O som moderno do documentário da National Film Board do Canadá: Unit B, Cartier-Bresson e "o momento decisivo"

The Modern Sound of the National Film Board of Canada's Documentary: Unit B, Cartier-Bresson, and "the decisive moment"

El sonido moderno del documental de la National Film Board de Canadá: Unit B, Cartier-Bresson y "el momento decisivo"

Renan Paiva Chaves
Universidade Estadual de Campinas
E-mail: renanpc@unicamp.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4863-3862

RESUMO

The article examines the role of Unit B of the NFB in the development of a modern sound practice within the documentary tradition. Drawing on the series *Faces of Canada* (1953–1954) and *Candid Eye* (1958–1959), it discusses how Cartier-Bresson's thought influenced practices that anticipated modern documentary sound aesthetics. The study argues that, alongside the technological innovation of the Sprocketape recorder, an ethics and aesthetics emerged, grounded in a documentary ontology shaped by contingency and by the presence of the subject who records the sonic and visual flux of the world. Thus, the NFB stands as a key producer for understanding sound in documentary tradition, particularly within the complexity that inhabits the threshold between the classical and the modern documentary.

Palavras-chave: *documentário. som fílmico. música fílmica.*

ABSTRACT

The article examines the role of Unit B of the NFB in the development of a modern sound practice within the documentary tradition. Drawing on the series *Faces of Canada* (1953–1954) and *Candid Eye* (1958–1959), it discusses how Cartier-Bresson's thought influenced practices that anticipated modern documentary sound aesthetics. The study argues that, alongside the technological innovation of the Sprocketape recorder, an ethics and aesthetics emerged, grounded in a documentary ontology shaped by contingency and by the presence of the subject who records the sonic and visual flux of the world. Thus, the NFB stands as a key producer for understanding sound in documentary tradition, particularly within the complexity that inhabits the threshold between the classical and the modern documentary.

Keywords: *documentary film. film sound. film music.*

RESUMEN

El artículo examina el papel de la Unit B de la National Film Board of Canada (NFB) en el desarrollo de una práctica sonora moderna dentro de la tradición documental. A partir de las series *Faces of Canada* (1953–1954) y *Candid Eye* (1958–1959), se analiza cómo el pensamiento de Cartier-Bresson influyó en prácticas que anticiparon aspectos sonoros del documental moderno. El estudio señala que, junto con la innovación del grabador Sprocketape, se consolidó una ética y una estética basadas en una ontología documental fundada en la contingencia y en la presencia del sujeto que registra las sonoridades y visualidades mundanas. Así, la Unit B de la NFB se revela como una productora clave para pensar el sonido en la tradición documental, en el umbral entre el documental clásico y el moderno.

Palabras clave: *cine documental. sonido cinematográfico. música cinematográfica.*

Data de submissão: 24/10/2025
Data de aprovação: 08/12/2025

Introdução

A National Film Board (NFB) do Canadá foi fundada em 1939 e teve como um de seus mentores John Grierson – o mesmo Grierson que tinha sido líder da General Post Office (GPO) Film Unit, na Grã-Bretanha. Dos anos 1940 até os dias atuais, a NFB é uma das principais produtoras e distri-

buidoras de documentário no cenário global. Dentro de sua profícua filmografia, destacam-se documentários dos anos 1950, relevantes para a reflexão sobre o som na tradição documentária – e sobre o documentário moderno[1] –, os quais se vinculam à divisão denominada Unit B.

A Unit B, em foco neste estudo, é aquela que, a partir de 1951, passa a ser comandada por Tom Daly, um produtor, editor, diretor e intelectual que apontou o fazer fílmico para novos horizontes, diferentes daqueles que Grierson (com a participação do próprio Daly) havia ajudado a moldar ao longo da década de 1940 na NFB – que podem ser sinteticamente entendidos dentro da noção de *encenação-construída*.[2] A Unit B surgiu em 1948, quando houve uma reorganização da NFB pós-guerra e pós-Grierson. Foram criadas quatro unidades. A Unit B ficou responsável pela produção de filmes científicos, culturais e animados (Jones, 2006, p. 1366). Tom Daly foi um dos primeiros jovens canadenses a serem recrutados por John Grierson na formação da NFB. Daly, desde 1940, trabalhou na NFB e em 1951 assumiu a Unit B. Conforme apontam seus colegas, uma das grandes habilidades de Daly residia em produzir o filme adaptando-se ao estilo singular dos realizadores, conferindo-lhes uma liberdade que permitia às obras extrapolarem os modelos *griersonianos* preestabelecidos. Além disso, ele disseminava ideias e textos para que sua equipe de realizadores se interessasse em temas filosóficos – como quando distribuiu cópias de *O Banquete*, de Platão. Ele produziu nomes que estariam entre os mais relevantes e profícuos da tradição documentária, como Terence Macartney-Filgate, Colin Low, Roman Kroitor, Wolf Koenig e Michael Rubbo (Chaves, 2022, p. 82-83).

Com foco nas produções das séries documentárias *Faces of Canada* e *Candid Eye* – ambas produzidas pela Unit B –, este artigo busca trazer à luz práticas sonoras modernas que prefiguram as práticas relacionadas ao documentário moderno dos anos 1960, entendido aqui sob a alcunha de "cinema direto", "cinema verdade" e "cinema do vivido". O objetivo deste artigo é contribuir para o entendimento das contingências estéticas, éticas e técnicas do fazer sonoro moderno, já presentes em 1950, mas que eclodiram de forma definitiva em meados dos anos 1960.

Para tanto, num primeiro momento, contextualiza-se a série *Faces of Canada*, com foco em dois de seus filmes: *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* (1953) e *Corral* (1954). Em seguida, discorre-se sobre a obra *The Decisive Moment* de Henri Cartier-Bresson, de 1952, apontando para a influência

que ela teve nesses dois filmes e no porvir da Unit B. Abordam-se, então, os filmes da série *Candid Eye*, com foco nas práticas sonoras que prefiguraram as práticas do porvir sonoro do documentário moderno dos anos 1960, apontando para aspectos éticos, estéticos e técnicos.

Unit B e o "momento decisivo"

A Unit B contou ao longo das décadas de 1950 e 1960 com realizadores fundamentais daquilo que se convenciona chamar de documentário moderno dos anos 1960. Três deles que nos interessam inicialmente são Roman Kroitor, pela realização do filme *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* (1953), e Colin Low e Wolf Koenig, pela realização de *Corral* (1954) (ambos os filmes produzidos por Tom Daly).

Os dois filmes foram produzidos para a série *Faces of Canada* (embora, no final, *Corral* tenha sido lançado com o selo de outra série, *Canada Carries On*). A proposta fílmica da série *Faces of Canada* – perceptível em obras como D*ick Hickey, Blacksmith* (1953), *The Village Notary* (1953), *Professeur de Musique* (1953) e *The Charwoman* (1954) – centrou-se no indivíduo, buscando um retrato documental de figuras representativas do complexo social canadense. Nesse contexto, as características particulares foram privilegiadas em detrimento de correlações sociais diretas. Não obstante, observa-se no conjunto da obra o interesse na construção de um imaginário identitário nacional, visando certa regulação da conduta cidadã dentro de práticas e regimes discursivos civilizatórios (Hancox, 2003, p. 19).

Muitos dos filmes da série abandonaram a voz *over* de um terceiro – característica do genericamente dito "documentário clássico" –, dando espaço para o sujeito fílmico falar por si mesmo, seja diretamente, seja por meio de uma voz *over* em primeira pessoa.[3] Essa característica – a inexistência de uma voz *over* de um terceiro que fala sobre o "outro" que é filmado – é um dos elementos de *Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* e *Corral*.

Em *Paul Tomkowicz*, a voz *over*, apesar da aparente contradição com o exposto anteriormente, não pertence a Paul – personagem polaco-canadense retratado no filme –, mas, sim, a Tom Tweed. Conforme detalha Richard Hancox (2003, p. 13-30), o diretor Roman Kroitor gravou uma conversa com Paul, mas a precariedade técnica tornou trechos da gravação ininteligíveis. O relato foi, então,

transcrito e adaptado para narração, sendo interpretado por um locutor (Tweed) capaz de conferir ao texto a fluidez e o sotaque almejados (Hancox, 2003, p. 20). Evidentemente, a audição da voz de Tom Tweed difere daquela que pertenceria ao próprio Paul, com sua sintaxe e prosódia particulares. Contudo, o esforço é notável, especialmente ao se considerar o horizonte do início da década de 1950 – e a tradição documentária precedente e contemporânea –, no sentido de valorizar, no filme, o discurso do sujeito fílmico sobre si mesmo e outrem. Esse interesse pelo indivíduo e por sua voz foi um dos aspectos fundamentais do que iria se desenvolver largamente no documentário moderno dos anos 1960. Embora em *Paul Tomkowicz* a marca da captação sonoro-visual síncrona – que iria caracterizar parte do documentário moderno – passe ao largo, o interesse documentário presente na obra já vislumbra esses novos horizontes, distanciando-se do cinema *griersoniano* e se aproximando do porvir moderno.

Corral, dirigido por Colin Low e fotografado por Wolf Koenig, por sua vez, abre mão completamente da voz: não há nem voz *over* de um terceiro, tampouco a voz daquele que é filmado. A ausência da voz aponta modestamente para mudanças epistemológicas do fazer fílmico importantes para se pensar a chegada do documentário moderno: abrir mão de um conteúdo semântico que indique com mais assertividade para o espectador o sentido pretendido pela equipe realizadora demarca a abdicação do controle espectatorial e de uma retórica fílmica que fora cara à tradição documentária *expositiva* e *educativa griersoniana*.

Contudo, não foi o aspecto sonoro do filme que mais chamou a atenção de outros realizadores da NFB no período: foi a fotografia. Tal como foi o caso de *Paul Tomkowicz*.

Como é consensualmente reconhecido, a Unit B foi influenciada tanto pelo departamento de fotografia *still* da NFB, de forma geral, quanto, mais diretamente, pelo fotolivro *The Decisive Moment*, de Henri Cartier-Bresson, de 1952.[4] Essa influência, embora explicitamente percebida apenas a partir da série *Candid Eye*, é notável nos dois filmes mencionados acima, que, por sua vez, influenciaram o porvir da Unit B e da *equipe francesa*.[5]

Fernand Dansereau, da NFB, por exemplo – que foi produtor de, entre outros, *Pour la Suite du Monde* (1962), filme fundamental do documentário moderno dos anos 1960 –, em depoimento, diz que

> quando esse filme [*Corral*] saiu, nós vimos pela primeira vez um trabalho de câmera na mão, portátil. E isso causou um choque estético entre os anglófonos e francófonos da National Film Board. De repente, nós descobrimos um potencial que impactou nossa imaginação (*Le Direct Avant la Lettre*, 2005).

Michel Brault, também integrante da NFB – que foi um dos fotógrafos de *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch, outro marco do documentário moderno –, afirma:

> Esses dois filmes [*Paul Tomkowicz: Street-railway Switchman* e *Corral*] ressoavam nossas aspirações: um cinema *léger*, descomplicado, fora de estúdio, vindo da vida real, na tradição de Henri Cartier-Bresson. Um cinema que respeitava enormemente o sujeito e sua maneira natural de fazer as coisas, que não dizia ao sujeito o que fazer. Filmes que simplesmente filmavam os momentos decisivos sem interferir e sem pedir que o sujeito desempenhasse um papel (*Le Direct Avant la Lettre*, 2005).

A introdução do fotolivro de Cartier-Bresson, para além das fotografias em si, aponta influentemente, como esboçado acima por Michel Brault, para intenções documentárias que se tornariam evidentes ao longo da década de 1960. Seu texto pode ser vislumbrado dentro de um horizonte fenomenológico, não só por ter sido escrito num contexto particularmente rico da tradição fenomenológica (o ambiente intelectual da França do pós-guerra), mas, diretamente, por apontar para preocupações que autores como André Bazin, Albert Laffay, Amédée Ayfre, Merleau-Ponty, Jean Pierre Meunier e Jean Mitry também articularam quando falaram de cinema.[6] Questões envolvendo ontologia, ambiguidade, acaso, angústia, contingência, intensidade, revelação, realismo, transcorrer, *epoché*, *fait divers*, comportamento, presença no mundo etc. – que são expressões centrais para se compreender a escrita fenomenológica que fala de cinema e, de forma ampla, para se compreender o cinema moderno que começa a se instaurar a partir da segunda metade do século XX –, aparecem diluídas, e sem intenção de rebuscamento filosófico, na introdução de Cartier-Bresson.

Para Cartier-Bresson (2018),[7] fotografar "envolve uma operação conjunta de cérebro, olho e coração" que tem como objetivo "apresentar o conteúdo de algum evento que está em processo de desdobramento, e comunicar impressões". O mundo, seu existir, seu acontecer ordinário, ou, em suas palavras, "as-coisas-como-elas-são", "oferecem uma abundância de material". A fotografia, escreve Cartier-Bresson, "implica o reconhecimento de um ritmo no mundo das coisas reais. O que o olho faz é encontrar e focar num particular *subject*[8] dentro da massa da realidade. O que a câmera faz é simplesmente registrar segundo uma decisão. Para ele "existe *subject* em tudo o que ocorre no

mundo", "está em todos os lugares". O fotógrafo deve, assim, "ser lúcido em relação ao que está acontecendo". É, assim, essencial ao fotógrafo saber "cortar a matéria-prima da vida": "cortar e cortar, mas com discernimento". Esse "cortar" é o estar presente no mundo, frente àquilo que o mundo, dentro de sua imprevisibilidade, oferece diante do eu-fotógrafo, que, dentro de suas próprias incertezas e descontrole sobre os sujeitos e suas ações, sente e reage, buscando flagrar aquilo que seria o âmago, em sua percepção, do evento que se desdobra diante de si. Cartier-Bresson diz que "às vezes você tem a sensação de que você já tirou a fotografia mais forte possível de uma particular situação ou evento", mas que, como "você não consegue ter certeza antecipadamente e exatamente de como a situação irá se desdobrar [...] você deve permanecer com a cena, para o caso em que os elementos da situação disparem de seu âmago novamente".

Embora reconhecesse a existência de outras formas de fotografar, para ele, a ontologia fotográfica residia na capacidade de flagrar os eventos mundanos, aquilo que ocorre apenas uma vez, de "fixar para sempre o instante preciso e transitório". A característica fugidia do mundo era central para seu pensamento como fotógrafo: "nós fotógrafos lidamos com coisas que estão continuamente nos escapando, e quando elas se vão, não existe maquinação no mundo que faça com que elas retornem". Para ele, é clara a ideia de que, em termos de fotografia, não se pode desenvolver e imprimir uma memória, como ocorre no caso dos escritores. Para os fotógrafos, "o que passou passou para sempre". E é desse fato que, diz Cartier-Bresson, brotam tanto a ansiedade própria do eu-fotógrafo frente ao descontrole mundano quanto a força ontológica da profissão. A missão, assim, do fotógrafo "é perceber a realidade e quase que simultaneamente gravá-la em nosso caderno de anotações, que é nossa câmera", estando atento para não "manipular a realidade", seja na tomada, seja na sala escura (Cartier-Bresson, 2018).

Cartier-Bresson percebe o mundo ordinário como matéria-prima, ele reconhece o impacto de sua presença e de seu equipamento no próprio desdobrar do evento registrado. Sua epistemologia, portanto, distancia-se da premissa da câmera escondida:

> em qualquer *picture-story* que nós tentamos fazer, nós estamos fadados a chegar como intrusos. É essencial, portanto, se aproximar do *subject* nas pontas dos pés – mesmo que seu *subject* seja a natureza-morta. Uma mão de veludo, um olho de falcão – isso todos devemos ter. E não se há de tirar fotos com a ajuda de *flash*,

> mesmo que em respeito à luz real [...]. Se o fotógrafo não observar essas condições, ele pode se tornar um personagem intoleravelmente agressivo (Cartier-Bresson, 2018).

Para Cartier-Bresson, a profissão depende de tal modo das relações que o fotógrafo estabelece com as pessoas que ele está fotografando "que um relacionamento falso, uma palavra ou atitude errada podem arruinar tudo". O comportamento do fotógrafo pode alterar de forma determinante o acontecer ordinário do mundo, ao ponto que, "quando o *subject*, de alguma maneira, é demasiadamente perturbado, a característica foge para onde a câmera não pode alcançar". Cartier-Bresson afirma que "não há fórmulas, cada caso é único e demanda que nós sejamos discretos, embora tenhamos que estar próximos". O *subject* flagrado do mundo, para Cartier-Bresson, contudo, não consiste de uma coleção de fatos registrados, "fatos por fatos oferecem pouco interesse". Mas é a partir dos fatos que os fenômenos podem ser compreendidos. Para Cartier-Bresson, é a partir dos próprios fatos que se pode alcançar o entendimento das leis que os governam, e é a partir dos elementos essenciais desses fatos, que podem se tornar *subjects*, que se pode "comunicar a realidade". Os eventos do mundo – que são tudo aquilo que o fotógrafo pode observar – que "provocam o ritmo orgânico das formas" que o eu-fotógrafo, consciente de sua presença, vê e mostra: "nós vemos e mostramos o mundo a nossa volta". Cartier-Bresson, tendo no horizonte que a fotografia só se concretiza quando a veem (ele mesmo no futuro ou outra pessoa), indica que vemos o mundo através da fotografia, numa ideia de *transparência* – uma fotografia, contudo, feita por uma câmera que é sustentada por uma subjetividade (a do eu-fotógrafo), que percebe, interage e constitui o mundo. Assim, ao afirmar que, pela fotografia, o fotógrafo pode mostrar o mundo que vê aos outros, num compromisso com a realidade, Cartier-Bresson não aponta para uma radical defesa da objetividade, mas, sim, para uma defesa da objetividade marcada pela presença intersubjetiva.

No horizonte ético de Cartier-Bresson "é necessário que o *subject* da fotografia deva estar numa situação normal [do mundo]", e essa é a chance que se tem de alcançar uma verdadeira reflexão sobre as coisas do mundo, há que "se respeitar a atmosfera que rodeia o ser-humano e integrar o *habitat* do indivíduo na fotografia – humanos, assim como os animais, tem um *habitat*" (Cartier-Bresson, 2018). Assim, ao mesmo passo que Cartier-Bresson, em seu horizonte ético,

respeita o *ser-aí* dos seres na potencial ausência de sua presença flexionadora, lhe parece necessário "substanciar sua primeira impressão 'vivendo' com a pessoa a ser fotografada". Ele acredita que,

> por meio do ato de viver, a descoberta de si é feita simultaneamente à descoberta do mundo a nossa volta, o qual pode nos moldar, mas também ser afetado por nós. Um equilíbrio deve ser estabelecido entre esses dois mundos – aquele que é interior e aquele que é exterior. Como resultado de um processo recíproco constante, ambos os mundos vêm a formar um mundo uno. E é esse mundo que nós devemos comunicar (Cartier-Bresson, 2018).

Por lidar principalmente com a matéria mundana em seu acontecer ordinário, Cartier-Bresson não deixa de mencionar em sua introdução a dimensão do acaso, do incontrolável e do imponderável. Essa dimensão toma forma tanto a partir do eu-fotógrafo quanto do mundo em si. É a partir de um "sentimento" de conjugação do "eu" e do mundo que o *momento decisivo* parece se revelar:

> Às vezes acontece de você enrolar, atrasar, esperar por alguma coisa acontecer. Às vezes você tem o sentimento de que você já tem todos os elementos para a fotografia – exceto por apenas uma única coisa, que parece estar faltando. Mas que coisa? Talvez alguém de repente entra no seu campo de visão. Você segue o progresso no visor. Você espera, espera, espera e, então, finalmente, aperta o botão – e você parte com a sensação (embora não saiba o porquê) de que você conseguiu algo (Cartier-Bresson, 2018).

A fotografia, em suas palavras quase finais da introdução, é o "reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado de um acontecimento, bem como da organização precisa das formas que dão a esse acontecimento a sua expressão adequada".

Essa maneira de pensar o ato fotográfico penetrou de forma determinante o fazer fílmico dos realizadores da Unit B. Wolf Koenig, um dos nomes centrais da Unit B, em depoimento (*Le direct avant la lettre*, 2005), revela o êxtase que o fotolivro de Cartier-Bresson proporcionou: "Isso aqui [mostrando o fotolivro] que nos deixou todos de queixo caído: *The Decisive Moment* de Cartier-Bresson. Ele foi realmente nosso Deus, nosso santo" (Figuras 1 e 2). Continua Koenig: "Nós dissemos: 'nós poderíamos fazer isso aqui em filme. Isso é ótimo. [...] Vamos tentar!'". Koenig aponta, então, para o espírito que os guiaria desde o começo dos anos 1950:

A câmera, *à la* Cartier-Bresson – não importa aí se é fotografia ou imagem em movimento – tem que estar aberta aos momentos que revelam a coisa que você não consegue de outra forma. [...] Quando você está filmando uma cena, você tem que ser terrivelmente observador e escutar muito, com bastante atenção. E, então, a cena te guia. A câmera é simplesmente guiada. Você não pode evitar isso. Não intelectualize. O intelecto é o inimigo. É um terrível inimigo (*Cinéma Vérité*, 1999).



Figura 1: Wolf Koenig com sua edição original de *The Decisive Moment*
Fonte: *Cinéma Vérité*,1999.



Figura 2: Wolf Koenig com sua edição original de *The Decisive Moment* falando do elemento do acaso que compõe a captura da imagem
Fonte: *Cinéma Vérité*, 1999.

Embora na série posterior – *Candid Eye* – se sinta de forma mais explícita esses pensamentos, *Paul Tomkowicz* e *Corral* já apontavam para novos fazeres da tradição documentária que brilham nesse mesmo horizonte. Dois aspectos chamaram especial atenção à época.[9] Em relação ao primeiro, o que mais chamou atenção foram as tomadas visuais de Paul durante a noite, em meio à neve, exercendo suas atividades laborais cotidianas, num respeito ao acontecer mundano, sem interferência direta no agir do personagem em seus afazeres. Em relação a *Corral*, o que chamou a atenção foi a câmera na mão, sua mobilidade e fluidez, que seguiam as curvas e os movimentos ordinários dos cavalos, do *cowboy* em seu labor e da vegetação da Rocky Mountain, em Alberta – nas palavras de Michel Brault, "o trabalho de câmera em Corral tinha uma fluidez, uma leveza" (*Cinéma Vérité*, 1999).

Em ambos os filmes foram usadas câmeras Arriflex. No primeiro, a Arriflex 35, usada principalmente para tomadas em locação de documentários e cinejornais da época da Segunda Guerra Mundial; no segundo, uma Arriflex 16S, que passou a ser comercializada em 1952. Ambas eram câmeras leves, pesavam menos de 6,5 kg (a segunda, especialmente quando montada e pronta para filmar, era mais leve). O uso desses tipos de câmera foi fora dos protocolos profissionais da NFB, como se afere dos depoimentos de Michel Brault e Jacques Giraldeau (*Le direct avant la lettre*, 2005; *Le cheval de Troie de l'esthétique*, 2005): a iluminação não era protocolar, tampouco a mobilidade e as lentes para as devidas tomadas. A quebra dos padrões da NFB nesses filmes, que acabou sendo positivamente julgada por membros da Unit B e por realizadores da *equipe francesa*, começou a engendrar, no fazer fílmico desses realizadores da NFB, novas possibilidades de filmar o "real".

Michel Brault (*Le cheval de Troie de l'esthétique*, 2005; *Le direct avant la lettre*, 2005) diz que, quando chegou na NFB, foi ensinado que a maneira correta de fazer uma boa filmagem era se sentar confortavelmente. Jacques Giraldeau (*Le direct avant la lettre*, 2005) diz que havia muita restrição e era impensável, até então, usar luzes que não as da própria NFB, dentro de seu padrão de qualidade. Fazer filme da forma que eles, realizadores, gostariam – inseridos no mundo, com mobilidade, com menos preocupação técnica e mais atenção no próprio olhar – era inviável dentro do protocolo profissional da NFB, afirma Giraldeau: "nós não conseguíamos fazer isso de uma maneira 'profissional' naquela época". Koenig diz: "Nós estávamos nos rebelando contra o formalismo da

National Film Board naquele tempo" (*Le direct avant la lettre*, 2005). Terence Macartney-Filgate[10] diz que à época não existia aquele tipo de atitude fílmica, o padrão e a forma aceita estavam sendo quebrados.[11]

Esta abordagem sobre aspectos visuais justifica-se, nesse contexto, pela sua relevância para a compreensão das práticas sonoras da NFB. O interesse em gravar o "som *vérité*" – como Claude Fournier, um dos importantes nomes da NFB do final dos anos 1950 e anos 1960, se referiu, anos mais tarde, à maneira que começaram a gravar o som dos filmes[12] – acompanhou de perto as ideias sobre tomada visual nesse período. O que passaria aí a ser incorporado era a noção de presença e "transparência" ao mundo em sua existência ordinária, em seu desenrolar tipicamente mundano. Existe aí uma mudança epistemológica no horizonte da tradição documentária tanto em relação ao que é gravar os sons do mundo quanto a como editá-los – respeitando a ideia de transparência e intersubjetividade de Cartier-Bresson, que é diferente, por exemplo, do gravar a vida de improviso de Vertov e do seu desvendar do mundo pela montagem, ou dos aspectos sonoros indiciais mundanos que Ken Cameron trazia nas dramatizações do documentário britânico *griersoniano*. A ideia de captar os sons do mundo estava longe de ser novidade, o que entra em jogo, contudo, é um novo pensar ontológico sobre o que é filmar imagens e gravar sons para o documentário. E na NFB, essa mudança perpassa o pensamento de Cartier-Bresson.

E essa mudança, cabe frisar, não implica necessariamente captar imagem e som sincronicamente. O sincronismo portátil – aquilo que Mario Ruspoli (1963) chamou de *groupe synchrone cinématographique léger* ("grupo sincrônico cinematográfico ligeiro", numa tradução livre) – tornar-se-ia fundamental a partir dos anos 1960. Existe, e aí podemos pensar por analogia ao que Cartier-Bresson fala sobre fotografia, um interesse em registrar sonoramente o mundo ordinário em seu desenrolar. O sincronismo, obviamente, coroa essa nova dimensão ontológica que o documentário moderno passa a repercutir – que envolve a imagem e o som como unidade do transcorrer do mundo sendo captado e exibido como "transparência". Os equipamentos portáteis que possibilitam a captação sincrônica da imagem e do som, sem dúvida, operam uma função disruptiva na prática documentária dos 1960, mas não se pode perder de vista as contingências epistemológicas que remontam a décadas anteriores, que, inclusive, ocupam lugar central para o surgimento desses equipamentos sincrônicos e portáteis.

A própria NFB tinha um departamento de Pesquisa e Desenvolvimento, fundado em 1946, que trabalhava na invenção e modificação de equipamentos que não estavam disponíveis no mercado. A principal frente do departamento, desde sua fundação, esteve ligada à engenharia do som, especialmente na área de construção de estúdios com isolamento sonoro, equipamentos de mixagem, gravadores magnéticos portáteis e desenvolvimento de sistemas de sincronização sonoro-visual (Quanz, 2016, p. 61-70). Um dos mais notáveis avanços foram os sistemas de gravação magnética Sprocketape, desenvolvidos por Chester Beachell e sua equipe. O gravador funcionava com fita magnética perfurada, seguindo o padrão da película de 16mm e tinha uma autonomia para gravar 11 minutos em sincronia com a câmera. Em 1956, foram lançados dois deles para gravação em locação. Por volta de 1957, a NFB já contava com algo em torno de 20 a 30 desses gravadores, e mais de 95% de sua produção, tanto em estúdio quanto em locação, era realizada com ele. Embora Beachell o chamasse de portátil, o equipamento completo (com amplificador e *playback*, bateria, cabos, *case*, bobina carregada, *mixer*) pesava em torno de 30 kg (Figura 3). O sistema de sincronização podia ser acionado tanto na câmera quanto no gravador. Ele possuía um botão de sincronização que gerava um sinal que podia ser controlado por oscilador. O sinal era gerado automaticamente a partir do momento em que se começava a gravar. Ainda existia um sistema interessante, que fazia com que as tomadas em sincronia não dependessem completamente das claquetes: o gravador, quando começava a gravar, ligava uma lâmpada que marcava a película da câmera durante a tomada, tornando o processo de sincronização na pós mais fácil.[13]



Figura 3: Sprocketape, em seu modelo para locação, completo, pesando em torno de 30 kg
Fonte: Bouchard, 2012.

O gravador Sprocketape, por não ser tão portátil ao final, era por vezes preterido em relação a outros gravadores mais leves, devido à mobilidade – que, entretanto, não possuíam sistema de sincronização com a câmera, como é o caso do alemão Maihak, que pesava 7,8 kg.

O lançamento e efetivo uso do sistema Sprocketape surge no ínterim da série *Faces of Canada* e da série *Candid Eye*, comandada pela Unit B (que nesse ponto já contava com membros centrais do que viria a ser chamado de *equipe francesa*, como Michel Brault). Exibida originalmente em 1958 e 1959[14] e produzida por Roman Kroitor e Wolf Koenig, os filmes da *Candid Eye* lançaram mão frequentemente do Sprocketape (Nowell-Smith, 2013, p. 86).

Foram lançados ao todo 14 filmes dessa série nesse período, que se tornaram referenciais para a discussão do documentário moderno: *The Days Before Christmas* (1958), de Macartney-Filgate, Stanley Jackson e Wolf Koenig, *Blood and Fire* (1958), *Pilgrimage* (1958), *Police* (1958), *The Back-Breaking Leaf* (1959), *End of the Line* (1959) e *The Cars in Your Life* (1960), de Macartney-Filgate, *Memory of Summer* (1958) e *A Foreign Language* (1958), de Stanley Jackson, *Country Threshing* (1958), de Wolf Koenig, *Glenn Gould – on the record* (1959), *Glenn Gould – off the record* (1959) e *Festival in Puerto Rico* (1961), de Wolf Koenig e Roman Kroitor, *Emergency Ward* (1959), de William Greaves.

The Days Before Christmas foi o primeiro a ser realizado, ainda em 1957, embora tenha sido o último a ser exibido na primeira temporada da série (natal de 1958). Koenig, um dos diretores do filme, e Kroitor, um dos produtores, realizaram o documentário com a intenção de que a NFB os autorizasse a fazer uma série de documentários que se ligasse às ideias de Cartier-Bresson, num aprofundamento daquilo que vinham fazendo em filmes como *Paul Tomkowicz* e *Corral*. A NFB e a CBC se entusiasmaram com a proposta, e outros seis documentários para compor uma série foram encomendados. A princípio, "The Roving Eye" foi o nome sugerido para a série, mas, ao final, os produtores executivos optaram por "The Candid Eye".[15] Os dois nomes, de qualquer forma, carregam bem a ideia da série. O primeiro implica em um olhar-câmera errante, que perambula, que não se fixa, que não é imóvel, que vaga pelo mundo. O segundo implica na noção de espontaneidade. O que se têm no horizonte, assim, é um olhar-câmera que, na *circunstância de tomada*, se lança para um mundo que não foi encenado e nem construído para a realização fílmica.

Koenig, em entrevista a Tammy Stone (2002, p. 3), respondendo a uma pergunta sobre a concepção fílmica da *Candid Eye*, responde:

> Eu consigo responder isso de uma maneira bem simples: Henri Cartier-Bresson. Um ano, eu ganhei um livro de fotografias de Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*. As fotografias me chocaram completamente. Aí estava a vida real, como ela acontecia, capturada em película no momento de mais clareza e significância. Eu mostrei o livro a Roman [Kroitor], Tom [Daly] e outros, com o propósito de convencê-los de que nós poderíamos fazer esse tipo de observação em filme. [...] Nós já havíamos visto os filmes do *Free Cinema* e ficamos bastante impressionados. E, antes, tinha aqueles filmes de Pare Lorentz, *The Plow that Broke the Plains* e *The River*[16]. Nós também conhecíamos bem alguns excelentes documentários da Segunda guerra, como *Desert Victory* e *The True Glory*[17]. Então estava no ar, e o livro de Cartier-Bresson foi a inspiração final. Roman concordou que nós deveríamos tentar fazer algo do tipo que Cartier-Bresson fizera, então nós levamos nossa noção para Tom, que concordou com a gente. Logo saímos para filmar, com pouca experiência, mas com muito entusiasmo. [...] Nos espalhamos pela cidade e começamos a gravar.

Esse sair pela cidade filmando não estava restrito à imagem. Eles saíram equipados com o Sprocketape e com o Maihak (Figura 4), que funcionava com motor de mola, ou seja, sem sistema de sincronização, e tinha 7,5 minutos de autonomia. Para cenas que envolviam mobilidade de câmera, utilizavam-se a Arriflex S e o Maihak (ambos equipamentos portáteis, embora operassem sem sincronização). Já para tomadas mais estáticas e depoimentos com endereçamento direto, optava-se pela Auricon (que pesava cerca de 18kg) sincronizada com o Sprocketape (que pesava cerca de 30kg). Este último sistema, apesar de mais silencioso, era consideravelmente mais pesado e exigia o uso de tripé.[18] Esse esquema utilizado em *The Days Before Christmas* se repetiu em toda *Candid Eye*. A equipe de captação sonoro-visual, entretanto, variou durante a série. Como relata Macartney-Filgate, alguns filmes contaram com duas equipes de captação sonoro-visual trabalhando simultaneamente – fosse numa mesma circunstância (multicâmera) ou em circunstâncias espaciais e temporais diferentes –, outros, três, quatro ou cinco.[19]



Figura 4: Brault mostrando o sistema de manivela do Maihak
Fonte: *Le direct avant la lettre*, 2005.

Michel Brault, que foi um dos câmeras do filme, explica que uma das grandes experiências de *The Days Before Christmas* foi trabalhar com Macartney-Filgate. "Ele", diz Brault, "nos fez perceber que a espontaneidade, que a observação, que as pessoas na rua... Que isso poderia ser muito significativo, que poderia ter uma importância extrema e necessária dentro de um filme como forma de mostrar o espírito de ternura [natalino]" (*Le direct avant la lettre*, 2005).

O filme conta com três curtos trechos de voz *over*. Dois logo no começo e um no final. No primeiro trecho, a voz localiza o filme espacialmente (Montreal) e temporalmente ("os dias que antecedem o natal"). No segundo trecho, a voz *over* fala do espírito natalino, da carga simbólica de novo ciclo que o natal traz e de como as pessoas podem viver esse momento de forma diferente (da pura celebração ao estresse). O último trecho retoma a ideia de ciclo e deixa uma mensagem de ternura ao espírito natalino canadense aos espectadores. Esses trechos juntos não chegam a somar um minuto e meio, ao longo de 30 minutos de filme. A voz *over*, embora estabeleça uma unidade temática ao filme, está longe de interpretar e propor entendimentos sobre o mundo que a câmera

e o gravador captam e que os montadores recortam e colam. Essa rarefação da voz *over* é característica do documentário moderno dos anos 1960 a que nos referimos aqui. Essa rarefação de uma voz de carga semântica implica em algo semelhante ao que foi defendido, por exemplo, no primeiro manifesto do Free Cinema (Mazzetti *et al*., 1956 *apud* Chaves, 2022, p. 262): "a imagem fala, o som amplifica e comenta". Mas, diferente da intencionalidade marcada no primeiro manifesto do Free Cinema, a captação sonora na *Candid Eye* passa a ocupar um lugar semelhante ao da captação da imagem. O som captado não apenas "amplifica e comenta", ele existe *per se*, ele é a marca própria do mundo que o documentário filma, os sons, tal como as imagens, do mundo (e aí também as vozes das próprias pessoas filmadas) "falam" por si, na "transparência" da película/fita magnética.[20] *Emergency Ward* – que compõe a segunda leva de documentários da *Candid Eye* – conta com uma sequência ilustrativa para compreender essa dimensão alçada no âmbito do som direto. Uma discussão entre uma paciente e uma médica, em tons bastante intensos, foi registrada pelo gravador/microfone, mas a câmera não estava presente. William Greaves (*apud* Chaves, 2022, p. 296), diretor do filme, relata que quis manter a sequência sonora no filme. E, para isso, junto aos sons dessa discussão, colocaram – para fazer uma analogia com "som diegético" – uma "imagem diegética", captada no mesmo espaço, mas em momento diferente, em que se via, por uma cortina, a sombra de uma pessoa que parecia falar enquanto gesticulava (uma pessoa que estaria, ilusoriamente, dizendo as palavras anteriormente gravadas).

Salvo a voz *over*, a totalidade do som em *The Days Before Christmas* advém de captações em locação ocorridas durante as filmagens, alguns em sincronia com a imagem, outros gravados independentemente da câmera. Entre esses sons se encontram depoimentos gravados em grande proximidade, como aquele que ocorre dentro do táxi; falas em ambientes específicos com distanciamento, como o do padre em cerimônia na igreja; ensaio do coral, em que escutamos o coro em si e os comentários do maestro; falas advindas de aglomerações dentro de lojas, funcionando mais como som ambiente do que como intenção de registrar o aspecto semântico das vozes; as conversas do Papai Noel com as crianças; a música das crianças e a fala das crianças na peça teatral, em apresentação aos pais; som ambiente de espaços abertos e de sons como buzinas e carros passando, definindo o território específico da rua a céu aberto; músicas de diferentes origens, como banda ao vivo em concerto e "caixinha de música" etc. É notória também a presença de *performances* musicais, tanto nesse filme especificamente quanto em tantos outros a partir do final da década de 1950

– e em praticamente todos os filmes da *Candid Eye*. Inclusive, especialmente na segunda leva da *Candid Eye*, alguns dos filmes são em grande parte dedicados à *performance* musical, como *Glenn Gould – on the record*, *Glenn Gould – off the record* e *Festival in Puerto Rico*. Nota-se o renascimento de um fascínio por esse tipo de tomada sonoro-visual, prática que já fora comum na tradição não-ficcional, como nos cinejornais dos anos 1930 (Chaves, 2022, p. 204). Essa variedade de tipos de tomada sonora (e de que sons gravar e como gravar) começaria a definir um relevante espectro de atuação do técnico de som direto na tradição documentária, e, especialmente, no documentário moderno, a partir dos anos 1960. Ao mesmo passo que começaria a definir um espectro sonoro (e sua relação com a imagem filmada e com o mundo) sobre o qual os editores de som passariam a lidar, então, com mais frequência.

O realismo sonoro *griersoniano* se distancia do realismo que aí vemos emergir. Não ocorre propriamente uma ruptura das estruturas narrativas; diferenciam-se, todavia, os materiais constituintes dessas construções, inseridos em uma nova perspectiva ontológica do documentário. O uso dramático do som, por exemplo, do qual Cavalcanti e outros realizadores do documentário britânico clamavam – realizado, por exemplo, num *design* de som expressivo cuja fonte sonora se diferia do objeto visual em si (Chaves, 2022, p. 132-190) – encontra vazão no dramático do "momento decisivo" de Cartier-Bresson, que aflora do mundo em seu acontecer. O uso da música original viabiliza o uso fluido da *source music* e *source scoring*.[21] Os *backgrounds*, que dão homogeneidade sonora aos planos e cenas, são aqueles que o técnico de som direto capta (em sincronia ou não) e não aqueles advindos de bancos de som. A edição de diálogos se complexifica, seja pela qualidade da voz captada em um ambiente e situação não controlados, seja pelo processo árduo de sincronização e de elaboração de, por exemplo, *cut-away*, *cutting on action* e *jumpcut*. A própria quantidade de material se colocava como uma nova complexidade para os editores: como não se trata de *encenação-construída*, o material usado no filme é escolhido dentro de uma grande quantidade do que é colhido em locação. O documentário moderno (e seus precursores) começam, dessa forma, a delinear e a ser delineado por uma nova dimensão que os realizadores do som fílmico passam a ocupar, tanto no âmbito da produção quanto da pós-produção. *The Days Before Christmas* é emblemático quando pensamos nessas transformações.

Blood and Fire é o segundo filme realizado para a *Candid Eye*, mas o primeiro a ser exibido. Ele conta quantitativamente com mais voz *over*, mas, tal como em *The Days Before Christmas*, são as imagens e sons do próprio mundo filmado e gravado que ocupam o cerne da narrativa. O uso de *source scoring* é bastante acentuado e configura como um forte elemento de coesão e união espaço-temporal do ferramental narrativo. A presença de *source scoring*, que se nota em diversos outros filmes da *Candid Eye*, será também notável no cinema direto/verdade (Chaves, 2022, p. 367-419). Dois elementos de *Blood and Fire* que ressoam com mais força que em *The Days Before Christmas* são a entrevista e o depoimento. A intervenção direta no mundo filmado (a entrevista) não aparece como um problema ético à característica observativa que emerge na NFB. A presença da equipe realizadora, e sua perspectiva de realismo, não busca guarida nem numa *ética do recuo* nem numa *ética interativa*.[22] Sua dimensão observativa encontra lugar na subjetividade inalienável da presença mundana quando se forja a *circunstância de tomada*. A produção da NFB, como ficará mais evidente adiante, oscila fluidamente nas polaridades de tipo de presença da equipe realizadora simbolizadas na teoria documentária por "mosca na parede" e por "mosca na sopa",[23] fundando-se no *ser-aí* da mosca que transita fluidamente entre o distanciamento observacional ("na parede") e a imersão participativa ("na sopa"), sem que isso configure um entrave ético. Assim, nota-se na tradição documentária, o começo de uma emersão mais vigorosa de dois elementos que iriam se tornar fundamentais na tradição documentária: a entrevista e o depoimento. O gravador e o microfone portáteis ocupam lugar central nesse registrar do mundo. Embora a entrevista e o depoimento não fossem novidades na tradição não-ficcional (cinejornais, telejornalismo, radiojornalismo), é a partir da segunda metade da década de 1950 que eles passam a ocorrer mais vigorosamente fora dos estúdios, em situações que se flexionam notoriamente no próprio transcorrer mundano. O técnico de som/ microfonista, cada vez mais, deveria estar pronto para direcionar seus equipamentos, para registrar as falas – fosse segurando o microfone ativamente ou posicionando-o fixamente – e os editores preparados para "cortar", como diria Cartier-Bresson, o mundo, eliminando eventualmente as perguntas e provocações advindas da equipe realizadora e trechos das falas dos sujeitos fílmicos.[24] Esses passeios da mosca entre a parede e a sopa são bastante notáveis em outros filmes da *Candid Eye*. Em *Pilgrimage*, por exemplo, nota-se tanto o caráter observativo do microfone, quando se abre para o transcorrer mundano em recuo, ao longo da celebração religiosa, quanto o caráter mais interativo, quando um padre é longamente

entrevistado a respeito da peregrinação que é tematizada no filme. Aspecto semelhante ocorre em *Police*, nas observações em recuo das atividades cotidianas dos policiais dentro da delegacia e nos chamados nas ruas – algumas delas intensas, como prisão realizada nas ruas e análise de uma cena de crime referente a um assassinato – e nas entrevistas e depoimentos de sujeitos fílmicos que explicam o trabalho, o cotidiano e as metodologias da polícia de Toronto. Semelhanças que se percebem nos demais filmes da *Candid Eye*, incluindo os da segunda temporada, como, notoriamente, em *The Back-Breaking Leaf* e em *End of the Line* – que apresenta diversas entrevistas realizadas com trabalhadores e transeuntes em locação (estação de trem).

A abertura para o transcorrer mundano que a Unit B leva a cabo proporciona o registro de momentos intensos, como o mencionado acima em *Police*. Essa abertura e a possibilidade de captar o intenso são características do documentário moderno dos anos 1960 que se joga para o fluxo mundano. Em *Blood and Fire*, os espectadores fruem, por exemplo, os intensos sons e imagens do choro da culpa e da fala do lamento de um de seus sujeitos fílmicos. Embora este caso não seja tão intenso quanto o de uma morte registrada (para tomar um caso extremo de intensidade), a abertura para o transcorrer mundano, em seu caráter observativo, tal como neste filme, propicia a possibilidade do registro da variedade e amplitude da banalidade-intensidade que são próprias do mundo histórico, que se tornará mais frequente a partir dos anos 1960. *Emergency Ward*, por exemplo, captura inúmeras situações intensas na principal unidade hospitalar de emergência de Montreal, como discussões e gritos de dor e desespero de pacientes que chegam para ser socorridos. Em *A Foreign Language*, por exemplo, podemos observar os atos ordinários e banais da espontaneidade das crianças estrangeiras errando e acertando em seu esforço para aprender inglês. Tal como em *Country Threshing*, em que nós espectadores somos expostos a planos sonoro-visuais realizados na cozinha da fazenda, na qual vemos e escutamos crianças e mulheres conversando sobre o cotidiano e sobre seus afazeres enquanto preparam o banquete tradicional aos homens que trabalham na colheita e debulhagem das plantações.

A possibilidade dessa abertura para o transcorrer parte já da pré-produção. Como relatam os realizadores da *Candid Eye*, a pré-produção envolvia basicamente uma delimitação espaço-temporal e/ou temática – por exemplo, como aparecem na *Candid Eye*, espaços institucionais como escola, hospital e igreja, organizações, como The Salvation Army, assim como temáticas menos palpáveis,

como o espírito natalino e a "magia" da infância. Com a delimitação em mente, eles iam para campo. Burocraticamente, dentro da NFB, eles tinham que andar fora da linha em relação aos documentos e planilhas padronizadas da produção, que previam roteiro, decupagem, indicação de música, ângulos e o uso de quais equipamentos para cada plano.[25] Trata-se assim, portanto, de uma abertura que parte de uma abrangente e vaga proposta de pré-produção se tivermos no horizonte o dito documentário clássico. Por outro lado, a demanda da pós-produção sonoro-visual ganha outros contornos. No documentário *griersoniano* – e os que lidavam, de forma geral, com *encenação-construída* – havia roteiro e decupagem, muitas vezes detalhadas, com a intenção fílmica clara, o que, de certa forma, impelia uma montagem já vislumbrada de antemão. No documentário que emerge na Unit B, a montagem passa a englobar um pensamento que seria próprio da roteirização e da decupagem. Em linhas gerais, em vez de apenas selecionar os melhores *takes* e montá-los conforme um planejamento prévio, a montagem passa a assumir a responsabilidade de conceber o fio central da coesão narrativa. Evidentemente, na tradição documentária, tal carga da montagem não era inédita: pode-se mencionar *Nanook, o esquimó* (1922), filme de Robert Flaherty, por exemplo, obra concebida narrativamente, em grande medida, durante a pós-produção, assim como os filmes de Vertov – muito embora, Vertov costumasse fazer um esboço de roteiro –, e diversos documentários feitos com materiais colhidos nos *fronts* da Segunda Guerra. O que passa a ocorrer no final dos anos 1950 é a presença cada vez mais frequente desse tipo de procedimento que se abre para a indeterminância na pré-produção e produção, jogando para a pós-produção uma demanda criativa que a princípio poderia se localizar nas fases anteriores.

Memory of Summer, o quinto filme da série, embora se diferencie dos demais por trazer uma carga reflexiva na voz *over*, ilustra de forma alegórica, justamente devido à essa reflexividade, essa abertura gerada na pré-produção e repercutida na produção e a carga que repousava sobre a pós-produção em termos de construção narrativa (cabe frisar que o filme ilustra essa ideia alegoricamente, já que não é possível saber se a voz *over* de fato condiz com o que de fato ocorreu no processo de produção). O filme começa com a seguinte fala da voz *over*:

> Outono: paz e tranquilidade. O último verão foi provavelmente o mais barulhento que já experienciei. No último verão, houve momentos em que eu quis me afastar de tudo. Agora que eu estou em meio à floresta, tenho achado um pouco difícil me acostumar com a tranquilidade. Julho passado foi-me dada uma tarefa: fazer uma história sobre a magia da infância. Eu gostei da ideia. Pensei: tem algo aí. Eu tive

> contato com noções bastante poéticas sobre crianças nesse último mês de julho. Nós finalizamos a história apenas semana passada, quando visitamos as crianças, quando haviam voltado à escola.

Ao longo do filme, a voz *over* evidencia o descontrole/indeterminância do mundo filmado perante a temática escolhida:

> Quando nós fomos à escola, nós esperávamos que as crianças evocariam, por elas mesmas, a magia da infância contando fantásticas histórias de aventura que elas tiveram nas férias de verão. Como de costume, acabou que as coisas saíram diferente do que nós esperávamos.
>
> As ruas não eram como eu esperava, então eu tentei os parques. [...] Foi bem legal, mas dificilmente mágico.
>
> Eu fui com as crianças, de ônibus, para o Beaver Lake, no topo do Mount Royal. As férias de verão estavam quase no fim e eu havia tentado em várias direções, mas, de alguma forma, as coisas pareciam estar me escapando. Onde estava aquela magia da infância?

Cada material coletado nas filmagens, como aponta reiteradamente a voz *over*, parecia não revelar a magia da infância, que seria o tema a ser perseguido pelas filmagens.

Os dois últimos trechos da voz *over* são:

> [...] pela primeira vez em anos, eu realmente lembrei o que era ser uma criança. Os pequenos momentos podem ser importantes. Os pequenos desapontamentos podem ser grandes. E eu sabia que esse sentimento estava bem próximo do âmago da coisa toda.
>
> O outono chegou, e olhando para trás, para o verão, eu acho que eu sei agora o que é a magia da infância. É a intensidade dela, é sua vividez. O fato é que quase tudo está sendo experienciado pela primeira vez. Mas não tal como é sentido pela criança, mas como é lembrado por nós, quando estamos mais velhos, quando a infância já foi transformada pela memória. Transformada em alguma coisa para se ter uma esperança novamente.

O fio narrativo pelo qual nos conduz a voz *over* aponta que a magia da infância está na percepção guiada pela memória e nostalgia daquele que já foi criança. Teria sido apenas na pós-produção que as peças – todos os fragmentos de filmagens das crianças – teriam sido juntadas em algo coerente narrativamente, em algo que não se tratava necessariamente da revelação da magia da infância através do registro da própria criança – de suas falas, cantos, movimentos, interações, brincadeiras

–, mas, sim, da magia vislumbrada através da memória da infância daquele que, como o dono da voz *over*, observa as crianças brincando na transparência da película. O filme, em sua reflexividade, convida explicitamente o espectador a observar o mundo através da *transparência*. É sua observação dos planos, fruída intersubjetivamente, que faz revelar e reavivar, por intermédio de sua "memória de verão" – que dá título ao filme (*Memory of Summer*) – a noção de magia da infância. A voz *over*, no seu uso da primeira pessoa singular e plural, que se volta para o material do próprio filme, se põe reflexivamente no lugar do espectador, apontando que o que ele observou é o que o espectador também observa, embora a memória de cada um possa flexionar a interpretação – um espaço bastante distinto da maior parte das vozes over assertivas do dito documentário clássico. O filme ressalta o valor da observação e da errância no transcorrer mundano em que a equipe realizadora se coloca. O registro do mundo opera, mesmo com o destaque que dei aqui à presença da voz *over*, papel determinante no filme. De forma reflexiva, alegoricamente ou não, *Memory of Summer* coloca à mostra o centro da metodologia que perfazia a Unit B: o interesse em filmar a vida acontecendo, sem roteiro, na abertura para o acontecer, observando e estando *presente* e resolvendo o filme narrativamente na pós-produção.

A reflexividade fílmica, especialmente a partir da voz *over* (e *off*) – que se funda num espectro distinto do da voz *over* do documentarismo clássico –, é outro elemento que se tornou mais presente na tradição documentária a partir do documentário moderno, especialmente a partir da virada dos anos 1960 para os 1970 – muito embora, diversos diretores, como Chris Marker e Jean Rouch, tenham realizado documentários em que se frui, mesmo que não na totalidade do filme, a reflexividade a partir do final dos anos 1950 (Chaves, 2022, p. 323-366).

Considerações finais

A série *Candid Eye* põe em jogo, com seus 14 filmes, uma abordagem renovada do real, que impactou a tradição documentária. Embora tenha lançado mão de um variado leque de recursos que remetem às práticas que lhe precederam (como a voz *over*, a música original e recursos narrativos da vanguarda moderna),[26] a materialidade que brota do transcorrer mundano passa a ocupar um lugar central em sua metodologia. A retórica e a construção dramática, assim como a ética educativa/informativa, não se esvaem do horizonte fílmico, mas a materialidade a partir da qual a

constroem advém, sobretudo, do mundo que os realizadores experienciam enquanto seguram suas câmeras e microfones frente à indeterminância e à irrupção de eventos mundanos, assim como da interferência deles, pela *presença*, nesses eventos.

A proeminência desses aspectos abriu o horizonte de atuação dos técnicos/artistas do som direto e da imagem. Embora não contassem ainda com os equipamentos portáteis e sincrônicos que veríamos emergir na década de 1960, a intenção fílmica impeliu a Unit B a improvisar equipamentos em locação, desenvolver técnicas de pós-produção e quebrar protocolos sobre o que era fazer documentário. Os membros da Unit B, já em meio às exibições dos filmes da *Candid Eye*, tiveram papel valioso no desenvolvimento do cinema direto norte-americano e do cinema verdade francês (Chaves, 2022, p. 323-435).

Dentro da NFB, uma tradição documentária que encontra suas bases nessas produções que discutimos, se faria sentir fortemente nos anos 1960, tanto na produção anglófona quanto francófona. Na produção anglófona, Roman Kroitor e Wolf Koenig são os mais representativos daquilo que, já nos anos 1960, começaria a ser vislumbrado no amplo arcabouço chamado de "cinema direto" e "cinema verdade", com os filmes *Lonely boy* (1961) e *Stravinsky* (1965).

Marcel Carrière, técnico de som direto de *Lonely Boy* e *Stravinsky*, desempenhou, ainda no final da década de 1950 e em diálogo com os filmes e os realizadores da Unit B, um papel determinante no desenvolvimento da concepção documental do grupo posteriormente denominado "equipe francesa". Essa "unidade" francófona consolidou-se após a primeira leva da série *Candid Eye* e a transferência da sede da NFB de Ottawa para Montreal, marcando uma transição essencial para um contexto bilíngue. Assim como a produção anglófona, a equipe francesa ocupa posição central na reflexão sobre o documentário moderno, tendo como expoentes, além de Carrière, realizadores como Michel Brault, Gilles Groulx, Claude Jutra, Claude Fournier e Pierre Perrault.

O documentário canadense dos anos 1950 e começo dos anos 1960, especialmente o produzido no âmbito da NFB, foi um expoente dos primórdios do documentário moderno, daquele que se afastava dos "primeiros princípios do documentário griersoniano" (Grierson, 1966). Esse afastamento não foi repentino: as noções estéticas e éticas das décadas anteriores se imbricavam ainda nos filmes, por mais que cada vez mais rarefeitas. A voz *over*, a heterogeneidade dos materiais sonoros

e visuais justapostos, as técnicas de continuidade e transição entre planos e sequências, as tomadas mais ou menos encenadas, a música original e a intenção educativo-civilizatória (ainda que não pelo âmbito da formalidade de princípios institucionais) permanecem presentes, compondo a complexidade do limiar entre o clássico e o moderno. É o interesse pelo registro do transcorrer mundano, que se torna cada vez mais presente, que reposiciona as noções estéticas e éticas da tradição documentária. Esse interesse pelo registro do mundo, que, como vimos, desabrochou materialmente num primeiro momento no âmbito visual (com a câmera na mão, com a intenção observativa, com interesse no "momento decisivo"), navegou rapidamente para o âmbito sonoro e para o âmbito sonoro-visual.

Na segunda metade da década de 1950, a NFB (ou parte dela) já buscava tecnologicamente (e criativamente) uma travessia sobre a qual o câmera e o técnico de som direto pudessem caminhar nessa empreitada de filmar o mundo em seu acontecer. A rarefação do roteiro – que brota da intenção de registrar a indeterminância própria do mundo – impõe uma nova maneira de se portar em locação e de adaptar os equipamentos na direção da leveza e da mobilidade, num caminho que trouxe a diminuição do número de realizadores na *circunstância da tomada*. Mas, para além disso, trouxe também uma nova demanda para os processos de pós-produção. A criação da narrativa, da história contada e exibida, se lança, em grande medida – pulando etapas de planejamento, roteiro e decupagem –, da pré-produção para a edição de som e imagem. Na parte sonora, começa a emergir uma demanda nova, que diz respeito ao árduo trabalho de sincronização labial e à manipulação de materiais que irrompiam durante o transcorrer mundano em que as tomadas do filme se inseriam. Entre os sons privilegiados nesse conjunto de filmes encontram-se a voz visível, em *lip sync*, os sons de *performances* esportivas e artísticas – incluindo *performances* musicais amadoras e profissionais –, o uso de *source scoring* e a presença mais frequente de canções. Esses materiais sonoros não estiveram ausentes na tradição documentária *griersoniana*, contudo, o que radicalmente começa a mudar é a forma de gravar esses materiais.

Esse nicho de realização documentária da NFB é, assim, central para se pensar o documentário moderno. A partir dessa produção, podemos vislumbrar a tradição documentária num amplo espectro. Por um lado, tal produção da NFB foi influenciada diretamente, como mencionado, pelos filmes de Pare Lorentz; por documentários britânicos da Segunda Guerra Mundial; e pelo Free

Cinema, como relata Koenig (*apud* Stone, 2002, p. 3). Por outro, seus filmes (e alguns de seus membros) participaram e influenciaram diretamente o cinema verdade francês e o cinema direto norte-americano, como Michel Brault no cinema verdade e Macartney-Filgate no cinema direto.

REFERÊNCIAS

BEACHELL, Chester. Notes on the Sprocketape Magnetic Sound Recording System. *Journal of the SMPTE*, v. 66, n. 12, p. 742-745, December 1957.

BOUCHARD, Vincent. Les traces des dispositifs cinématographiques légers et synchrones dans les archives techniques de l'ONF. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, v. 51, 2007.

BOUCHARD, Vincent. *Pour un cinéma léger et synchrone!* Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal. Lille: PU Septentrion, 2012.

BREITROSE, Henry. The structures and functions of documentary film. *The International Journal for Film and Television Schools*, v. 2, n. 1, p. 43-56, 1986.

CARTIER-BRESSON, Henri. The Decisive Moment. Göttingen: Steidl, 2018 [1952].

CHAVES, Renan Paiva. *A formação do som do documentário:* do cinema mudo ao afloramento do eu-realizador. 2022. 500 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

CHAVES, Renan Paiva. Som direto: quatro aspectos da tomada sonora da voz no cinema documentário. *Doc On-line*: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 22, p. 5-27, 2017.

CHAVES, Renan Paiva. O som do documentário experimental do Free Cinema: ruptura e tradição. *DOC On-line*: Revista Digital de Cinema Documentário, v. 36, 30 set. 2024.

CINÉMA Vérité: Defining the Moment. Direção: Peter Wintonick. Canadá: National Film Board of Canada (NFB), 1999. 1 DVD (100 min), son., color. Documentário.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GRIERSON, John. First principles of documentary. *In:* HARDY, Forsyth (ed.). *Grierson on Documentary*. London: Faber and Faber, 1966.

HANCOX, Richard. Geography and myth in Paul Tomkowicz: coordinates of national identity. *In:* LEACH, Jim; SLONIOWSKI, Jeannette. *Candid Eyes*: Essays on Canadian Documentaries. Toronto: University of Toronto, 2003, p. 13-30.

HASSANNIA, Tina. Colin Low, Don Owen and How the NFB's Unit B Changed Canadian Cinema. *CBC Arts*, March 1, 2016.

HAGEN, Earle. *Scoring for Films:* A Complete Text. Los Angeles, California: Alfred Publishing Company, 1971.

JONES, D. B. Unit B. *In:* AITKEN, Ian (ed.). *Encyclopedia of the Documentary Film* – vol. 2. New York: Routledge, 2006.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film*: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. New York: Routledge, 2000.

LANGDON, Graeme. *The Info-Immersive Modalities of Film Documentarian and Inventor Roman Kroitor*. 2012. 98 p. Dissertação (Master of Information). University of Toronto, Toronto, 2012.

LE CHEVAL de Troie de l'esthétique: Michel Brault en six tableaux. Direção: Gilles Noël. Canadá: Office National du Film du Canada (ONF), 2005. 1 DVD (105 min), son., color. Documentário.

LE DIRECT avant la lettre. Direção: Jean-Pierre Desjardins. Canadá: Office National du Film du Canada (ONF), 2005. 1 DVD (52 min), son., color. Documentário.MAZZETTI, Lorenza; ANDERSON, Lindsay; REISZ, Karel; RICHARDSON, Tony. [Manifesto]. *In: Free Cinema 1*: programa de exibição. London: National Film Theatre, 1956.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Making Waves, Revised and Expanded*: New Cinemas of the 1960s. Londres: Bloomsbury, 2013.

OHAYON, Albert. Watch The Candid Eye, Our Seminal Documentary Series - Curator's Perspective. *NFB Blog*, 24 abr. 2018.

QUANZ, Katherine. *The Struggle to Be Heard*: Toronto's Postproduction Sound Industry, 1968 to 2005. 2016. Tese (Doutorado em Cinema). Wilfrid Laurier University, Waterloo. 2016.

RAMOS, Fernão. *A imagem-câmera*. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RUSPOLI, Mario. *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement*: le groupe synchrone cinematographique leger. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1963.

STONE, Tammy. Interview with Wolf Koenig. *Take One*, n. 37, 2002.

WICKENS-FELDMAN, Renate. The National Film Board of Canada's Still Photography Division. *History of Photography*, v. 20, n. 3, p. 271-277, 2013.

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

Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

1 O que considero aqui como documentário moderno é aquilo que, com algumas variações, é convencionalmente chamado de "cinema direto", "cinema verdade" e "cinema do vivido" dos anos 1960. Algo que, de maneira resumida, está ligado "àquilo que Mario Ruspoli (1963), ainda no calor do momento, chamou de 'grupo sincrônico cinematográfico ligeiro' (*groupe synchrone cinémato-graphique léger*), que consistia, sobretudo, em uma câmera e um gravador, portáteis e sincronizados. Esse grupo, operado por uma equipe mínima, pôde interferir, observar, flagrar, provocar e inibir o mundo e seus elementos na conformação da imagem e do som cinematográfico de uma maneira que deixou cicatrizes permanentes nos determinantes estilísticos e éticos da tradição documentária" (Chaves, 2017, p. 6).

2 A *encenação-construída*, conceitualizada por Fernão Ramos, se remete ao estabelecimento de uma tomada na tradição documentária que "é inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissonais. 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" (Ramos, 2008, p. 40)

3 "A terceira pessoa foi imperativa nas vozes *over* da tradição *griersoniana* – que podem ser vislumbradas por aquilo que Fernão Ramos (2008, p. 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, p. 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" (Chaves, 2024, p. 39).

4 Para mais detalhes sobre a influência do departamento de fotografia e do fotolivro de Cartier-Bresson sobre a Unit B, checar, por exemplo: *Les traces des dispositifs cinématographiques légers et synchrones dans les archives techniques de l'ONF* (Bouchard, 2007); *Colin Low, Don Owen and how the NFB's Unit B changed Canadian cinema* (Hassannia, 2016); *The National Film Board of Canada's Still Photography Division* (Wickens-Feldman, 2013); *The Info-Immersive Modalities of Film Documentarian and Inventor Roman Kroitor* (Langdon, 2012). Depoimentos de integrantes da Unit B, assim como de membros da equipe francesa, falando sobre a influência de Cartier-Bresson podem ser vistos nos documentários *Cinéma Vérité: Defining the Moment* (1999) e *Le Direct Avant la Lettre* (2005). Um filme em que a influência do departamento de fotografia pode ser percebida diretamente é no premiado *City of Gold* (1957), de Colin Low e Wolf Koenig, que é uma espécie de foto-documentário (mescla imagens estáticas e em movimento) que utiliza arquivos fotográficos de Dawson, cidade ao noroeste do Canadá.

5 A *equipe francesa* é uma "unidade" francófona da NFB e se consolidou após a primeira temporada da Candid Eye. Ela ocupa, tal como a *equipe anglófona* (Unit B), lugar fundamental para se vislumbrar o documentário moderno. Seus principais membros no âmbito do documentário foram: Marcel Carrière, Michel Brault, Gilles Groulx, Claude Jutra, Claude Fournier e Pierre Perrault. Alguns dos seus impactantes filmes foram: *Les Raquetteurs* (1958), de Gilles Groulx e Michel Brault; *Jour de Juin* (1958), de Louis Portugais; *Les Petites Soeurs* (1959), de Pierre Patry; *Télesphore Légaré, Garde-pêche* (1959), de Claude Fournier; *La Lutte* (1961), de Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier e Claude Jutra; *Golden Gloves* (1961), de Gilles Groulx; *Pour la Suite du Monde* (1962), de Pierre Perrault, Michel Brault e Marcel Carrière; *Un Air de Famille* (1962), de Gilles Carle; *Pour Quelques Arpents de Neige* (1962), de Georges Dufaux e Jacques Godbout; *Québec U.S.A. ou L'Invasion Pacifique* (1962), de Michel Brault e Claude Jutra; *À Saint-Henri - le 5 Septembre* (1962), de Hubert Aquin; *Bûcherons de la Manouane* (1962), de Arthur Lamothe*; Boulevard Saint-Laurent* (1962), de Jack Zolov e Marc Beaudet; *Les Enfants du Silence* (1962), de Michel Brault; *Le Temps Perdu* (1964), de Michel Brault; *Les Enfants de Néant* (1968), de Michel Brault; *Saint-Jérôme* (1968), de Michel Brault; *Éloge du Chiac* (1969), de Michel Brault; *L'Acadie, l'Acadie?!?* (1971), de Michel Brault.

6 Todos eles, por exemplo, debatidos por Fernão Ramos (2012) no livro *A imagem-câmera*, fundamental para se vislumbrar o cinema no horizonte fenomenológico.

7 As citações de Cartier-Bresson desta seção foram retiradas e traduzidas da introdução de *The Decisive Moment* (Cartier-Bresson, 2018), cujas páginas não são numeradas. Além disso, cada parágrafo com citação recebe a chamada no corpo do texto (ver comentários seguintes).

NOTAS

8 Nessa e nas demais citações em que Cartier-Bresson menciona "*subject*", não traduzi para o português, já que em inglês e na forma que Cartier-Bresson o usa, ele abarca, além do termo "sujeito" (ser senciente), os termos "matéria" e "assunto".

9 Conferir depoimentos no documentário *Cinéma Vérité: Defining the Moment* (1999).

10 Terence Macartney-Filgate filmou nos EUA, os impactantes documentários do cinema direto *Primárias* (1960) e *X-Pilot* (1960) (Chaves, 2022, p. 380).

11 Sobre as considerações de Michel Brault, Jacques Giraldeau, Wolf Koenig e Terence Macartney-Filgate, conferir: *Le Cheval de Troie de l'Esthétique* (2005) e *Le Direct Avant la Lettre* (2005).

12 Conferir depoimento em *Le Direct Avant la Lettre* (2005).

13 Para mais informações sobre o Sprocketape e sobre os desenvolvimentos da NFB na área do som, conferir o *Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers* (JSMPTE), da década de 1950 e 1960. Muitos dos avanços foram publicados nessa revista. Em relação ao que eu especificamente escrevi nesse parágrafo e para informações técnicas bastante detalhadas, assim como o sistema de pós-produção (sincronização, mixagem, *dubbing*), conferir: Beachell, 1957.

14 A série contou inicialmente com sete documentários. Com o impacto positivo na CBC, emissora que transmitiu a série em 1958, foi pedido uma nova leva de sete documentários, conta Albert Ohayon, curador do arquivo da NFB. A nova leva foi exibida sob o título de *Documentary 60*, que reuniu produções da *Candid Eye*, *Frontiers* e *The world in action* (todas elas, séries da NFB). Conferir https://blog.nfb.ca/blog/2018/04/24/candid-eye-series. Acesso em: 24 set. 2026.

15 Conferir https://blog.nfb.ca/blog/2018/04/24/candid-eye-series/. Acesso em: 25 set. 2026.

16 Ambos os filmes de Pare Lorentz apresentam tomadas visuais pelas quais se pode vislumbrar o mundo em seu existir e desenrolar – especialmente as que mostram as paisagens, os efeitos dos ventos, as inundações, os barcos, os fluxos das águas, animais, explosões, etc., todas elas tomadas em locação. Embora, no conjunto da obra, pela edição e pela trilha sonora, esses filmes se distanciem esteticamente e eticamente do que os canadenses estavam buscando fazer, havia, nos dois filmes, o interesse, mesmo que parcial, de filmar o mundo tal como era – conforme fosse de interesse para uma montagem mais retórica, civilizatória –, num contexto, há que se frisar, tomado de outras preocupações documentárias, tal como é discutido no subcapítulo 2.3 da tese de Chaves (2022).

17 *Desert Victory* e *True Glory*, em semelhança ao dito na nota de rodapé anterior, apresentam tomadas visuais que revelam o mundo em seu existir e desenrolar. Grande parte das imagens dos filmes foram feitas em *front* de guerra e revelam a *intensidade* dos eventos mundanos e do próprio filmar (em ambos os filmes, diversos câmeras que registravam a guerra foram mortos, feridos ou capturados), embora num horizonte estético e ético distante dos filmes da *Candid Eye*.

18 Conferir Bouchard (2007; 2012), Stone (2002) e *Le direct avant la lettre* (2005).

19 Conferir depoimento em *Le direct avant la lettre* (2005).

20 A dimensão mundana dos sons no Free Cinema, sua existência *per se* na estrutura narrativa, existe. Contudo, sua existência opera uma demanda bastante simbólica, especialmente nos primeiros programas. O som gravado, como *transparência*, que nos joga ao mundo da circunstância filmada, toma lugar, com mais propriedade, apenas em filmes como *We are the Lambeth Boys* (Chaves, 2024).

21 Aproprio-me aqui dos conceitos "source music" e "source scoring", tendo como base a acepção que Anahid Kassabian (2000) lhes dá a partir de sua leitura de *Scoring for Films: a Complete Text*, de Earle Hagen (1971). Tais conceitos foram articulados principalmente para se pensar o cinema ficcional, contudo, parecem oportunos, em certa medida, para se pensar a música no documentário moderno. "Source music" seria como um equivalente da noção de "música diegética" trabalhada por Claudia Gorbman (1987). Para o campo do documentário moderno, que aqui tem sido discutido, podemos apropriar a noção de "source music" para pensar a música que é captada em locação, no espaço-tempo que é próprio do mundo filmado, nesse desenrolar tipicamente mundano anteriormente mencionado. O evento musical captado ocorre num espaço-tempo que é homogêneo ao dos objetos e sujeitos fílmicos da circunstância fílmica, mas não necessariamente síncrono, mas que é fruído espectatorialmente como coocorrente dos eventos visuais do mundo filmado. Essa é uma apropriação que poderia ser igualmente feita a partir de "música diegética", mas a faço a partir de "source music" para facilitar a apropriação que faço de "source scoring". Este último ocupa conceitualmente um lugar intermediário entre "música diegética" e "música não diegética". "Source scoring" poderia ser, *grosso modo*, pensada como uma "música não diegética" que, contudo, mantém seu lastro com a

NOTAS

"source music". Ou seja, por exemplo, uma música que é captada em locação, num espaço-tempo homogêneo ao dos objetos e sujeito fílmicos, mas que é reutilizada em uma outra circunstância fílmica no mesmo filme. Funcionalmente, não haveria grandes entraves em pensá-la como "não diegética", mas o que quero ressaltar aqui e que será bastante comum no documentário moderno é a reutilização (elaborada especialmente na pós-produção) de uma música captada no desenrolar do mundo, a "source music" (fora da radical heterogeneidade da música gravada em estúdio, que é o tipo de captação mais frequente quando se fala de "música não diegética"), em uma ou mais situações do filme, libertando-a funcionalmente para tudo aquilo que caberia à "música não diegética", mas mantendo, contudo, seu lastro e "transparência" com o mundo filmado. O contrário também se tornaria comum nos anos 1960: uma aparente *pure/dramatic scoring* (que seria o equivalente à música não diegética na terminologia adotada por Hagen e Kassabian) que, em outra parte do filme, se revela *source music*, sendo, assim, possível pensá-la como *source scoring*.

22 Conforme conceitualiza Fernão Ramos (2008, p. 36), a ética da imparcialidade ou do recuo aponta para a presença discreta do cineasta, que busca captar a realidade sem interferências diretas, permitindo que o espectador julgue por si mesmo. Essa postura é simbolizada pelas metáforas da "mosca na parede" e do "paralelepípedo do real", e se expressa principalmente na estética do cinema direto. Essa ética entende o recuo como forma de oferecer o mundo "em uma bandeja" ao espectador, valorizando sua liberdade e responsabilidade interpretativa. O recuo não implica ocultação, mas sim uma posição ética e estilística consciente, em que o confronto entre cineasta e realidade permanece visível. Ainda segundo Ramos (2008, p. 38), "A ética da intervenção valoriza aquele documentário que se abre para a indeterminação do acontecer, mas flexiona o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso de sua ação. Ao contrário da ética do recuo, não tem problemas morais com o fato de sua intervenção determinar os rumos do acontecer na tomada. O conjunto de valores que determina a substância da ética interativa valoriza positivamente a intervenção ativa do cineasta [...]".

23 "Mosca na parede" representa a presença mais recuada, distanciada; "mosca na sopa", a presença mais próxima, interativa. Conferir Breitrose (1986) e Winston (1995).

24 Não seria exagero dizer que também passa a ocorrer uma edição do próprio gravar, quando o técnico de som/microfonista, por exemplo, elege para onde será direcionado o microfone e o que será registrado.

25 Fernand Dansereau, por exemplo, relata em sua entrevista em *Le Direct Avant la Lettre*: "Nós éramos obrigados a escrever roteiros em cinco colunas. Nós tínhamos que detalhar o tamanho da lente, o que iria acontecer no plano, a duração da tomada, tudo, incluindo a música" (*Le direct avant la lettre*, 2005).

26 *The cars in your life* apresenta, por exemplo, "aceleração" de imagem e som para construir uma narrativa irônica sobre o fascínio com automóveis. Tal como o sarcasmo que transparece nas entrevistas.