse no indivíduo e no que ele fala em si em seu espaço cotidiano. O conteúdo das vozes não é articulado dentro de uma retórica civilizatória que posiciona o sujeito necessariamente dentro de uma representação social ideal para o discurso fílmico. O interesse recai em registrar o que é dito pelo sujeito no acontecer mundano flexionado pelo “sujeito-do-gravador” que instiga o sujeito fílmico a falar. Assim como no *Free Cinema* de forma geral, buscou-se em *Enginemen* registrar a imagem dos trabalhadores no seu cotidiano e lazer, numa intenção distinta daquela que podemos entender como *griersoniana*. Nesse mesmo sentido, em relação ao som, buscou-se em *Enginemen* registrar a voz desses sujeitos, de forma mais individualizada. Contudo, diferente das imagens, captadas de maneira mais observativa, a captação desses depoimentos, assim, se afasta da ética do recuo³² que molda a perspectiva observativa. Essa forma de interação com o sujeito fílmico – engajada pela entrevista ou pela situação armada pela equipe realizadora que abre a possibilidade de o sujeito fílmico falar para o gravador – se tornaria mais convencional com a chegada do cinema verdade, ou daquilo que Nichols chamaria de modo participativo ou Ramos pensaria sob a ideia da *ética interativa*. Dessa forma, as imagens do filme revelam uma tomada visual mais observativa, recuada, e as vozes dos trabalhadores revelam uma tomada sonora menos recuada, na qual se sente a presença do “sujeito-do-gravador” numa circunstância de mundo ligeiramente flexionada. A presença desses depoimentos foi fortemente mencionada nas críticas da época, mas seu caráter justamente de depoimento, menos observativo, que remetia ao “estilo de entrevista televisiva” (HILL, 1959: 174), não agradou parte dos críticos³³, muito embora, poucos anos depois, o depoimento/entrevista viesse a ocupar o epicentro de novas tendências e renovações das estéticas e éticas documentária (ou ao menos o epicentro do debate).

31. Checar encarte do box de DVD's *Free cinema*.

32. Conferir as noções de “ética do recuo” e “ética interativa” em Ramos (2008, p.36-38).

33. Para mais detalhes sobre o filme e sua realização, checar entrevista com Michael Grigsby em *Small is beautiful*,

O outro documentário do *Free cinema* 6. *We are the Lambeth boys*, foi, junto com *Every day except Christmas* e *O Dreamland*, um dos mais celebrados filmes do *Free cinema*. O ponto que gostaria de destacar aqui é justamente o ponto que chamou a atenção da maior parte da crítica à época: o filme apresenta uma longa sequência tomada em locação em que o espectador pode fruir sincronicamente a imagem e a voz das pessoas numa circunstância de tomada que, podemos dizer, não se encaixa no conceito de *encenação-construída*, e, sim, no conceito de *encenação-direta*. Os realizadores sabiam que anualmente se realizava uma partida de críquete entre estudantes de diferentes escolas, para a qual iam não somente os estudantes-jogadores como os demais estudantes das escolas. Tendo no horizonte essa circunstância de mundo, os realizadores foram para o local para registrar as imagens e sons (os ruídos, gritos, sussurros e conversas) de forma simultânea. O evento não foi planejado para a filmagem e a presença da equipe não era disruptiva o suficiente para que os acontecimentos de ordem mundana fossem flexionados a ponto de se configurar a quebra de um registro com lastro na ontologia do cotidiano. Ou seja, estabeleceu-se uma circunstância de tomada em locação em que se pôde flagrar extensamente o acontecer mundano diminuído de uma carga flexionadora advinda da equipe de realizadores. Esse flagrar e registrar simultâneo da imagem e som em tal circunstância que chamou uma forte atenção crítica ao filme e que causou uma boa recepção nos festivais na época.³⁴ Esse tipo de construção de *circunstância de tomada*, em que se busca flagrar o acontecer mundano, como se sabe, foi fundamental para grande parte do que entendemos sob a alcunha de cinema direto, que emergiria notoriamente na virada de 1959 para 1960. Estabeleceu-se assim, no filme, uma tomada sonoro-visual sincrônica em locação de caráter observativo, que aponta para uma tendência fundamental do documentário moderno. Contudo, é importante frisar, embora possamos dizer que há sincronia entre imagem e som, não podemos dizer que essas imagens e sons foram captados com câmera e gravador portáteis sincronizados. Os equipamentos utilizados não eram diferentes dos utilizados nos filmes anteriores do *Free cinema* e não incluíam nem câmera portátil propriamente *blimpada* com motor gerador de sinal para sincronização e nem gravadores portáteis para receber/gerar o sinal. Ou seja, não havia real sincronização entre a câmera e o gravador, embora já houvesse gravadores portáteis desde a virada dos anos 1940 para os 1950 (Ampex e Maihak, mais antigos, Nagra e Perfectone, posteriores, são os principais exemplos utilizados no cinema dos anos 1950, mercado que seria dominado pelo Nagra a partir de meados dos anos 1960) e câmeras que, embora não muito leves (a Arriflex II pesava aproximadamente 10 kg, por exemplo), eram transportáveis, razoavelmente portáteis (no caso do *Free Cinema*, a Bolex 16mm era bastante portátil, pesava cerca de 2.5 kg, contudo, não era estável nem adaptável para sincronização, ela utilizava *spring wound motor*), com alimentação razoavelmente estáveis, o que propiciava

extra do box de DVD's *Free cinema*.

34. O filme foi, por exemplo, o representante britânico no Festival de Veneza de 1959, do qual Jean Rouch era um dos jurados, e vencedor do Grand Prix do Tours Film Festival, organizado pela IDHEC, uma escola francesa de cinema.

um controle suficiente para que as velocidades não se desvirtuassem em grandes medidas, tornando possível, embora árdua, a sincronização na pós-produção. O que ocorre no filme é a intenção de se filmar a comentada circunstância e um improviso técnico-criativo que possibilitou a tomada que originou o que podemos ver e ouvir sincronicamente no filme. Eles utilizaram um Arriflex II 35mm, que era uma câmera ruidosa, que impossibilitava a tomada sonora simultânea caso a câmera não estivesse *blimpada* e o microfone estivesse próximo a ela. Já existia o *blimp* à época para a câmera, mas ele não era operacional no tipo de circunstância de tomada descrita devido ao tamanho e peso. A solução que encontraram foi a de isolar o ruído da câmera com um saco de dormir (figura 1), deixando-a, assim, razoavelmente *blimpada* e móvel.



Fig. 1 - Walter Lassally segurando a Arriflex II 35mm com o *blimp* improvisado durante a filmagem de *We are the Lambeth boys*

Dessa forma, o gravador portátil e seu microfone puderam ser utilizados próximos à câmera, simultaneamente à filmagem. O cenário tecnológico não era o ideal para suas intenções, mas se pode escutar o ambiente e os diálogos com clareza. E esse, na verdade, era o grande problema a ser resolvido pelos cineastas do direto: criar uma câmera portátil, *blimpada* e que rodasse de forma estável, na mesma frequência que a do gravador magnético – a questão da portabilidade do gravador já estava satisfatoriamente resolvida fazia alguns anos e, a partir de 1958, a estabilidade dele estava bastante avançada, com a possibilidade de receber o sinal da câmera, faltando ainda, contudo, de maneira a aperfeiçoar o sistema de tomada sonoro-visual, uma maneira de propiciar essa estabilidade (e consequentemente o sincronismo, idealmente sem fio) com uma câmera leve, pouco ruidosa e ergonômica, que permitisse movimentos rápidos, sutis e a potencial abolição do tripé. Essa situação,

cabe dizer, evoluiu rapidamente entre 1958 e 1963. O que temos em *We are the Lambeth boys*, portanto, é um dos embriões do modelo técnico que se desenvolveria nos anos seguintes em diversos grupos realizadores ao redor do globo.

Breves considerações

Mesmo sem existir equipamentos tecnológicos portáteis que efetivamente registrassem o mundo em efetiva sincronia sonoro-visual, havia nos documentários experimentais do *Free Cinema* uma intencionalidade que apontava para as tendências do documentário moderno das décadas de 1960, 1970 e 1980 que se preocupavam com o mundo em seu acontecer. Jean Rouch e Edgar Morin, por exemplo, que foram jurados no Festival dei Popoli, em Florence, em 1959, no qual *We are the Lambeth boys* foi exibido, notaram a força mundana que saltava do filme quando se estabelecia o tipo de relação entre sujeito filmico e realizador que o filme engendrou pela captação sonoro-visual simultânea em espaço/circunstância aberta ao cotidiano mundano. O filme teria influenciado Morin, de volta a Paris em 1960, a propor a feitura de um filme a Rouch em que aspectos desse tipo de filmagem saltassem ao espectador – esse filme seria o emblemático *Crônica de um verão* (1961), de Rouch e Morin, filme chave para se pensar o documentário moderno.³⁵

O ponto aqui não é dizer que os aparatos portáteis capazes de registrar em sincronia não transformaram a tradição documentária (ou que não ocuparam lugar central nessa transformação), mas, sim, apontar que as tendências que tomaram cabo nos anos 1960 não devem ser pensadas como uma ruptura epistemológica guiada por uma transformação tecnológica do fazer sonoro/filmico. Muito do desenvolvimento tecnológico cinematográfico desse período emergiu perante anseios anteriores de realizadores. Existe um grande contingente histórico, que remonta desde o cinema mudo, que não pode se perder de vista quando pensamos a história, teoria e formação do som na tradição documentária.

A obra experimental do *Free Cinema*, mesmo em seu breve existir como movimento, joga luz sobre o que o ensaísta Octávio Paz (2001[1973]) chama de “tradição moderna”, que seria, em poucas palavras, uma tradição pautada na sucessão descontinua de tradições provisórias, com uma deslocando a outra ao passo que funda uma nova. Nesse sentido, na arte, como aponta Paz, vive uma tradição fundada na relação, seja ela polêmica ou não, com o antigo e o novo e o diálogo entre as gerações não se quebra. Nesse contexto, o valor de uma obra reside em alguma novidade que ela postula: “invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descobrimento de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas no conhecido” (Paz, 2001[1973]: 19). Para Paz, a tradição da arte nesses últimos séculos, se assim pensada, não é continuidade, e, sim, ruptura. O novo, propriamente

35. Para mais detalhes sobre a influência de *We are the Lambeth boys* sobre Morin e Rouch, conferir, por exemplo, o artigo *Chronicle of a Summer: Truth and Consequences* (LORIO, 2013), o capítulo *Cinéma Vérité: Vertov Revisited* (CAUWENBERGE, 2013) do livro “The documentary film book”, editado por Brian Winston, e o livro “The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema” (HENLEY, 2009).

dito. acaba por subverter o antigo e essa subversão se torna a continuidade da tradição. Paz aponta nesse contexto que a mudança, advinda da ruptura, não tem valor nem significado em si mesma, mas, sim, a ideia de mudança que a acompanha que vale. Com isso no horizonte, podemos dizer que o *Free Cinema* é uma das rupturas que faz a roda da “tradição moderna” continuar a girar.

O conjunto de sua obra experimental se apresenta, assim, como um movimento-chave para se pensar o som na tradição documentária. Ao passo que transparece procedimentos modernos, demarca bem estéticas e anseios das gerações anteriores, apontando para as contingências e, embrionariamente, para as novas tendências, equilibrando-se entre os equipamentos pesados das décadas anteriores e os leves das décadas seguintes, se diferenciando do passado e do futuro ao passo que os conecta, dando vazão à “tradição da ruptura”.

Referências bibliográficas

- Alter, N. (2018). *The essay film after fact and fiction*. Columbia University Press.
- Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary*. University of California Press.
- Brunel, C. (1999). Music and soundtrack in Joris Ivens's films. In K. Bakker (Ed.), *Joris Ivens and the documentary film* (pp. 195-209). Amsterdam University Press.
- Cameron, K. (1947). *Sound and the documentary film*. Sir Isaac Pitman & Sons.
- Cauwenberge, G. V. (2013). Cinéma Vérité: Vertov revisited. In B. Winston (Ed.), *The documentary film book*. Palgrave Macmillan.
- Chanan, M. (2013). Music Documentary Music Documentary. In B. Winston (Ed.), *The documentary film book*. Palgrave Macmillan.
- Chaves, R. P. (2022). *A formação do som do documentário: do cinema mudo ao afluoramento do eu-realizador*. (Tese de Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- Chaves, R. P. (2017). Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário. *Doc On-line*, (22), 5-27.
- Dewe, M. (1998). *The Skiffle Craze*. Gardners Books.
- Henley, P. (2009). *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. University of Chicago Press.
- Hill, D. (1959). Refuge England and Enginemen. *Sight and Sound*, 28(3-4), 174.
- Lambert, G. (1956). Free Cinema. *Monthly Film Bulletin*, 25(4), 173-177.
- Lang, E., & West, G. (1920). *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*. Boston Music Company.
- Leacock, R. (1961). For an uncontrolled cinema. *Film Culture*, 22(23), 23-25.
- Lorio, S. D. (2013, February 25). Chronicle of a Summer: Truth and Consequences. *Essays*.

- Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America: studies in uncontrolled documentary*. The MIT Press.
- Marcorelles, L. (1964). *Direct cinema aesthetic of reality*. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization.
- Marcorelles, L. (1973). *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-Making*. Praeger.
- Marsolais, G. (1974). *L'Aventure du cinéma direct*. Éditions Seghers.
- Naficy, H. (2001). *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.
- PAZ, O. 2001[1973]. Corriente Alterna. Siglo Veintiuno Editores.
- Ramos, F. (2001). O que é documentário? In F. Ramos, J. Gatti, A. Catani, & M. D. Mourão (Eds.), *Estudos de Cinema/ Socine 2000* (pp. 192-207). Sulina.
- Ramos, F. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. Senac.
- Rotha, P. (1952[1935]). *Documentary film*. (3rd ed.). Faber & Faber.
- Ruspoli, M. (1963a). Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement: le groupe synchrone cinématographique léger. United Nations Educational Scientific and Cultural Organization.
- Ruspoli, M. (1963b). Remarques sur le cinéma direct. *Cinéma*, 63(74).
- Tanner, A. (1980, autumn). Nice Time. *Queen's Film Theatre*, 12.
- Vertov, D. (1971[1930]). Доклад на Первой Всесоюзной Конференции по Звуковому Кино. In *Из истории кино: Материалы и документы* (Vol. 8, pp. 177-188).

Filmografia

- Entr'acte* (1924). de René Clair.
- À propos de Nice* (1930). do Jean Vigo
- Entusiasmo* (1930). de Dziga Vertov.
- Komsomol Shef Elektrifikatsii (K.Sh.E.)* (1932). de Esfir Shub.
- Song of heroes* (1932). de Joris Ivens.
- Workers and Jobs* (1935). de Arthur Elton.
- Housing problems* (1935). de Edgar Anstey e Arthur Elton.
- Enough to eat?* (1936). de Edgar Anstey.
- Night mail* (1936). de Harry Watt e Basil Wright.
- World of Plenty* (1943). de Paul Rotha.
- Land of Promise* (1946). de Paul Rotha.
- The world is rich* (1947). de Paul Rotha.
- Wakefield express* (1952). de Lindsay Anderson.
- The singing street* (1952). de Nigel McIsaac
- O Dreamland* (1953). de Lindsay Anderson.
- Momma don't allow* (1956). de Karel Reisz e Tony Richardson.
- Together* (1956). de Lorenza Mazzetti.
- Nice time* (1957). de Claude Goretta e Alain Tanner.

- Every day except Christmas* (1957), de Lindsay Anderson.
We are the Lambeth boys (1959), de Karel Reisz.
Refuge England (1959), de Robert Vas.
Enginemen (1959), de Michael Grigsby.
Food for a blush (1959), de Elizabeth Russell.
Crônica de um verão (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin
Small is beautiful (2006), de Christophe Dupin.