UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA INGLESA E LITERATURAS INGLESA E NORTE-AMERICANA

Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti

Carla Dórea Bartz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

São Paulo
2003

Aos meus pais Helena e Hilbert

Agradecimentos

Esta dissertação foi escrita com o apoio do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Eu gostaria de agradecer a preciosa e inestimável ajuda do meu orientador Prof. John Milton e da Profa. Maria Silvia Betti, da Profa. Maria Rosaria Fabris e do Prof. Ismail Xavier. Um agradecimento especial a Francisco Ramalho de Mendonça Júnior, José Eduardo de O. Mattos e Eliana Costa. Também agradeço os amigos da Conexão Médica, em especial, Durval Fuentes, Alexandre Igor Moreira Fernandes, Samuel Molinaro Cavalli, Fábio Renato da Costa e Rudy Neder Rocha. Agradeço também o apoio e a compreensão de Hilbert Bartz, Helena Conceição Costa Bartz, Alexander Ricardo Bartz e Gilbert Alfredo Bartz. Gostaria de agradecer a ajuda do Bristish Film Institute, da Cinemateca Brasileira, da Escola de Comunicação e Artes e do Serviço de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Por fim, agradeço também o homem que possibilitou este trabalho: Alberto Cavalcanti.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo discorrer sobre a figura do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti e sua participação do Movimento Documentário Britânico, como produtor e diretor no GPO Film Unit. Considerado um marco na história do cinema do Reino Unido, este Movimento adquiriu força, entre os anos de 1926 a 1939, ao produzir pequenos filmes que eram experimentos em linguagem e técnica cinematográficas. Para isso, contou com a colaboração de *Cavalcanti*, cuja contribuição é reconhecida pela crítica de hoje como fundamental.

Para analisar como foi sua passagem pelo GPO Film Unit, este trabalho foi dividido em duas partes. A primeira foca as origens de Cavalcanti no Brasil e sua trajetória até a França. Descreve o início de sua carreira no cinema e apresenta o filme mais importante que dirigiu em Paris - **Rien que Les Heures**. A seguir, conta os motivos que o levaram a deixar a França e aceitar o convite de John Grierson para unir-se ao GPO Film Unit. Outros temas abordados são, o uso do cinema como ferramenta de propaganda, o contexto histórico e a participação de alguns personagens como o compositor Benjamin Britten e o poeta W.H. Auden.

Para exemplificar e ao mesmo tempo analisar o trabalho do cineasta, a segunda parte concentra-se no filme **Coal Face**, dirigido por Cavalcanti em 1935. Esta análise levanta alguns dos recursos estilísticos utilizados pelo cineasta para a criação do filme, e o seu trabalho com a banda sonora. E, a partir desses elementos, faz algumas leituras do filme, buscando interpretá-lo a partir das temáticas apresentadas nas imagens e no som.

Palavras-Chaves

Cinema, documentário, Estudos Britânicos, Alberto Cavalcanti, Coal Face.

Abstract

The aim of this dissertation is to discuss the contribution of Brazilian filmmaker Alberto Cavalcanti to the British Documentary Film Movement, as a producer and director at the GPO Film Unit. This Movement is considered a key moment in the British film history as its short films became prime examples of film language and technique. Cavalcanti is now considered by critics to be the major figure this movement.

This text is divided in two parts. The first is focused on Cavalcanti´s biography: his origins in Brazil, his period to France and the beginning of his career in the cinema. It also presents his most important French film – **Rien que les Heures**. The dissertation also discusses the reasons that made him move from France to England. Other themes discussed are the use of cinema as propaganda, the historical context, and the contribution of artists like composer Benjamin Britten and poet W.H. Auden to the GPO Film Unit.

The second part of this text focuses on **Coal Face**, directed by Cavalcanti for the GPO Film Unit in 1935 and describes and interprets his stylistic techniques and his work with sound on this film.

Key Words

Cinema, documentary, British Studies, Alberto Cavalcanti, Coal Face.

Índice

	Agradecimentos	3
	Resumo e palavras-chaves	4
	Abstract and key words	5
	Índice	6
1.	**Alberto Cavalcanti e o GPO Film Unit**	**9**
	1.1 Introdução	10
	1.2 Origens	14
	1.3 **Rien que Les Heures**	18
	1.4 Cavalcanti e o filme documentário	22
	1.5 Mudança para a Inglaterra	24
	1.6 O GPO Film Unit	25
	1.7 Outros Personagens	31
	1.8 A Saída de Grierson	33
	1.9 Os filmes e orçamentos do GPO Film Unit	37
2.	**Coal Mining is the Basic Industry of Britain**	**40**
	2.1 A produção de **Coal Face**	41
	2.2 Segmentação	47
	2.3 Primeira Parte – Produção	56
	2.4 Segunda Parte – Trabalho	62
	2.5 Terceira Parte – Distribuição	70
3.	**A Ruína**	**73**
	3.1 A percepção do filme	74
	3.2 Expectativas	76
	3.3 Circularidade	78
	3.4 As Máquinas	79
	3.5 Masculinidade	82
	3.6 O Trabalho	88
	3.7 A Ruína	93
4.	**Conclusão**	**98**

Apêndice 1 – “Principles of Documentary” 104
Apêndice 2 – “Notas para Jovens Documentaristas” 105
Apêndice 3 – Filmografia de Alberto Cavalcanti no GPO Film Unit 107
Apêndice 4 – Fotogramas de **Coal Face** 109
Filmografia 139
Sites consultados 142
Bibliografia 144

O lurcher-loving collier, black as night,
Follow your love across the smokeless hill;
Your lamp is out, the cages are all still;
Course for heart and do not miss,
For Sunday soon is past and, Kate, fly not so fast,
For Monday comes when none may kiss:
Be marble to his soot, and to his black be white.
(Madrigal escrito por W.H. Auden para Coal Face)

1

Alberto Cavalcanti e o GPO Film Unit

1.1 Introdução

O cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti é uma figura singular na história do cinema mundial. Cavalcanti foi um importante e reconhecido diretor. Esse reconhecimento se deveu principalmente pela sua participação na Vanguarda Francesa e no Movimento do Documentário Britânico. Ao longo de sua carreira, produziu e dirigiu filmes na Inglaterra, Itália, na Suíça, na Áustria, na Alemanha e no Brasil. Cavalcanti foi um importante personagem na evolução do cinema. Ligado a filmes experimentais, o cineasta acompanhou de perto as transformações que o fizeram evoluir de uma mera distração de massas para uma nova e complexa forma de arte.

O surgimento do cinema, no final do século XIX, bem como o de outros avanços tecnológicos, marcou o início da modernidade, ou seja, de um novo sistema de valores socioculturais a partir do desenvolvimento do próprio capitalismo. A novidade tecnológica estava a princípio ligada às novas formas entretenimento de massas, numa Europa em que os lugares mais importantes passaram a ser as grandes cidades, como Paris e Londres. Porém, o cinema superou os limites da cultura do espetáculo de massas para se tornar uma nova mídia utilizada pelos intelectuais dos movimentos modernistas e como ferramenta de propaganda dos estados nacionais, ambientes esses que contribuíram para o seu desenvolvimento teórico, técnico e estético:

"*Falando de um modo mais específico, existe a tendência de inserir o cinema no contexto da "vida moderna", observada por Baudelaire na Paris oitocentista de modo prototípico. Nesse contexto, o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna, como os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por flâneurs não tão anônimos assim. Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamento até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo muito veloz – e, por conseqüência,*

também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas - de sensações, tendências e estilos".[1]

Assim, o cinema está ligado, em primeiro lugar, às novidades tecnológicas próprias da produção industrial e às novas formas de consumo e, em segundo, à uma nova percepção de mundo, na qual a vida concentrava-se nos centros urbanos. Fontes de riqueza e trabalho, as cidades exerciam um enorme fascínio como centros do consumo e do lazer (não deixaram de exercê-lo até os dias de hoje). Produção, velocidade, tecnologia, massas, consumo, espetáculo: essas são as palavras que marcam as transformações do mundo moderno. No entanto, o cinema transcendeu os primeiros anos de sua invenção:

"A "modernidade", como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas inovações talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema."[2]

Essa transformação aconteceu num prazo relativamente curto e que marca o período de evolução do filme mudo para o filme sonoro:

"The silent cinema occupies a unique isolated, distinguished place in the history of world art. It was a phenomenon unparalleled anywhere in that history. In the space of little more than thirty years, a medium had been invented and an art had progressed from first stumbling efforts and the discovery of elemental principles to an extraordinary culmination and then sudden extinction. In 1895 there were Lumière´s ***Arrival of a Train*** *and* ***Feeding the Baby****. In 1927 there were* ***October***[3]***, Napoleon, Sunrise, The Wedding March****. Between times there had been Méliès, Griffith, King, Feuillade, Clair, Lang, Lubitsch, Flaherty,*

---

[1]HANSEN, Mirian B. "Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade" in CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. p. 498.

[2]CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. "Introdução" in **O cinema e a invenção da vida moderna**. Op. Cit. p. 19.

[3] Neste trabalho, os títulos de filmes sempre serão marcados em negrito no texto e nas citações.

Chaplin, Pudovkin - a pantheon. With the art had grown up a vast industry that was itself unique in history for its business was the marketing of dreams"[4] / [5]

O cinema nunca deixou de ser um "distração" ou uma forma de entretenimento do mundo moderno. Contudo, sua evolução para uma arte mais complexa foi notável. Mais notável ainda é constatar que todo esse período evolutivo foi acompanhado de perto por Cavalcanti justamente na Paris dos anos 20. Na verdade, o cineasta não só testemunhou esses acontecimentos, como deles também foi um agente importante. Em seu trabalho buscou a experimentação constante e pode vivenciar o momento de transição entre o filme mudo e o sonoro.

O nome de Cavalcanti é citado em antologias e histórias do cinema, porém, falta material e estudos mais completos sobre sua obra. Sua carreira atravessou momentos distintos: na vanguarda francesa, no documentário inglês, no Estúdios Ealing, na Vera Cruz. Em todos, sua preocupação foi a de estar ligado aos movimentos mais inovadores onde pudesse exercer a experimentação. Na *História do Cinema Mundial*, de *Georges Sadoul*, por exemplo, o índice remissivo traz oito referências a Cavalcanti, contra apenas uma de *Glauber Rocha*. É uma respeitável canonização cinematográfica.

"Alberto Cavalcanti nasceu ao mesmo tempo que o cinema e seguiu de perto sua evolução, do mudo ao sonoro, da cor à televisão. Conviveu com o cinema durante mais de meio século, de 1923 a 1978, e seu nome está ligado a 115 obras (talvez mais). Trabalhou como cenógrafo, engenheiro e sonoplasta, roteirista, montador, produtor público e privado, e naturalmente, diretor; em diversas ocasiões assumiu várias dessas funções. Viveu em contextos cinematográficos e geopolíticos muito diferentes, deixando em toda parte sua marca e sua maneira de fazer cinema. Alternativamente, mas não indiferentemente, entregou-se ao documentário e à ficção, ao culto da imagem e à noção de realidade, ao cinema-cinema, e ao cinema-teatro, ao cinema-literatura e ao cinema-documento. Amou e cultivou a técnica como poucos..."[6].

---

[4]ROBINSON, David. "Introduction" in **Movies of the Silent Years**. London, Orbis Publishing Ltd., 1985. p.7.
[5]As citações serão mantidas no idioma original do autor, salvo algumas paráfrases.
[6]PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cládio M. "Espírito/Luz" in **Alberto Cavalcanti**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. p. 7.

Fazendo parte dos círculos da vanguarda européia das décadas de 20 e 30, Cavalcanti exprimiu em seus filmes muitas das questões apresentadas pela modernidade, fazendo interessantes leituras de seu próprio tempo. Produziu e dirigiu filmes narrativos, porém, foi como diretor de filmes de vanguarda que construiu sua reputação como diretor, sendo considerado por muitos como um dos pioneiros do cinema documentário.

Na verdade, apesar do pioneirismo no cinema francês (que será abordado com mais detalhes a seguir), Cavalcanti teve a oportunidade de amadurecer e desenvolver seu trabalho como documentarista ao aceitar o convite do produtor John Grierson para fazer parte do GPO Film Unit (General Post Office Film Unit), a agência de produção de filmes do governo inglês. E é justamente a sua experiência como produtor e diretor de documentários no GPO Film Unit o foco deste trabalho.

Esse estudo está dividido em duas partes principais. A primeira traça, de maneira concisa, a trajetória de Cavalcanti até chegar à Inglaterra. Levanta alguns temas importantes como a situação histórica na época, o uso do cinema como ferramenta de propaganda, a criação do GPO Film Unit, estuda a participação de alguns personagens como John Grierson, Benjamin Britten e o poeta W.H. Auden e a contribuição de Cavalcanti para o Movimento Documentário Britânico.

Para exemplificar e ao mesmo tempo analisar o trabalho do cineasta, a segunda parte desta pesquisa concentra-se no filme **Coal Face**, dirigido por Cavalcanti em 1935. Esta análise está divida em dois capítulos. O primeiro levanta alguns dos recursos estilísticos utilizados pelo cineasta para a criação do filme, como *mise-en-scene*, montagem e a banda sonora. O segundo, a partir dos elementos discutidos anteriormente, apresenta algumas leituras interpretativas do filme, com destaque para alguns temas, incluindo este já levantado aqui que é a questão da modernidade. O ponto de partida para essas leituras são as idéias de Roland Barthes, contidas no livro *O Óbvio e o Obtuso*.

Por fim, o que mais chama a atenção é justamente a complexidade desta obra, fruto do trabalho criativo de seu autor. Não é para menos que Metz coloca o cinema como uma linguagem que se aproxima dos mitos, dos ritos sociais e das artes mais antigas. O curto **Coal Face**, como será mostrado, é a própria expressão dessa evolução significativa do cinema, ao

mesmo tempo, metáfora de seu próprio tempo, carregando em si inúmeros elementos intrigantes e questionadores.

1.2 Origens

Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro, em 6 de fevereiro de 1897. Era o caçula de três irmãos, cujo pai, um militar positivista convicto, se chamava Manoel de Almeida Cavalcanti, e a mãe, Ana Olinda do Rego Rangel Cavalcanti. Em 1908, Cavalcanti foi matriculado no Ginásio Militar e em 1913, aos 15 anos – o mais jovem de sua turma - fez sua inscrição na Faculdade de Direto da Escola Politécnica. Numa entrevista ao jornalista Fabiano Canosa, em 1972, ele conta um interessante episódio de sua vida acadêmica, que iria mudar totalmente sua vida:

"Meu professor de Filosofia do Direito era um médico pediatra, que havia me posto no mundo. (...) Esse imbecil havia inventado uma classificação das ciências muito complicada. Meu pai era positivista e eu sabia de cor a classificação, extremamente simples, de Auguste Comte. No fim do primeiro trimestre, houve um exame sobre a classificação das ciências. Não me dei ao trabalho de aprender a do tal professor e escrevi: "Segundo Auguste Comte...". Quando devolveu as provas, por ordem alfabética, devolveu a minha, sem dizer palavra, e vi que havia escrito uma longa observação na margem. Quando saiu, todos se precipitaram para saber o que havia acontecido. Subi no púlpito e li o que ele havia escrito, mas ao invés de ler normalmente, li imitando-o, e o maldito velhaco voltou na ponta dos pés e me viu a imitá-lo. (...)"[7]

Como resultado, Cavalcanti se viu expulso da faculdade:

"Meu pai me disse que podia me mandar para a Europa, que isso poderia ser uma solução, mas sob uma condição: que eu não mais estudasse Direito. Como era bastante bom em desenho, propus a arquitetura, e me diplomei arquiteto na Escola de Belas Artes de Genebra"[8]

---

[7]CANOSA, Fabiano. "Conversa com Alberto Cavalcanti" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. (org.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 286.

Nesta época, Cavalcanti já tinha um enorme interesse pelo teatro e pelo cinema, que freqüentava regularmente desde seus tempos de Brasil. Ele conhecia bem as filmografias da Dinamarca e da Suécia, sendo admirador da atriz dinamarquesa *Asta Nielsen*. Essa mudança para a Europa foi fundamental para transformá-lo num cidadão do mundo:

"*Longe, bem longe ficou o Brasil. Ficaram, na terra, as primeiras experiências de amor, ódio, intriga; os primeiros deslumbramentos; a família, na sua imaginação, estava parada como fotografia. (...) na terra também ficaram os primeiros mortos, os costumes que seriam transformados no estrangeiro e que permaneceriam, apenas, na lembrança, com o sabor típico de uma sociedade brasileira que se perderia cada vez mais na estandardização do mundo moderno"*[9]

Em 1918, ele mudou-se para Paris, numa estadia que durou até 1933. No começo, passou a freqüentar as aulas da *Ecole des Beaux-Arts*. Depois, se matriculou na Sorbonne, onde seguiu o curso de Estética de *Victor Basch*[10], desistindo para trabalhar nos escritórios do arquiteto *Alfred Agache* que ficou famoso no Brasil por fazer um plano de remodelação do Rio de Janeiro que jamais foi implantado. É em Paris que ele tem contato com o cinema de vanguarda ao conhecer *Marcel L´Herbier*[11]:

"*Comecei logo a trabalhar no cinema. Vi um filme de L´Herbier que me interessou vivamente (...). Um filme um pouco estranho, aliás bastante curto, intitulado* ***Rose-France*** *(...). Não é um bom filme , mas cheio de trucagens. Escrevi uma carta à Gaumont, dizendo que havia achado o filme muito interessante. L`Herbier respondeu pedindo-me que fosse vê-lo (...) Ele me contratou para fazer cenários. Comecei como cenógrafo-assistente, para aprender um pouco a profissão, e no filme seguinte [****La Galerie des monstres****, Jaque-*

---

[8]CANOSA, Fabiano. "Conversa com Alberto Cavalcanti" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. (org.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 287.

[9]BORBA Fl, Hermilo. "Uma vida" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. (org.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit, p. 73.

[10]Professor de Estética e Filosofia da Sorbonne, Victor Basch (1863-1944) foi presidente da Liga dos Direitos Humanos da França. Membro da resistência francesa durante a Segunda Guerra, foi assassinado pela milícia em 1944.

[11]Renomado diretor e escritor francês de vanguarda. Em sua filmografia constam cerca de 67 títulos, entre eles **Rose-France** (1918) que impressionou Cavalcanti. Seus trabalhos tiveram a contribuição de artistas como o pintor Fernand Lèger e o arquiteto Mallet Stevens. Seus fimes mudos e suas teorias influenciaram uma geração de cineastas.

Catelain, 1924][12] *eu era não somente cenógrafo-chefe como também uma espécie de assistente de direção, pois o filme era feito na Espanha e eu falava um pouco de espanhol*"[13].

A parceria com L`Herbier rendeu vários filmes, entre eles, o primeiro de sua filmografia, **Résurrection** (1922), seguido de **L´Inhumaine** (1923), **La Galerie des Monstres** (1924) e **Feu Mathias Pascal** (1924/25, adaptação da peça de Luigi Pirandello). Em todos eles, utilizou seu aprendizado em arquitetura e nas escolas de Belas Artes que freqüentou para criar cenários, iniciando a sua carreira como cenografista e desenvolvendo trabalhos importantes:

"For example, L´Herbier used the film's science-fiction plot [***L´Inhumaine*** *]*[14] *as a pretext to experiment with the stylistic repertoire of cinematic impressionism. In addition, the sets, designed by Cavalcanti and the painter Fernand Léger, were deliberately extravagant and symbolic (...) Although The* ***Late Mathias Pascal*** *was far less extravagant than* ***The Inhuman****, it was exemplary of the French Impressionist avant-garde cinema in its combination of linear naturalistic narration and the exploration of subjective modes of representation (...) The sets within the film, designed by Cavalcanti, also use multiple framing devices which suggest constraining environments, and which function as extensions of the states of mind experienced by the central characters (...)."* [15]

O cinema de L´Herbier fazia parte da vanguarda cinematográfica européia – *avant-garde* – movimento cinematográfico que surgiu nos anos vinte, inspirado nos movimentos modernistas e em suas contribuições nas artes plásticas e na literatura, principalmente o surrealismo. Na verdade, pintores e outros artistas começaram a fazer filmes abstratos como oposição ao cinema comercial narrativo, considerado demasiado literário e teatral. O cenário e centro polarizador dessas produções foi a cidade de Paris:

"*Historically, experimental film originates in the European avant-garde movement of the twenties, which in turn took much of its inspiration from contemporary art. (...) With headquarters in Paris, this very complex movement was also strongly influenced by*

---

[12] Colchetes meus.
[13] CANOSA, Fabiano. "Conversa com Alberto Cavalcanti" in PELLIZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M.(orgs.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 288.
[14] Colchetes meus

surrealism in literature and painting; and of course, it let itself be stimulated by various fresh approaches within the national cinemas at large, such as the German expressionist film, American film comedy, the Swedish film with its dreams and superimpositions, and the ingenious "montage" methods of the Russians." [16]

Com tamanha bagagem de influências, a Paris dos anos 20 produziu uma quantidade notável de filmes, principalmente por causa do experimentalismo técnico ao qual todos os artistas estavam envolvidos, e lançou uma geração de cineastas importantes. Além de L´Herbier, outros nomes fizeram parte do movimento tais como: *Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac, René Clair, Jean Vigo, Jean Renoir, Georges Lacombe, Fernand Léger, Luis Buñuel, Louis Delluc, Marcel Carné*, entre outros, além é claro do próprio Cavalcanti.

Uma das marcas do movimento foi uma forte oposição ao cinema narrativo comercial, considerado, conforme Kracauer, de qualidade inferior e desvinculado do que o cinema realmente deveria ser. Esses artistas buscavam um cinema autêntico – *le cinema pur*:

"*The avant-garde artists broke away from the commercialized cinema not only because of the inferior quality of the many adaptations from plays and novels that swamped the screen but, more important, out of the conviction that the story as the main element of feature films is something alien to the medium, an imposition from without. It was a revolt against the story film as such, a concerted effort to shake off the fetters of the intrigue in favor of a purified cinema.*"[17]

Muitos dos filmes realizados eram abstratos, porém houve espaço para outras formas de realização. O cinema de L`Herbier, por exemplo, com influências impressionistas e surrealistas, não abandonou o enredo. Kracauer denomina seu trabalho de "*avant-garde story films*". L´Herbier não era o único. Podem ser citados Jean Epstein, Abel Gance, Germaine Dulac entre outros. Contudo, para Cavalcanti o trabalho de seu mestre era literário em excesso:

---

[15]AITKEN, Ian. **Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Cinemas**. Trowbridge, Flicks Books, 2000. p. 7.
[16]KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film – The Redemption of Physical Reality**. Oxford, Oxford University Press, 1960. p. 177.
[17]KRACAUER, Siegfried. Op. Cit. p. 178.

"I thought L´Herbier didn´t face films to try to make them speak their own language. He tried to make films speak literature, and all our masters used films as kind of novels or plays. They weren´t concerned in finding a language for films."[18]

O fato é que Cavalcanti procurou novos grupos que atuavam na vanguarda francesa e a partir de então passou a dirigir seus próprios filmes, nos quais os princípios que permeavam os modernistas fossem mais engajados:

"As pessoas de minha geração, René Clair, Epstein ou eu mesmo, nós éramos classificados como Vanguarda, como uma escola (...) Primeiramente, não éramos uma escola, não havia união, ao contrário, nos odiávamos, mas tínhamos uma coisa em comum: sabíamos que o cinema não devia ser uma coisa da forma como era feita, quer dizer, improvisando, sem tema verdadeiro, muito literário e muito teatral."[19]

1.3 Rien que Les Heures

Nesse contexto, Cavalcanti procurou novos rumos para a forma narrativa no cinema. Seu primeiro filme como diretor, intitulado **Le Train Sans Yeux** (1926), era um longa-metragem adaptado de um romance de Louis Delluc. Cavalcanti assinou também o roteiro e a montagem do filme. No mesmo ano, no entanto, ele realizou o filme que o projetou como cineasta de vanguarda e que é considerado seu principal filme francês, **Rien que Les Heures**. Um filme não-narrativo sobre uma Paris vista de uma maneira oposta a da fascinante metrópole do consumo e da diversão: uma Paris sem monumentos, sem glamour, onde marginais, prostitutas, pobres, loucos e inúmeros personagens interagem. É um filme calcado nos ideais da *avant-garde*, que retratava o quartel-general do movimento (como Kracauer chamou Paris) de uma maneira singular. Há nele uma tendência realista, sendo classificado pelo teórico como um *"avant-garde documentary"*.

Rien que les Heures, ou **Somente as Horas** em sua tradução para o português, faz a observação de um lugar a partir dos seus habitantes. É composto por episódios que interagem simultaneamente, através da montagem que Cavalcanti impõe. Seu tema é o binômio espaço/tempo, com aquilo que tem de corrosivo, mas também com o que tem de vida. Não há

---

[18]SUSSEX, Elizabeth. "Cavalcanti in England" in **Sight and Sound**. V. 44, no. 4, Outono, 1975. p. 206.

uma narrativa linear única, mas sim, uma sobreposição de pequenas histórias: personagens vão aparecendo e seus pequenos dramas cotidianos apresentados. Todos figuras anônimas, muitas vezes solitárias, que perambulam por becos vazios, numa realidade melancólica, compondo fragmentos da vida da cidade.

O filme começa com uma seqüência de um relógio, a seguir, a tela é tomada por muitos olhos, numa composição abstrata. O tempo no filme tem duas marcas: decadência e renovação. Como exemplo, há uma personagem, uma velha doente, que perambula por ruas e becos. Não há um ação, uma trama relacionada a ela. Tudo que o espectador acompanha é essa caminhada que parece não ter fim.

Não é possível saber para onde vai, de onde vem, porém seu corpo curvado e cambaleante parece ser o de uma pessoa que agoniza. No fim, seu rosto surge forte e mostra rugas e marcas de sofrimento: esta é a sua imagem final. Esta mulher parece alinhavar o filme todo, visto que é mostrada entre os episódios. Há também outras marcas de tempo no filme: um relógio de ponto marca a saída de operários numa fábrica (lembrando um dos primeiros filmes dos Irmãos Lumière), fotografias rasgadas, frutas frescas numa feira apodrecem logo depois num cesto de lixo, como uma promessa negativa de vida. Porém, ao final, há uma cena de uma mãe com seu bebê, que reascende um desejo de futuro: vida renovada.

Algumas vezes, imperam imagens grotescas. Numa das cenas, um homem rico – uma representação burguesa - come um bife. Cavalcanti faz um *close up* do prato, mostra o bife e este some para dar lugar a um matadouro onde um boi é morto, numa imagem violenta. Há uma antítese entre o bife no prato de porcelana e o matadouro: de um lado, uma alienação burguesa que nem se dá conta de como aquela carne foi conseguida, de outro, a morte do animal e o trabalho duro do matadouro. O objetivo do cineasta, com certeza, é chocar pelo absurdo e também pelo o que tem de mais verdadeiro.

Um outro interessante personagem é uma vendedora de jornais que protagoniza uma pequena cena mística. Esta personagem também está ligada ao tempo: há inclusive uma colagem com diversas primeiras páginas passando numa velocidade que aumenta sem parar. Ao final de seu trabalho, cansada, ela passa por uma mulher que lê cartas. Aparece a morte.

---

[19]CANOSA, R. "Conversa com Alberto Cavalcanti" in **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 299.

Algum tempo depois, a vendedora é morta por um assaltante num beco, sem testemunhas. Esta é a Paris de Cavalcanti.

[I was] "*interested in telling a story by using to the maximum, with a liberty which the public considered revolutionary, the cinematic means of expression, and by going to extremes in the choice of analogies, comparisons and metaphors*".[20]

Ao escolher o cotidiano, ao retratar um dia na vida de uma cidade através das figuras anônimas que a habitavam, Cavalcanti criou um filme rico em metáforas, cujo tema principal é a efemeridade da condição humana, no qual se alinham outros como a produção econômica, o consumo, o trabalho, a exclusão social, a burguesia, a velocidade, a violência trabalhados numa chave surrealista. Talvez a face mais crua da cidade de Paris seja a face da velha senhora que surge ao final do filme e que se revela em todo a sua decadência e sofrimento.

"No centro desse universo coisificado situa-se o mais sonhado dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas só a revolta consegue fazer aparecer na sua totalidade o seu rosto surrealista. (Ruas absolutamente vazias, nos quais apitos e tiros ditam a decisão). E não há rosto algum que apresente uma fisionomia tão surrealista quanto o verdadeiro rosto de uma cidade. Não há quadro de De Chirico ou Marx Ernst que possa medir-se com as divisões cortantes de suas fortificações interiores, que têm de ser conquistadas e ocupadas para dominar o destino, e no destino das suas massas, o seu próprio." [21]

Estas idéias de Kracauer sobre o surrealismo parecem definir o filme. Seu lado surrealista aparece também nas efeitos abstratos e em momentos que parecem tirados de sonhos, como também na presença das analogias, comparações e metáforas que ele se referiu. Assim, o próprio diretor se definiu:

"Eu era surrealista. Surrealista cinematográfico, bem entendido, pois jamais pratiquei outras artes, nem pintura, nem escultura. Insisto que meu surrealismo era exclusivamente cinematográfico. Quando mostrei ***Rien que les Heures****, foi a essa forma de*

---

[20] AITKEN, Ian. Op. Cit. p. 20.
[21] BENJAMIN, Walter. "Surrealismo" in **Os Pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, 1980. p. 79.

expressão no seio da vanguarda que me filiou a maioria da "intelligentsia" cinematográfica".[22]

Com este filme o cineasta inaugura uma série que os teóricos denominaram de "sinfonias das cidades", utilizando uma outra marca da *avant-garde*: a dos filmes ritmados:

"...Cavalcanti with his ***Rien que Les Heures*** *initiated the series of city "symphonies", ranging from Ruttmann´s* ***Berlin*** *to Sucksdorff´s postwar film on Stockholm****, People in the City****."*[23]

Em Paris, o filme foi exibido na sala dos *Studios des Ursulines* e teve problemas com a censura, mas causou uma excelente recepção entre aqueles que admiravam o cinema de vanguarda. Na Inglaterra, não foi diferente:

"Himself [Cavalcanti][24] *a pioneer in the making of avant-garde films virtually indistinguishable from what Grierson labeled 'documentary', his example was there from the beginning, and indeed the influence on British documentarists of Cavalcanti´****s Rien que les Heures*** *(1926), which was shown in London earlier than the famous Film Society programme introducing* ***Drifters*** *along with* ***Battleship Potemkin****, is put on record by the movement´s own historian Paul Rotha."*[25]

De fato, em seu livro, *Documentary Film*, Paul Rotha aponta:

"Shot in four weeks at a cost of 25,000 francs, this first of the `day in the life of a city" cycle preceded Ruttmann´s ***Berlin*** *by several months, although the latter film achieved premier public showing in Britain and America, thereby robbing Cavalcanti of much of his credit.* ***Rien que les Heures*** *will be remembered as depicting the passage of time during a day in Paris, the same characters reappearing at different times and at different tasks. It was the first attempt to express creatively the life of a city on the screen."*[26]

---

[22]MARTIALAY, I. F. "Eu era surrealista com tendência ao realismo" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M**.** (orgs.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 279.
[23] KRACAUER, Siegfried. Op. Cit. p. 180-181.
[24] Colchetes meus.
[25]SUSSEX, Elizabeth. "Cavalcanti in England". Op. Cit. p. 207.
[26]ROTHA, Paul. **Documentary Film – the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality**. London, Faber and Faber, 1963. p. 86.

1.4 Cavalcanti e o filme documentário

Em seus textos, Cavalcanti aponta que a tendência realista no cinema já existia desde os Irmãos Lumière com seus filmes que retratavam aspectos da vida cotidiana. Com o tempo e as pressões do mercado, essa tendência realista foi substituída por um cinema mais comercial, que seguiu o modelo do teatro melodramático do século XIX. No entanto, o realismo nunca foi abandonado, assumindo novas formas, como o *newsreel*, por exemplo. Na década de vinte, esse gênero reencontrou o seu prestígio com a vanguarda.

Na mesma época de **Rien que les Heures**, a Rússia já tinha também **O Encouraçado Potemkin** (*Sergei Eisenstein*, 1925), **Kino-Glaz** (*Dziga Vertov*, 1924) e **A Mãe** (*Pudovkin*, 1926). E com eles as teorias de montagem e da utilização social do cinema que iria revolucionar a arte.

Nos Estados Unidos, um outro nome também se destacou pelos filmes documentários que fazia: *Robert Flaherty*, que na época, já havia realizado **Nanook of the North** (1922) e **Moana** (1926). Seus filmes tinham como cenário os lugares distantes e inóspitos e seus temas eram, em geral, a luta do homem com a natureza. **Nanook**, por exemplo, mostra a vida dos esquimós e **Moana**, a vida dos polinésios nas Ilhas Samoa no Oceano Pacífico. Para os críticos e teóricos da época, Flaherty fazia um "*cinema poético*" ("*cinema poétique*").

*"**Nanook of the North** was one of the key influences on the development of this genre of French poetic documentary filmmaking. For example, the filmmaker and critic Hubert Revol argued in 1930 that documentary films were an expression of "pure cinema" ("cinéma pur") and of a "poetic cinema" ("cinéma poétique"), and that **Nanook of the North** provided the model for the future development of the genre – a genre consisting of "visual poems which would touch the spectator through the beauty of their images"."*[27]

Tanto os Russos, quanto Flaherty e a vanguarda francesa da qual Cavalcanti fazia parte fizeram um cinema realista e deram origem ao documentário como ele é conhecido hoje. Cada uma dessas "escolas" teve uma abordagem diferente deste cinema realista, porém, estabeleceu novas bases, consagrando-o de vez como uma forma de arte. Não por acaso,

[27] AITKEN, Ian. Op. Cit. p. 15.

essas três abordagens diferentes serão fundamentais para o desenvolvimento do Movimento do Documentário Britânico, como será mostrado mais adiante:

"Sabíamos que há elementos cujo valor dramático era extraordinário para a tela na vida e no trabalho de pessoas que nos rodeavam. Foi assim que fiz ***"Rien que les Heures****", que tentava mostrar 24 horas da vida de Paris. Quase simultaneamente, na URSS, Vertov fazia* ***"Caméra-oeil****" (Kino-glaz, 1924). E, pouco depois, em Berlim, Ruttmann, com grandes meios à sua disposição, lançava* ***"Berlin: die Symphonie der Grosstadt"*** *(Berlim: Sinfonia de uma Metrópole, 1927). Com esses três filmes, pode-se dizer que o documentário, assim como é hoje em dia, havia nascido!"*[28]

Paul Rotha também seguiu a mesma linha de Cavalcanti, incluindo o filme de Grierson:

"If dates will help, documentary may be said to have had its real beginnings with Flaherty's ***Nanook*** *in America (1920), Dziga Vertov's experiments in Russia (round about 1923), Cavalcanti's* ***Rien que Les Heures*** *in France (1926), Ruttmann's* ***Berlin*** *in Germany (1927) and Grieron's* ***Drifters*** *in Britain (1929)."*[29]

Com o tempo, o cinema realista se sofisticou. Cavalcanti, por exemplo, analisando a sua história, apontou quatro tipos de documentários: as *Atualidades*, que eram os cine-jornais que antecediam o filme principal numa sessão de cinema. Na seqüência, o segundo tipo seria o *documentário romanceado*, onde se encaixam os filmes de Robert Flaherty, que exploravam seus temas de uma forma poética. O terceiro tipo é o *documentário puro*. Nessa categoria, se encaixam os filmes do Movimento do Documentário Britânico:

"*Nesses filmes realizados em Londres, problemas que diziam respeito à indústria, educação, moradia, nutrição, tráfico, desemprego, comunicações em geral e o internacionalismo são tratados com uma precisão e uma coragem que os colocam no alto da escala da produção industrial.*"[30]

---

[28]CAVALCANTI, A. "Documentários de Propaganda" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Claudio M**.** (orgs.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 204.
[29] ROTHA, Paul. Op. Cit. p. 79.

Por fim, o último tipo o *filme educativo*, que servia tanto para a educação de adultos, como a de crianças. Eram os filmes instrucionais de baixo orçamento produzidos pelo GPO Film Unit.

O pensamento de Cavalcanti é compartilhado por Paul Rotha que analisa a evolução do filme documentário, dividindo-a em quatro tradições: a Naturalista (romântica), da escola de Flaherty; a Realista (continental), da escola francesa; o *newsreel* (as atualidades); e a da propaganda, na qual ele inclui as escolas soviética, britânica, alemã e italiana.

Em 1936, Grierson escreveu um texto intitulado *"The First Principles of Documentary*", onde ele expõe suas idéias a respeito do gênero (ver apêndice 1). Como bem apontou Cavalcanti, esses princípios já antecipavam o que viria a ser o cinema Neo-realista italiano no pós-guerra. E são esses os princípios que marcaram as cinematografias realistas e os filmes documentários de uma maneira geral. Em 1948, durante uma conferência para estudantes dinamarqueses, o cineasta brasileiro também resumiu em poucas linhas as normas de conduta para documentaristas (ver apêndice 2).

1.5 Mudança para a Inglaterra

A carreira de Cavalcanti continuou na França ainda por muitos anos. Após **Rien que Les Heures**, seguiram outras produções como **En Rade** (1927, também considerado por Kracauer um filme de vanguarda ficcional)[31], **Yvette** (1927, a partir da novela de Guy de Maupassant), **La P´tite Lilie** (1927, com Jean Renoir como um dos atores), **Le Capitaine Fracasse** (1928, a partir da novela de Théophile Gautier) e muitos outros.

No início dos anos 30, o cinema *avant-garde* foi perdendo força. Nesse momento Cavalcanti, já como diretor estabelecido, foi convidado pela Paramount para realizar versões francesas de filmes americanos. Eram comédias sonoras comerciais, das quais ele não gostava muito:

---

[30]CAVALCANTI, A. Op. Cit. p.206.

[31] **En Rade** será refilmado no Brasil por Cavalcanti. Ele utilizou o mesmo enredo para criar **O Canto do Mar**, em 1953.

"After Paramount, I made a series of French comedies, which were awful, not only because they were talkies, but because they were sort of boulevard talkies in which people went from bed to table to supper and than back to bed. I was sick and tired. I had done four or five of these comedies and had signed for one more and then I didn't have the courage to go on. So I did what I have done many times in my long life, I said I was sick and I came to London to recover".[32]

Assim, cansado dos "*boulevard talkies*", ele aceitou o convite de John Grierson para juntar-se ao GPO Film Unit que, com a ajuda dos Correios Britânicos (General Post Office) estava construindo uma escola de documentaristas que iria se tornar uma das mais importantes de toda a Europa. Cavalcanti mudou-se para Londres em 1934 para se tornar, ao lado de Robert Flaherty, um importante colaborador do GPO Film Unit. Lá, dirigiu e ajudou a produzir dezenas de filmes até a sua saída em 1940. Suas contribuições foram tanto no campo estético, quanto técnico, no qual desenvolveu experimentos sonoros, mecanismo que acabara de nascer e ainda estava em pleno desenvolvimento naquela ocasião.

1.6 O GPO Film Unit

Nos anos 20 e 30, além de ser uma forma de entretenimento e de expressão artística, o cinema desenvolveu um terceiro caminho. Muitos países começaram a ver no cinema uma excelente ferramenta de propaganda. Inspirados tanto na experiência americana, quanto na russa, muitos governos montaram as suas agências e começaram a financiar filmes. Estes agora tinham, explicitamente, funções específicas e objetivas como educar, instruir, divulgar produtos e ideologias estatais. O cinema foi ocupando um novo espaço, como veículo de informação nas esferas políticas. Como exemplo dos mais importantes do uso do cinema como propaganda, há os filmes da cineasta alemã *Leni Riefenstahl* que, em 1933, já fazia filmes para o Partido Nazista Alemão. O cinema evolui de uma mera distração de massas no início do século para se tornar também uma importante e consolidada ferramenta de informação.

Na Inglaterra, a premissa não foi diferente. A produção de filmes teve o apoio financeiro do governo, que também via na atividade cinematográfica um importante veículo

[32]AITKEN, Ian. Op. Cit. p. 42.

de propaganda e de transmissão de informações. Informar e educar eram as palavras chaves para muitas instituições do governo inglês e era senso comum entre as autoridades locais que uma indústria de cinema produtiva deveria ser estabelecida.

Os membros do governo queriam também quebrar com o monopólio americano na distribuição e comercialização de filmes. Já no final dos anos 20 e no começo da década de 30, os filmes americanos dominavam o mercado inglês e eram responsáveis pelas grandes bilheterias de então. Apesar das leis de cotas de tela, principalmente para curta-metragens, poucos filmes ingleses de ficção eram produzidos. O mais importante departamento de propaganda inglês surgiu em maio de 1926 e com ele a primeira iniciativa estruturada de desenvolvimento de uma indústria de cinema financiada com recursos do Estado :

"The EMB (Empire Marketing Board) was born at a time of growing awareness of the publicity value of films. Most of this attention related to the desire to increase the number of British films within the Empire as a means of advertising British and Empire products. (...)The EMB was the point of entry into Britain for many ideas about publicity and public relations imported from the United States by men like Grierson and Sir William Crawford. (...) The newest of the mass media were understood to be the vital manipulators of public opinion. (...) As Edward L. Bernays, the father of American public relations commented: "The American motion picture is the greatest unconscious carrier of propaganda in the world today. It is a great distributor for ideas and opinions." [33]

Dessa maneira, o governo britânico, através do seu Empire Marketing Board, começou a financiar filmes que pudessem servir de propaganda dos produtos do Império. A organização do EMB Film Unit ficou a cargo de seu secretário, *Sir Stephen Tallents* que, desde o começo, foi o grande articulador dentro do governo e permitiu que o movimento documentário pudesse acontecer. Antes da entrada de John Grierson, foi chamado para organizar a unidade nada menos do que o escritor *Rudyard Kipling*. Nesta mesma época, John Grierson, um escocês de origem presbiteriana, conseguia uma bolsa de estudos para os Estados Unidos, onde foi conhecer o cinema de relações públicas do governo americano.

[33] SWANN, Paul. **The British Documentary Film Movement - 1926-1946.** Cambridge, Cambridge University Press, 1989. p. 25-22.

Apesar de seu prestígio como escritor, a falta de experiência no ramo cinematográfico foi um grande obstáculo para Kipling. Quando Grierson voltou dos Estados Unidos encontrou o EMB Film Unit envolvido numa produção chamada **One Family**, filme de ficção de longa-metragem que já havia consumido boa parte do orçamento anual da unidade e que, mais tarde, teria péssimo resultado de bilheteria. A chegada de Grierson trouxe novas idéias e a realização de um outro filme:

*"The principal effect of **One Family** was to sour the EMB and its immediate successor in publicity matters, the Public Relations Department of the Post Office, against feature films. Grierson´s advocacy of the documentary film as the appropriate vehicle for government propaganda was vindicated by the commercial success of his own film. The popular success of **Drifters** also greatly strengthened Grierson´s case when he suggested that the EMB set up a permanent producing and editing unit."*[34]

Drifters é considerado o primeiro filme documentário britânico. Com pouco mais de 20 minutos de duração, é uma descrição do trabalho da pesca do arenque na Escócia. Começa com os pescadores partindo para o mar, segue a rotina dentro do barco, o trabalho com as redes, até os peixes serem trazidos para armazéns onde eram limpos pelas mulheres dos pescadores. Há imagens muito bonitas no filme:

*"**Drifters** was finished in the summer of 1929. It was very different from anything being made by the British film industry at that time. (...) From the Russian cinema, Grierson had appropriated the notion of the workingman as hero and also the use of montage to dramatize realistic material. From Robert Flaherty, Grierson had learned the value of simple observational camerawork that could capture the essence of things in a gesture or a facial expression and the possibility of finding romance in realistic material. (...) Grierson had rejected Hollywood-style illusionism and substituted for it a type of realism."*[35]

Com esta receita, o filme teve uma grande repercussão dentro do EMB, foi sucesso de público e a salvação para a unidade de cinema. Com imagens fortes, muitas vezes poéticas, ele carregava uma das marcas do EMB e depois do GPO Film Unit: uma forte preocupação didática. O importante era mostrar para a audiência o que era, como era, como se fazia, o

[34] SWANN, Paul. Op. Cit. p. 35.

como de todas as coisas. O grande marco de **Drifters** está em colocar, pela primeira vez, o trabalhador inglês - neste caso, pescadores - como personagens principais. Esta abordagem - um certo engajamento social, de origem marxista – foi também uma das marcas do Movimento. Com o sucesso deste filme, e o apoio de Stephen Tallents, Grierson passou a comandar o EMB Film Unit a partir de 1929.

"*John Grierson founded a school of filmmaking within an apparently very fertile atmosphere. British officials, politicians, and many industrialists were already convinced that, as Philip Cunliffe-Lister, the President of the Board of Trade put it, "the cinema is today the most universal means through which national ideas and national atmosphere can be spread*".[36]

Mais do que um artista, Grierson ficou conhecido pela sua habilidade diplomática, com a qual conseguiu abrir caminho dentro do governo e ganhou a confiança de funcionários públicos e representantes governamentais para a sua agência de produção de filmes. Além de convencer esses funcionários das possibilidades do documentário, principalmente após a boa recepção pública de **Drifters**, ele tinha fortes convicções de como esta agência deveria ser e que filmes deveria fazer.

"In his early report for the Empire Marketing Board and the Inter-Departmental Committee on Trade Propaganda and Advertisement, Grierson was prompt to note Lenin´s belief in "the power of film for ideological propaganda". Grierson´s great innovation was to adapt this revolutionary dictum to the purposes of social democracy".[37]

E foi exatamente isso que Grierson procurou fazer. Por causa disso, os filmes da Unidade acabaram refletindo esta social democracia, com tudo que ela ainda tinha de vitoriana, e revelaram uma certa ambigüidade nas suas representações sociais. Ideologicamente, Grierson acreditava que os filmes produzidos pelo governo britânico podiam contribuir para a democracia e melhoria da cidadania. Sua defesa era a educação, de maneira prática. Para ele, a Unidade podia contribuir para a conscientização das pessoas e melhoria das condições de vida do Reino Unido. Afinal, os filmes podiam atingir milhões de

---

[35]SWANN, Paul. Op. Cit. p. 33.
[36]SWANN, Paul. Op. Cit. p.13.
[37]SWANN, Paul. Op. Cit. p. 7.

pessoas em todos os lugares do país. Essas idéias estavam longe de pregar uma transformação social ou uma revolução. Faziam parte de um discurso social moderado, que pregava a integração ao invés da ruptura:

"Many of us after 1918 (and particularly in the United States) were impressed by the pessimism that had settled on Liberal theory. We noted the conclusion of such men as Walter Lippmann, that because the citizen, under modern conditions, could not know everything about everything all the time, democratic citizenship was therefore impossible. We set to thinking how a dramatic apprehension of the modern scene might solve the problem, and we turned to the new wide-reaching instruments of radio and cinema as necessary instruments in both the practice of government and the enjoyment of citizenship."[38]

Esta maneira de agir também se refletiu na organização da Unidade. Grierson buscou um modo de trabalhar que privilegiasse o coletivo em detrimento do individual. Para conseguir prestígio como escola, estabeleceu dois caminhos: a experimentação e a adesão de colaboradores de prestígio internacional. Dessa forma, conseguiu que o EMB Film Unit fosse além de uma mera agência de filmes institucionais e de propaganda para se tornar o berço do Movimento do Documentário Britânico. Conforme Swann aponta, houve uma singularidade na maneira como o EMB e, depois, o GPO Film Unit se formaram:

"*The development of the British documentary film was part of this growing ideological use of film in general and actuality film in particular. Only in Britain, however, did the filmmakers envisage their efforts as being part of a movement. They conceived of themselves as a clearly defined school, working within a particular art form, working toward common ends, and, initially at least, with a common leader*."[39]

Foi em 1933 que a Unidade passou para as mãos do General Post Office, que estava interessado no trabalho desenvolvido pelo EMB Film Unit e passou a se chamar GPO Film Unit:

---

[38]GRIERSON, John. **Grierson on Ducumentary**. HARDY, Forsyth (ed.). London, Faber and Faber, 1979. p. 78.

[39]SWANN, Paul. Op. Cit. p. 18.

"The Post Office, like its American counterpart, was interested in developing domestic demand for telephones, which were perceived everywhere as essentially business equipment. Consequently, in this capacity, Crawford introduced the Post Office to the new methods of public relations and was able to convince them that Tallents was the leading civil service authority. The Post Office was anxious to secure Tallents´ services and had been pleased with the films made on its behalf by Tallents´ unit. Tallents went to the Post Office in September 1933 and the film unit went too.[40]

Nessa mesma época, dois diretores importantes aderiram ao Movimento: Flaherty e Cavalcanti. O primeiro ficou durante um curto período em 1933 e fez um único filme intitulado **Industrial Britain**. Logo após, ele deixou o grupo para fazer **O Homem de Aran**. Cavalcanti chegou a Londres com toda a sua consolidada experiência como cenógrafo, diretor, produtor e roteirista. É unânime para a crítica e colaboradores que essa experiência foi fundamental para elevar a qualidade dos filmes produzidos no GPO:

"*I believe fundamentally that the arrival of Cavalcanti in the GPO film unit was the turning point of British documentary, because, as I say, we really were pretty amateur and a lot of the films were second-rate, don't let's kid ourselves. It was only the newness of the idea of showing workingmen and so on that was making them successful. But Cavalcanti was a great professional, and he arrived at the same time, more or less, as we had sound. (...) Nobody had cut sound at all until Cavalcanti arrived. So he sat down, first of all, to teach us just the fundamentals, but his contribution was enormously more than that*."[41]

(Harry Watt)

Outros comentários interessantes merecem ser citados:

"He (Grierson) was a great, great teacher, and to have him and Cavalcanti in the same setup was absolutely magical. It was worth a million pounds to any young man to be there".[42]

(Basil Wright)

---

[40]SWANN, Paul. Op. Cit. p. 48.
[41]SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Berkeley, University of California Press, 1975. p. 49.

"The most important recruit from commercial industry was the Brazilian filmmaker, Alberto Cavalcanti. Cavalcanti´s presence at the unit was to have a crucial effect upon the quality and type of films made at the unit".[43]

(Paul Swann)

"Cavalcanti joined the GPO Film Unit in 1934 bringing not only a taste for formal experimentation and social engagement, but a technical know-how that was sorely lacking in Grierson and his 'tyros`. A great inspirer, he was the force behind such original, non-literal films as ***Pett and Pott, Coal Face, Night Mail*** *and, indirectly, the masterful wartime work of Humphrey Jennings".*[44]

(Kevin Macdonald and Mark Cousins)

"In any case, arriving as he did at such a crucial moment in the GPO film unit's story, Cavalcanti´s influence as a teacher and adviser really goes without saying."[45]

(Elizabeth Sussex)

Cavalcanti, buscando mudanças em sua carreira, viu no GPO Film Unit um novo caminho. O documentário britânico já conseguira seu primeiro sucesso e Flaherty, cujo filme **Nanook of the North** o havia impressionando muito, fizera parte do grupo. Além disso, a Unidade investira na aquisição de equipamentos de som, que permitiriam a ele fazer as pesquisas e experimentos com a nova técnica que tanto apreciava. Todos esses fatores contribuíram para Cavalcanti tomar a decisão de trocar Paris por Londres.

1.7 Outros personagens

Além de colaboradores renomados, uma das primeiras providências de Grierson ao assumir o comando da EMB Film Unit foi a de formar uma equipe. Porém, não havia na Inglaterra um número grande de profissionais treinados e especializados em cinema. Sua alternativa foi recrutar estudantes e recém formados das principais universidades britânicas, como Oxford e Cambridge. Eram jovens intelectuais da elite inglesa, a maioria de esquerda,

---

[42]SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Op. Cit. p. 57.
[43]SWANN, Paul. Op. Cit. p. 66.
[44]MACDONALD, Kevin e COUSINS, Mark (orgs.). **Imagining Reality: The Faber Book of Documentary**. London, Faber and Faber, 1996. p. 112.
[45] SUSSEX, Elizabeth. "Cavalcanti in England". Op. Cit. p. 207.

que viam no Movimento Documentário uma chance de realizar filmes engajados socialmente. A maioria, contudo, tinha pouca ou nenhuma experiência com filmes ao chegar à Unidade e aprenderam na marra seu ofício. Liam muito, discutiam muito sobre os filmes que faziam, enfim, organizaram-se como uma escola. Mas a sua falta de experiência resultou no amadorismo que as produções do GPO Film Unit eram caracterizadas. Alguns desses recrutas estão listados abaixo. Muitos deles se tornaram importantes nomes do cinema britânico:

Basil Wright, de filmes como **Song of Ceylon**, **Cargo from Jamaica** e colaborador de **Night Mail**;

Harry Watt, diretor de **Night Mail, North Sea** e **Target for Tonight**;

Donald Taylor, diretor de **Spring Comes to England** e **Lancashire at Work*;***

John Taylor, diretor de **The Smoke Menace**;

Paul Rotha, diretor de **World of Plenty, Contact, Land of Promise**, tornou-se historiador e teórico de cinema;

Arthur Elton, diretor de **Upstream, Voice of the World, Aero Engine, Shadow on the Mountain*;***

Edgar Anstey, diretor de **Granton Trawler, Housing Problems, Esquimo Village**;

Stuart Legg, diretor de **BBC - The Voice of Britain, Introducing the Dial, Cable Ship,** e

Humphrey Jennings, diretor de **Post Haste, Spring Offensive, The First Days.**[46]

Vale destacar também a participação de mulheres no Movimento, incluindo as irmãs de Grierson, *Ruby* e *Marion*; *Evelyn Spice* que dirigiu, entre outros **A Job in a Million** e **Weather Forecast**, e *Margaret Taylor* que se tornou a esposa de Grierson: "*in fact the EMB Film Unit was one of the few places that offered employment behind the camera to women at this time*".[47] Além desses recrutas, dois artistas acompanharam o grupo durante um curto período de tempo, contudo, sua participação foi essencial:

W.H. Auden: o poeta colaborou com o GPO e foi o autor do poema final de **Night Mail** e dos comentários e do madrigal em **Coal Face**.

---

[46]Jennings foi considerado um dos melhores talentos produzidos pelo GPO Film Unit e realizou importantes documentários durante a II Guerra Mundial. Esteve sob a tutela de Cavalcanti após a saída de Grierson da Unidade. Faleceu prematuramente num acidente automobilístico na década de 50.

[47]SWANN, Paul. Op. Cit. p. 37.

Benjamin Britten, antes de se tornar um compositor de sucesso na Inglaterra, fez a trilha sonora dos mesmos filmes:

"Here again, the likely truth seems to be that it was Grierson who found Britten by the simple expedient of asking at the Royal College of Music for a promising composer, and that Auden approached the Unit himself through a friend, Basil Wright."[48]

A parceria entre Auden, Britten e Cavalcanti resultou nos dois filmes que até hoje são considerados os mais importantes do Movimento – **Coal Face** e **Night Mail.** Tal trabalho refletiu exatamente o que Cavalcanti buscava na experimentação com o som, através do uso da música, do comentário, do coro, de ruídos. Esse trabalho será analisado com mais detalhes nos próximos capítulos. Por hora, basta apontar que:

"The GPO Unit, nevertheless, kept up its reputation for experiment. In the last eighteen months of Grierson´s supervision, the imagination of Cavalcanti and others led to many innovations in technique, especially in the use of words, sounds and music. In Coal Face Cavalcanti had, with the aid of Benjamin Britten, the composer, and W.H. Auden, the poet, used the sound track in a new way, a way which was to be developed with success in Night Mail."[49]

1.5 A saída de Grierson

Com o passar do tempo, começou a surgir uma divisão de opiniões entre Grierson e Cavalcanti sobre diversos assuntos com relação à administração do GPO Film Unit: créditos dos filmes, abordagem dos argumentos, distribuição, formas de produção - vários eram os pontos de atrito:

"In recent years, evidence has emerged of a strong division of opinion between Grierson and Cavalcanti (...)"[50]

---

[48] LOW, Rachael. **The History of the British Film, 1929-1939: documentary and educational films of the 30´s**. London, Allen & Unwin, 1979. p. 79.
[49] ROTHA, Paul. Op. Cit. p. 194.
[50] SUSSEX, Elizabeth. **"**Cavalcanti in England". Op. Cit. p. 205.

Um dos pontos de discussão foi a própria palavra *documentário*. Segundo consta a história, John Grierson foi a primeira pessoa a utilizar *documentário* não como um adjetivo – como era empregada na vanguarda francesa – mas como um substantivo. Ele a utilizou pela primeira vez numa crítica ao filme "**Moana**", de Robert Flaherty:

"I suppose I coined the word in the sense that I wasn't aware of it's being used by anybody else. I mean, to talk about a documentary film was new, and I know I was surprised when I went over to Paris in 1927 and found them talking about "films documentaires". Now, I must have seen that before but I wasn't aware of it. When I used the word "documentary" of Bob Flaherty's ***Moana****, I was merely using it as an adjective. Then I got to using it as a noun: "the documentary", "this is a documentary". The word "documentary" became associated with my talking about this kind of film, and with me and a lot of people round me. There was a period (...) when some of them tried to get rid of the word "documentary", because it was felt to be very ugly. (...) I said at the time, "Well, I think we'd better hang on to this word because if it's so ugly nobody will steal it." And that, of course, is what happened. It was so ugly that nobody would steal it."*[51]

Cavalcanti era um dos que não gostava da palavra documentário:

"A palavra documentário tem um sabor de poeira e de tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada "Neo-realista" - antecipando o cinema italiano de após-guerra - replicou que a sugestão de um "documento" era um argumento muito precioso junto a um governo conservador."[52]

Cavalcanti não foi o único a não gostar da palavra. Provavelmente, sua aversão se deveu às discussões já existentes na vanguarda francesa sobre o termo quando ele ainda participava dela:

"For example, André Sauvage developed an approach to avant-garde documentary realism based on an objection to the categorical use of the term "documentaire". Discussing Flaherty's ***Nanook of the North*** *(1922), Sauvage argued that "documentaire" was a*

[51]SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Op. Cit. p. 3.

"vulgar" ("vulgaire") word, and that it would be more appropriate to use a term such as "poetic realism" when addressing such a film."[53]

Problemas semânticos à parte, a questão é que o termo ficou e é por essa denominação que esse gênero é conhecido até hoje. Outro ponto de atrito entre Grierson e Cavalcanti foi a distribuição dos filmes. Dois caminhos foram escolhidos: a distribuição em cinemas e a distribuição em instituições (escolas, igrejas, sindicatos, associações, clubes, etc.). O primeiro caminho era defendido por Cavalcanti. Para ele, a função do Movimento era contribuir com o cinema como um todo e deixá-lo longe das salas de exibição só o limitaria. Outro argumento de Cavalcanti era o de que os filmes podiam e deveriam pagar-se e dar lucro. Assim, eles deveriam fazer parte das sessões de cinema. O segundo caminho era defendido por Grierson. Para ele, a única forma de instruir e fazer chegar ao público era sair do circuito comercial, visto que muitas vezes os cinemas relutavam em exibir documentários.

Na verdade, esses exemplos só atestam que as personalidades de Grierson e Cavalcanti eram muito diferentes. Cavalcanti era um sofisticado artista da vanguarda francesa, um diretor com uma carreira bem-sucedida, reconhecido e respeitado. Sua preocupação era com o cinema em geral - com a linguagem, a técnica e a estética cinematográficas. Para isso, tinha em si um compromisso com a forma. Talvez visse que era possível repetir em solo inglês a mesma experiência que tivera na França.

Grierson, ao contrário, era um homem prático e racional. Ele tinha que prestar contas ao governo e justificar a existência da unidade de cinema. Além disso, a tarefa a que se propunha, apesar de gigantesca – a de conscientizar os cidadãos do Império – era também realizada de forma prática. Assim, por exemplo, se a palavra *documentário* ajudava a ganhar pontos junto a um governo conservador, que ficasse *documentário*. Grierson não era um homem preocupado com a estética dos filmes que produzia, com sua linguagem. Era o produtor atrás dos resultados. Daí o atrito entre os dois.

"It is worth recalling that the British documentary group began not so much in affection for film per se as in affection for national education. If I am to be counted as the

---

[52]CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1977. p. 68.
[53] AITKEN, Ian. Op. Cit. p. 15.

founder and leader of the movement, its origins certainly lay in sociological rather than aesthetic aims."[54]

E neste contexto, os filmes foram produzidos. No entanto, em 1937, John Grierson, a convite do governo canadense, mudou-se para este país para criar *The Canadian Film Board*. A chefia do GPO Film Unit passou para as mãos de Cavalcanti, que nesta época foi rebatizado com o nome de *The Crown Film Unit* e mudou-se para *Pinewood Studios*. O cineasta permaneceu na unidade até 1940. Sua saída se deveu ao fato de que o Ministério da Informação inglês, numa época de guerra, não via com bons olhos a permanência de um estrangeiro não-naturalizado no comando de sua Unidade.

Em 1940, no entanto, o Movimento do Documentário Britânico já havia crescido para além das fronteiras oficiais do Crown Film Unit. Muitos cineastas formaram suas próprias companhias e outros órgãos do governo passaram a ter suas próprias equipes de filmagem, como o *British Transport Film Unit*. Companhias privadas como a *Shell*, por exemplo, financiaram sua própria unidade também.

"In Britain, especially, the movement has expanded. From the original EMB Film Unit, which worked in one small cutting-room in a back mews off Wardour Street, to six production units, a central advisory body and a documentary film workers´ association (comprising over fifty members) is a development without precedent in the fluctuating history of the motion picture."[55]

Cavalcanti continuou na Inglaterra e foi convidado pelo produtor *Michael Bacon* para dirigir filmes de ficção e de propaganda nos *Ealing Studios*, começando uma nova etapa na sua carreira, desta vez na indústria de cinema comercial. Por quase uma década, realizou como diretor filmes que fazem parte da história do cinema inglês como **Went the Day Well?** (1942, do romance homônimo de Graham Greene), **Champagne Charlie** (1944), **Dead of Night** (1945**), The Life and Adventures of Nicholas Nickleby** (1947, do romance de Charles Dickens), **They Made me a Fugitive** (1947), entre outros.

---

[54] GRIERSON, John. Op. Cit. p. 78.
[55] ROTHA, Paul. Op. Cit. p. 28.

Em 1942, Cavalcanti dirigiu um filme que se tornou histórico. Chama-se **Film and Reality**. Nele, o diretor resume as suas principais idéias a respeito do documentário, usando como exemplo cenas de dezenas de filmes que fizeram a história do cinema realista. Numa das seqüências mais interessantes, ele compara **O Encouraçado Potemkin**, de Eisenstein, com um filme feito alguns anos antes, tendo o mesmo episódio – o motim no encouraçado – como pano de fundo. Sua carreira encerrou-se em 1976, ano em que dirigiu seu último filme (**Um Homem e o Cinema**, para a Embrafilme). Ao todo foram 54 anos de dedicação ao cinema (uma lista dos filmes de Cavalcanti no GPO Film Unit está no Apêndice 3).

1.9 Os filmes e os orçamentos do GPO Film Unit

Os tipos de filmes produzidos pelo GPO Film Unit variavam muito. Na verdade, a grande maioria era composta por filmes instrucionais de poucos minutos realizados em uma semana ou menos. Esses filmes foram produzidos às centenas durante a existência da Unidade.

"Production at the Post Office fell essentially into three categories. Most of the unit's output consisted of simple and often blandly titled silent instructional films such ***as The New Operator****,* ***The Coming of the Dial****, and* ***How to Tie a Parcel****. In addition, each year, the unit lavished a large part of its budget on just two or three larger-scale productions. And finally, the unit constantly spent small amounts of money, by a considerable amount of its time, upon various "experimental" projects such as Len Lye's* ***A Colour Box*** *(1936)."*[56]

A primeira categoria, a dos filmes instrucionais, servia para os propósitos imediatos da unidade e também ajudava no aprendizado e treinamento dos recrutas de Grierson, sem que para isso se gastasse grandes quantidades de dinheiro. Os assuntos eram os mais variados e giravam em torno da vida cotidiana das pessoas, desde saúde, noções de higiene, moradia, uso de objetos e tecnologias diversas, trabalho, transportes, etc. Uma questão importante é que o orçamento da Unidade era pequeno e isso, somado à falta de experiência dos aprendizes, fazia com que esses filmes não tivessem a melhor das qualidades.

[56] SWANN, Paul. Op. Cit. p. 66.

"I joined Grierson for a short time in April 1931 (...). I was working mainly on what we called at the time the poster films, which were, I suppose you can say, the predecessors of the TV commercial. Basil Wright and I were making these. We had to make a film a week. We had fifteen pounds to make a film with – not fifteen hundred or fifteen thousand, but fifteen quid – and we were given a subject." [57]

(Paul Rotha)

Os salários não eram bons também. Havia, na verdade, uma grande dose de idealismo por parte de todos os integrantes do GPO Film Unit sobre o tipo de trabalho que estavam realizando e qual era a contribuição de cada um para o sucesso do Movimento:

" I was living at home and I had a slight private income, and I could get by. But the pay in documentary was never good. You accepted the pay for the privilege of working in documentary and getting creative freedom. And it was a double freedom because we were most of us politically conscious, and we felt there was a social contribution to be made."[58]

(Basil Wright)

Os recrutas de Grierson ganhavam em média quatro pounds por semana. O salário de Cavalcanti era de 7 pounds por semana. Elizabeth Sussex demonstrou esta situação:

"Compared with most professional salaries, 4 pounds in 1930 was near the bottom end of the scale. (...) An engine driver could bring in as much as 4.10 pounds and an able seaman 9 pounds weekly. On the other hand, most skilled workers had to get by on less than 4 pounds. Cabinetmakers, carpenters, upholsterers, stonemasons, plumbers earned around 3.10 pounds. Building labourers got less than 3 pounds. (...) Grierson´s earning were roughly on a par with those of an inspector for schools (...)."[59]

Como apontou Wright, era a liberdade de criação que movia esses cineastas. E essa liberdade vinha com as outras categorias de filmes produzidos pela Unidade, na qual buscava-se melhor qualidade artística. Muitos desses filmes deram prestígio ao GPO Film

---

[57] SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Op. Cit. p. 14.
[58] SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Op. Cit. p. 21.
[59] SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Op. Cit. p. 21-22.

Unit. Alguns deles, são os filmes listados no item 1.7. Apesar de serem trabalhos melhores, esses filmes também tinham orçamentos apertados.

"Each year the GPO Film Unit made a small number of "prestige" films. This was deliberate policy (...). Even the prestige films had budgets that, by the standards of the feature film industry, were very small indeed. In 1935, for example, Tallents noted that the total annual budget for the film unit was less than 13,000 pounds. As he pointed out, this was less than the average cost of any one of the 189 British 'long films' (...) in 1933. ***Night Mail****, most famous of all British documentary films, was made for 2,000 pounds."*[60]

Com isso, as produções tinham que se adaptar aos recursos disponíveis. Uso de locações ao invés de cenários, uso do comentários, uso de não-atores, filmagens nas mais diversas condições. Tais obstáculos foram superados com criatividade e determinação pelo grupo. São essas mesmas características que marcaram o Movimento e influenciaram outras escolas realistas futuras.

Em resumo, o Movimento do Documentário Britânico foi possível graças à união de diversos fatores: a ação do governo, o trabalho de pessoas como Sir Stephen Tallents e John Grierson e a presença de cineastas importantes como Flaherty e Cavalcanti. A base teórica dos filmes era uma mistura de propaganda com exercício cinematográfico que acabou marcando toda uma geração e injetando um sopro na indústria de cinema do Reino Unido. Seus filmes fazem hoje parte da história do cinema mundial. A influência dos cineastas russos e de Robert Flaherty são muito evidentes e explicitadas em todos os livros sobre o Movimento. Alberto Cavalcanti foi, com certeza, ao lado de seu colega americano e de seus colegas russos, uma terceira e importante influência para o seu desenvolvimento. Os recentes estudos sobre esta época apontam neste caminho.

Para ilustrar o que foi exposto, vamos à análise de um dos emblemas do Movimento: **Coal Face**.

---

[60] SWANN, Paul. Op. Cit. p. 68.

2

Coal mining is the basic industry of Britain

2.1 A Produção de Coal Face

Coal Face[61] é um filme documentário de aproximadamente 12 minutos de duração. Seu objetivo é descrever a exploração econômica de carvão na Inglaterra, na década de 30. Considerado um experimento, nas palavras de Cavalcanti,[62] o filme carrega em si aspectos artísticos e contextuais, seguindo uma das regras do GPO Film Unit: experimentar. A realização de **Coal Face** está ligada ao desenvolvimento da forma artística e ao aprendizado.

O filme mostra como a atividade carvoeira foi importante para o Reino Unido. Durante muito tempo, este mineral foi a principal fonte de energia do país, dele dependendo todas as demais atividades econômicas, como a indústria do ferro e do aço. Em alguns lugares, a atividade datava de 700 anos. No século XIX, a exploração do carvão se desenvolveu rapidamente com o advento de novas formas de transporte e circulação de mercadorias, como os trens. A mineração do carvão foi tão importante para o Reino Unido, que sua decadência efetiva só aconteceu no final do século XX, sendo uma atividade que existe mas está reduzida a poucas minas ainda abertas no país:

The coal industry gradually expanded due to demand from the pottery and iron industry. It was also due to the establishment of the new transport system, canals (1777) and later railways (1837). The coal industry went from private small owners to big group ironmaster owners, to nationalization in 1947, until the last deep mine (Silverdale) was closed in December 1998. All that remains to remind us of this human endeavour is a few derelict buildings and re-landscaped slag heaps.[63]

Coal Face foi produzido em 1935[64], logo após a chegada de Cavalcanti à Londres, num momento que a atividade carvoeira no Reino Unido estava no seu pico, sendo a principal fonte de energia da época. Uma indústria que empregava milhares de pessoas e produzia

---

[61]O nome deste documentário aparece escrito de diferentes maneiras nos diversos documentos pesquisados: **Coal Face** ou **Coalface.** No presente texto, foi adotada a primeira forma por ser aquela também adotada nos créditos (ver figura 1 no apêndice 4). A cópia utilizada para análise está na série da *Kino Video – The British Documentary Movement: Benjamin Britten. Volume III*, em VHS (ver filmografia).

[62] "It was an experiment for Night Mail" disse Cavalcanti a Elizabeth Sussex em entrevista para a revista Sight and Sound: SUSSEX, E. "Cavalcanti in England". Op. Cit. p.206.

[63] Site "Coal Mining in North Staffordshire": www.archive.sln.org.uk.

[64] A data de produção de **Coal Face** é controversa: 1935 (SUSSEX, AITKEN, SWANN) ou 1936 (ROTHA, VALENTINETTI).

milhões de toneladas de carvão, palco também de greves e manifestações operárias, desastres e acidentes.

O filme surgiu como mais uma das muitas idéias que o grupo do GPO Film Unit transformava em filmes. No início de sua produção, não havia uma clara definição do projeto e do que ele deveria ser. Como a maioria dos filmes feitos no GPO Film Unit, não houve, no início, um roteiro preestabelecido. Da mesma maneira, não foi formada uma equipe estruturada para produzi-lo. Todos ficaram envolvidos na sua realização de alguma forma. Stuart Legg, na época um estudante de engenharia de Cambridge, que chegou a trabalhar com filmes antes de chegar ao GPO, contou:

"For some reason I was set to make a film on the plum harvest in the Vale of Evesham, at Pershore, particularly. This didn't go a bit well. The weather was lousy. I didn't understand about plums. I didn't like them very much anyway. The rushes made Grierson sick, and the theatre reverberated with his curses. (...) It obviously was a black mark against me, but Grierson was very good about that sort of thing, and he gave me a lot of material to cut, which had been shot in coal mines. He asked me to make it into a two-reeler. And this was the beginning of ***Coal Face****, because when it was cut, I somehow managed to make it look like a film. And then somebody had the idea of caring it much farther, you know, and putting this whole interwoven sound track into it with Britten. Cavalcanti was in it by that time."*[65]

(Stuart Legg)

As imagens foram coletadas por vários documentaristas:

Coal Face began as a sort of compilation film; then we all went off and shot various bits of material for it. I seem to remember that Cavalcanti wanted some exteriors of coal mines, and I was going up to Scotland for some other reason and I shot some stuff up there on the side, some coal mine stuff and some exteriors... [66]

*(***Basil Wright***)*

Essa versão é descrita por Ian Aitken:

---

[65] SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary.** Op. Cit. p. 29.

"As Cavalcanti suggests, it appears that sequences for the film were shot by Flaherty, Watt, and Jennings. However, it also appears, in another account that additional sequences were shot by Legg and Wright. Cavalcanti filmed all the studio-based sequences himself, but was not involved in location shooting. Their first version of the film appears to have been cut together by Stuart Legg, who had been asked by Grierson to make a two-reel film from the footage, either stock footage or newly-shot material provided by Jennings, Watt, Wright and himself. This version of events is also supported by Hardy, who claims that Legg "edited the material which would become ***Coal Face****". However, the truth appears to be that Legg cut together the material initially, then handed it over to Cavalcanti who recut it around the soundtrack and the studio sequences which he himself had shot. Cavalcanti also developed the soundtrack for* ***Coal Face*** *in conjunction with the poet W.H. Auden and the composer Benjamin Britten.*[67]

A questão que Aitken levanta, sobre algumas cenas terem sido feitas por Flaherty, confere. Na verdade, trata-se da reutilização do material. Algumas imagens de **Coal Face** podem ser vistas em **Industrial Britain**, filme que Flaherty dirigiu para o EMB Film Unit em 1933. O filme mostra a indústria de uma maneira geral, centrado no trabalho e nos trabalhadores das indústrias do ferro, cerâmica, vidro e mineração de carvão. Outra questão importante é o fato de que algumas cenas foram feitas em estúdio, mostrando que não havia uma rigidez nas normas de produção, como a alegada regra de que a filmagem em locações é um dos grandes princípios do documentário. Em **Coal Face**, não foi bem assim. Essa característica marca uma das ambigüidades do filme. O próprio Cavalcanti afirma:

"I cut the film completely myself, the whole conception of the sound. It was library film. Harry shot one sequence, and Jennings shot one sequence. We used some of the old Flaherty tests... I faked – I did lots of shooting in the studios to be able to cut the Flaherty material in...."[68]

Algumas cenas de **Coal Face** foram utilizadas depois na montagem de **Night Mail** também. É possível encontrar nos dois filmes cenas iguais o que mostra um reaproveitamento

---

[66] SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Op. Cit. p. 65.
[67] AITKEN, Ian. **Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Cinemas**. Trowbridge, Flick Books, 2000. p. 79.

do material filmado. Muito dessa prática se deveu aos baixos orçamentos dos filmes do Movimento. Dessa maneira, é possível dizer que os filmes do GPO Film Unit eram criados na mesa de corte, na edição. Um roteiro, no entanto, foi escrito por Cavalcanti quando ele assumiu o projeto.[69]

Toda esta mistura de funções, criou ao longo do tempo várias controvérsias relacionadas aos créditos dos filmes produzidos no GPO Film Unit. **Coal Face** é um deles. Grierson, enquanto responsável pela equipe, instalou uma filosofia que, a princípio, valorizava o trabalho em grupo em detrimento da autoria cinematográfica. Esta prática, se tinha como princípio ser democrática, com o tempo se tornou inadequada:

"One consequence of this practice was that the designation of credits in the films made by the documentary film movement was frequently arbitrary and inaccurate."[70]

Rachael Low apontou o mesmo problema:

*"As we shall see, significant films like **Coal Face**, **Night Mail**, **Housing Problems** and **BBC – The Voice of Britain** had creative contributions not fully recognized in the film credits. Less important films like **Cable Ship** and **Men of the Alps** also present problems. The question of who did what on **Granton Trawler** has already been discussed, and it has been said that Grierson´s own name as producer, richly justified as it usually was, was rarely omitted. But it has also been mentioned that on that particular film, the contribution of Cavalcanti, of crucial importance, was overlooked by Grierson."*[71]

Nos créditos iniciais de **Coal Face** (fotograma 1) é possível notar que não há referência a Cavalcanti ou aos outros cineastas que fizeram captura de imagens. Mesmo W. H. Auden não está creditado. Porém, esta questão era controversa mesmo na época. Este é outro dos grandes pontos de desacordo entre John Grierson e Alberto Cavalcanti.

---

[68]SUSSEX, Elizabeth. "Cavalcanti in England". Op. Cit. p. 206.
[69] Consultamos o British Film Institute para tentar localizar este roteiro. Contudo, o Instituto não tem registro em seus arquivos.
[70] AITKEN, Ian. Op. Cit. p. 76.
[71] LOW, Rachael. Op. Cit. p. 71.

"In afterthought", wrote Paul Rotha in his recent Documentary Diary (where incidentally he implies that Cavalcanti had been complaining for many years that his name had been suppressed by Grierson from credit titles and publicity on GPO films), "I think Grierson had a valid point in this one-sided argument when he recalled that Cavalcanti had asked for his name to be left off such films as ***Coal Face****,* ***Granton Trawler*** *and* ***Night Mail*** *when they were made because he felt that association with such avant-garde work might jeopardize his chances of employment in British feature film production at that time".*[72]

Este argumento de Paul Rotha, no entanto, é negado veemente por Cavalcanti:

"I wasn't named three-quarters of the time, and then they say I was trying to grab a position in the fiction industry. I stayed for seven years at a wage of misery – I had to begin with 7 pounds a week – because I was tired of fictional films in France. I was doing them, and I was very successful with the comedies I was doing, and I didn't want to go on. I wanted to experiment in sound."[73]

Nesta briga, a argumentação de Cavalcanti prevaleceu e seu mérito foi reconhecido. É importante ressaltar que Cavalcanti foi convidado para se unir ao GPO Film Unit justamente por ser diretor de filmes de vanguarda como **Rien que les Heures**:

"Although it is not clear why Cavalcanti did not complain about this issue at the time, there is no evidence to suggest that, only a year after joining the documentary film movement, he would have wanted his name kept off a film such as ***Coal Face*** *because he wanted to join the British feature film industry.... and it seems unlikely that he would wish to throw his reputation as a director of avant-garde films into question by disguising his involvement in the similarly avant-garde* ***Rien que Les Heures****."*[74]

Tudo indica, novamente, que este atrito entre Cavalcanti e Grierson está relacionado à maneira como cada um via a produção dos filmes. Cavalcanti queria que os filmes do Movimento Documentário Britânico influenciassem o cinema de uma maneira geral. Como artista, acostumado à uma padronização dos créditos, não lhe era fácil aceitar um certo

---

[72] SUSSEX, Elizabeth. "Cavalcanti in England". Op. Cit. p. 206.
[73] SUSSEX, Elizabeth. "Cavalcanti in England". Op. Cit. p. 206.
[74] AITKEN, Ian. Op. Cit. p. 78.

amadorismo por parte do produtor inglês, que diminuía o prestígio dos filmes feitos na unidade e limitava-os. Na visão de Grierson, no entanto, créditos não eram a coisa mais relevante do mundo. Ao que tudo indica, no entanto, ele soube utiliza-los e manipula-los.

O fato é que, para a história, Cavalcanti figura como o diretor de **Coal Face**. Este crédito parece ser unânime a todos os documentos pesquisados e autores citados, como nos exemplos seguintes:

Coal Face
1936 (sound) – British
Production: Empo
Producer: John Grierson
Direction and Script: Alberto Cavalcanti
Sound: Alberto Cavalcanti
Editing: William Coldstream
Music: Benjamin Britten
Verse: W.H. Auden[75]

(Rotha)

Coalface
Dir.: Alberto Cavalcanti
GB 1935
16mm bw 11mins[76]

(British Film Institute)

Coal Face
GB 1935 – d AC sc AC snd AC p John Grierson, GPO Film Unit [77] [78]

(Aitken)

Essas controvérsias e esses reconhecimentos em relação ao nome de Cavalcanti, mesmo em detrimento dos outros nomes que não figuram nos créditos de **Coal Face** com o de Robert Flaherty, por exemplo, parecem mais uma tentativa de descobrir a verdadeira

[75] ROTHA, Paul. Op. Cit. p. 361-362.
[76] GILES, Jane. (ed.). **Documentary Catalogue 1999/2000**. London, British Film Institute, 1999. p. 35.
[77] AITKEN, Ian. Op. Cit. p. 249.

autoria, além da direção, do filme. O fato é que a sua concepção final foi um trabalho do cineasta brasileiro. Foi este trabalho que fez com que **Coal Face** entrasse para a história do cinema britânico e, por fim, para a história do cinema mundial. Nos últimos anos, houve uma tentativa de reabilitar a figura de Cavalcanti e o resultado é este reconhecimento de seu trabalho.[79]

Cavalcanti partiu de uma idéia: descrever a mineração de carvão na Inglaterra, a base econômica do país. Com esta idéia e algumas imagens já filmadas, ele escreveu um roteiro, organizou o material, utilizou os recursos que havia e sua experiência para ir além de um mero filme educativo. As cenas previamente escolhidas se alinharam com outras, tendo como grande fio condutor o som na forma da música de Benjamin Britten, dos versos de Auden, da narração e dos inúmeros efeitos sonoros ali incluídos no processo de finalização.

2.2 Segmentação

Coal Face não busca contar a história da atividade carvoeira no Reino Unido. Na verdade, de acordo com um dos princípios do documentário seguido pelo GPO Film Unit, ele concentra-se na contemporaneidade, ou seja, o momento presente é o que importa:

"*Documentary would photograph the living scene and the living story*".[80]

No entanto, apesar de sua curta duração, ele parece que procura abarcar o todo da atividade. Há um tom descritivo e ilustrativo no filme, transformando-o assim, num "documento" único do assunto que trata.

O documentário consegue traduzir a importância econômica do carvão na época, principalmente, como fonte de renda para os milhares de mineradores e suas famílias.

---

[78] d: direção, sc: script, snd: sound, p: production, AC: Alberto Cavalcanti.

[79] Nos últimos anos, foram publicados dois livros importantes que parecem procurar resgatar a sua figura, principalmente no âmbito internacional. Um deles é **Alberto Cavalcanti**, uma coletânia de textos, ensaios, filmografia e entrevistas, numa pesquisa muito boa dos críticos Lorenzo Pellizzari e Cláudio M. Valentinetti, publicado pelo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi em 1995. O outro é **Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Cinemas**, um estudo da tragetória cinematográfica de Cavalcanti através das pesquisas do professor da University of the West of England, Ian Aitken, e foi publicado em 2000. Vale ressaltar também a entrevista de Elizabeth Sussex com Cavalcanti para a revista Sight and Sound. Para referência completa ver bibliografia. Essas datas mostram quão recente é o interesse pelo cineasta, tanto no Brasil, quanto na Europa.

Cidades inglesas inteiras tinham como base de sobrevivência a indústria carvoeira. O trabalho árduo dos operários das minas é um dos pontos enfocados. Para quem o assiste hoje, já num novo século, após tantas mudanças econômicas, históricas e tecnológicas, o filme tornou-se exatamente este testemunho ainda válido do período que retrata.

Coal Face contém imagens e som (locução, música e ruídos). Mostra um aspecto específico da economia britânica na década de 30: a extração do carvão nas minas subterrâneas do país, rico neste mineral. O enredo pode ser resumido da seguinte maneira: é um filme que descreve como era feita a extração de carvão, como eram as condições de vida e trabalho dos mineradores e como se davam a distribuição e utilização do carvão na economia do país.

Apesar de sua curta duração, **Coal Face** não é um filme simples. A metragem não é um elemento que alivia sua complexidade, ao contrário. A abordagem que faz do tema pretende ser representativa e totalizante, dessa maneira, há uma riqueza enorme de informações em cada um de seus planos e a união deles entre si e com os outros elementos estilísticos, como música e locução, só fazem aumentar esta complexidade.

No entanto, Cavalcanti optou por uma estrutura bem definida, abordando o carvão através de três temas principais. Para isso, dividiu o filme em três blocos. Esses blocos são distintos entre si pelos temas que os compõe. O primeiro, introdutório, apresenta a estrutura física de uma mina de carvão e como se fazia a extração. Este primeiro bloco, apresenta uma segunda parte e mostra as principais regiões produtoras de carvão no país. No segundo, o enfoque é o trabalho. Por fim, no terceiro e último bloco, é descrita a distribuição.

Uma boa maneira de mostrar essa divisão é através da segmentação do filme. Esta segmentação ajuda a desvendar de que maneira ele se desenvolve:

"*In order to analyze a film's pattern of development, it is usually a good idea to make a segmentation. A segmentation is simply a written outline of the film that breaks it into its major and minor parts, with the parts marked by consecutive numbers or letters (...).*

---

[80] GRIERSON, John. Op. Cit . p. 37.

Segmenting a film enables us not only to notice similarities and differences among parts but also to plot the overall progression of the form."[81]

O desenvolvimento de **Coal Face** segue a seguinte ordem:

C. Créditos

"Coal Mining is the basic industry of Britain"

1. **O céu**
2. ***pit yard***
3. ***pit heads***
4. **equipamentos de transporte**
5. **mapa da Grã-Bretanha**
6. **mapas das regiões produtoras**
7. **entrada das minas**
8. **a *coalface***
9. **trabalho**
10. **almoço**
11. **saída do turno**
12. **vila dos mineradores**
13. **vagões de trens**
14. **carroças**
15. **usina elétrica**
16. **usina de aço**
17. **navio**
18. **Imagens externas das minas, das vilas**

"Coal Mining is the basic industry of Britain"

19. **O céu**

C. Créditos Finais: "The End"

Esta ordem é um espelho de **Coal Face.** Este espelho reflete a linha de raciocínio que Cavalcanti utilizou para a sua montagem. No conjunto há uma organização muito bem estruturada e bastante eficaz. Nota-se, desde já que a abertura e o fechamento são iguais,

[81] BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film Art : an Introduction**. London, McGraw-Hill, 1993. p.

mostrando um padrão de repetição. No geral, as cenas vão descrevendo momentos específicos de como é uma mina, o trabalho, os principais consumidores, etc. Os temas se sucedem de tal maneira na segmentação, de acordo com as informações disponibilizadas pelas imagens e pela locução, que o filme pode ser assim dividido:

	O que é visto	**Do que se fala**
1ªParte	o *pit yard* / mapas	Produção
2ª Parte	a *coalface*	Trabalho
3ª Parte	as indústrias	Distribuição

O tema geral (o carvão) foi subdividido em temas secundários, cada qual abordando um determinado aspecto econômico. Através desta divisão, pode-se resumir o filme nos seguintes temas principais*: exploração e extração do carvão, o trabalho e a circulação final da mercadoria*. Esta descrição mostra que há uma estrutura interna lógica na abordagem do assunto principal. Cada parte do filme interage com a outra, como um capítulo que sucede a outro num livro.

Após essa divisão, mais geral, é possível ocupar-se de como cada um desses capítulos foi construído, ou seja, de que maneira o cineasta compôs seu material para explicar – através de imagens e sons – todos esses temas. Esse trabalho faz parte do que Bordwell chama de estilo do filme. Este conceito é definido como a forma como as diferentes técnicas utilizadas interagem de modo a produzir um sistema formal, chamado de sistema estilístico.[82] Essas técnicas são*: mise-en-scene, cinematografia, edição e som*. A análise desses elementos é o objeto de estudo deste capítulo.

"... in any film, certain techniques tend to create a formal system of their own. Every film develops specific techniques in patterned ways. This unified, developed, and significant use of particular technical choices we shall call ***style****."*[83]

*Mise-en-scen*e é uma expressão francesa, originalmente aplicada ao teatro e estendida ao cinema, utilizada para definir todos os elementos que são colocados em frente da câmera.

59.
[82] BORDWELL, David. Op. Cit. p. 333.
[83] BORDWELL, David. Op. Cit. p. 144.

São eles: objetos, pessoas, cenário, luz, ou ausência de luz, roupas e maquiagem, movimentos, comportamentos, etc. É o controle sobre o que aparece no quadro: *"In controlling the mise-en-scene, the director stages the event for the camera"*[84]

A *cinematografia* (*cinematography*), neste caso, diz respeito aos aspectos técnicos fotográficos que o cineasta tem a mão e seleciona para a composição da imagem do filme. Bordwell assim a define:

"*The filmmaker also controls what we will call the cinematographic qualities of the shot – not only what is filmed but also how it is filmed. Cinematographic qualities involve three factors: (1) the photographic aspects of the shot; (2) the framing of the shot; (3) the duration of the shot*."[85]

Fazem parte dos aspectos cinematográficos, por exemplo, a cor, o enquadramento, os movimentos de câmera, a duração de uma cena e sua relação com o tempo no filme, a manipulação da luz, as relações perspectivas e espaciais como a profundidade de campo, efeitos especiais e muitos outros aspectos técnicos que precisam ser de domínio do cineasta. Como Bordwell apontou, os aspectos cinematográficos relacionam-se ao domínio das técnicas fotográficas de exposição do negativo à luz e à manipulação dessas técnicas como também a criatividade necessária no enquadramento. São todos os aspectos técnicos que devem ser levados em conta durante as filmagens. É o fazer a cena.

Após este processo, o próximo trabalho do cineasta é unir cada uma das cenas: começa a edição das imagens. A edição ou a montagem é a maneira como as cenas são unidas para criar a unidade filme. É uma das técnicas mais estudadas nas teorias de cinema desde que Sergei Eisenstein, e outros cineastas russos, apresentou ao mundo as suas teorias sobre *montagem* e as aplicou em filmes como **O Encouraçado Potemkin** e **Outubro**. O processo de edição é tão ou mais longo do que as filmagens pois está relacionado a um processo de criação de significação e de sentido.

---

[84] BORDWELL, David. Op. Cit. p. 145.
[85] BORDWELL, David. Op. Cit. p. 185.

"Montage means joining together shots of situations that occur at different times and in different places. Theorists, and especially the Russians, have hitherto investigated montage more thoroughly than any other branch of film art."[86]

Em suas teorias, Eisenstein examina a questão da criação de sentido através da montagem com uma comparação com ideogramas japoneses em dois momentos, no *livro A Forma do Filme* e no texto "*Stuttgart*" cujos trechos seguem respectivamente:

"*A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a uma objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de duas descrições é obtida a representação de algo graficamente indescritível. Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa "chorar" (...). Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais. Este é um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, o ponto de partida do cinema intelectual*".[87]

"*Mas, de meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que nasce do choque de duas partes, uma independente da outra (princípio "dramático"). ("Épico" e "dramático" em relação à metodologia da forma e não ao conteúdo e nem à ação!!!) Como na hieroglífica japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, explodem em um conceito novo. Assim: olho + água = chorar; porta + orelha = escutar com atenção (...).*"[88]

Com esta comparação, Eisenstein mostra que a associação de duas imagens, cada uma com um significado distinto, pode criar um terceiro significado, subjetivo, que é tão somente o resultado desta união e funciona neste contexto, como no caso dos ideogramas japoneses.

---

[86] ARHNEIM, Rudolf. **Film as art.** Berkeley, University of California Press, 1984. p. 87.
[87] EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990. p. 36.
[88] EISENSTEIN, Sergei. "Stuttgart" in ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2002. p. 85.

A edição passa assim a ser mais do que um mero exercício de juntar pedaços de negativo. É um exercício intelectual bastante complexo, que envolve muitas variáveis e técnicas também.

Por fim, outro importante ponto estilístico é o uso do som. Som é uma das técnicas mais difíceis de ser estudadas em cinema devido ao fato de que "escutar" é uma tarefa muito menos exercitada do que "ver". Bordwell afirma que para realizar o estudo do som em um filme é necessário aprender a escutar os filmes: "*to study sound, we must learn to listen to films*".[89] Isto porque o tratamento sonoro de um filme também exige a mesma dose de domínio técnico e criativo que demandam a mise-en-scene, a cinematografia e a edição:

"*Sound can achieve very strong effects and yet remain quite unnoticeable. (...) Sound can actively shape how we perceive and interpret the image (...). It can direct our attention quite specifically within the image (....). Only in the sound film can a director use silence for dramatic effect*."[90]

De uma forma pioneira, foi assim que Cavalcanti viu as possibilidades da nova tecnologia na década de 30. Ele começou a trabalhar com som numa época de transição entre o filme mudo e o filme sonoro. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos, que viam no som um desvio nas qualidades estéticas que o cinema atingira, Cavalcanti sempre se mostrou interessado em descobrir e experimentar quais as possibilidades que aquela nova técnica trazia. A evolução técnica do som no cinema, com o uso de gravações que permitiram a sincronização de diálogos, ruídos e música numa banda sonora, causou uma revolução na produção.

Num primeiro momento, o cinema perdeu com isso: todo o trabalho de linguagem que fora desenvolvido até então parecia retroceder. O microfone dificultava o movimento de câmera. O diálogo foi super valorizado e os filmes se tornaram verborrágicos. Foi como começar tudo de novo. A experimentação foi muito importante para adequar a nova técnica ao que o cinema já havia alcançado. Porém, o som também possibilitou um grau maior de naturalismo às imagens, o que atingiria seu auge com a cor, anos mais tarde.

---

[89] BORDWELL, David. Op. Cit. p. 292.
[90] BORDWELL, David. Op. Cit. p. 292 / 293.

Em seu livro, *Filme e Realidade*, Cavalcanti aponta que, na verdade, o cinema totalmente mudo jamais existiu. Sempre houve o acompanhamento de sons na projeção de um filme: seja de música, de um narrador, ou de ruídos criados por uma orquestra. Com a banda sonora, contudo, apareceu um novo elemento que necessitava de desenvolvimento. A edição do som tornou-se tão importante quanto a montagem do próprio filme.

"*Teoricamente, a adição da banda sonora ao filme deveria simplificar o problema do som no cinema. No entanto, a sua história narra um lento progresso, alcançado com imenso desperdício de tempo, dinheiro e energia. Muitos dos diretores do filme mudo, inclusive os mais inteligentes, não acreditavam que o filme sonoro fosse aceito definitivamente. René Clair, em entrevista à revista "Pour Vous", declarou terminantemente: "O filme sonoro não durará seis meses." No mesmo erro muitos incidem hoje com relação à cor: o branco-e-preto, como o silêncio, quer dizer arte. Os recursos da banda sonora eram para estes estetas um novo brinquedo, do qual o público logo se cansaria. Enganaram-se num ponto: o público não se cansou. Mas noutro ponto estavam certos: na crítica à maneira como eles estavam sendo usados. O público e os produtores agarraram-se à única coisa que lhes pareceu nova na recente invenção que era a palavra sincronizada. E os filmes começaram a falar louca e abundantemente."*[91]

Para romper com essa verborragia, Cavalcanti orientou seus estudos para o uso criativo do sincronismo e do assincronismo, dos ruídos, da música, do comentário, do coro, das técnicas de gravação (em estúdio ou em externas), ou seja, de todo um conjunto de aspectos:

"Na maior parte do tempo o som se compõe: a) a ***palavra****, seja diálogo (...) seja comentário(...); b) dos* ***ruídos****, que enfim começam a ser orquestrados, portanto a nem sempre fazer seguirem as imagens; e c) da* ***música****, que se libera cada vez mais dos obstáculos da sincronização."*[92]

---

[91] CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1976. p. 141.
[92] CAVALCANTI, Alberto. "O Estudo do Cinema enquanto meio de expressão" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. (orgs.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 198.

O trabalho de Cavalcanti focou justamente o uso criativo do som por meio da assincronicidade. Era dessa maneira que ele via a nova técnica como uma grande revolução para o cinema.

"*Permito-me uma digressão – sou um inimigo jurado do sincronismo. É a ele que se deve essencialmente o lento desenvolvimento do verdadeiro filme sonoro, e constato com prazer que o sincronismo é cada vez menos apreciado, seja no caso da música, de vozes ou de ruídos*". [93]

Estes são exemplos de como a realização de um único filme demanda um número expressivo de variáveis. Em comum, Eisenstein e Cavalcanti viram as possibilidades do uso criativo da imagem ou do som (elementos concretos, reais) na criação de significados abstratos, de sentidos conotados. Os cineastas utilizaram os recursos técnicos para a sua criação artística. Da mesma forma, ao analisar um filme, o analista deve estar apto a perceber esses elementos. Dessa maneira, o olhar crítico sobre o objeto de estudo deve estar aguçado o suficiente para perceber como interagem essas diferentes técnicas na unidade filme. O que foi descrito acima é um resumo muito pequeno para a formulação de uma teoria da análise estilística de filmes, porém já garante elementos suficientes para o trabalho proposto aqui.

Este resumo também mostra o quanto as possibilidades de escolha de um cineasta são infinitas, da mesma forma também, são as possibilidades de escolha para análise. Porém, como diz Christian Metz, ao analista não cabe o trabalho da "escrita" (tarefa do cineasta), mas sim o da "leitura".[94] Esta leitura, tal qual a de outros sistemas complexos como o romance e o poema, baseia-se em alguns pontos, mesmo que esses pontos, no cinema, ainda não estejam de todo estruturados.

Neste contexto, segue uma análise estilística de **Coal Face** que leva em consideração os pontos que mais chamaram a atenção na composição do filme. Esta análise segue as três principais divisões ou capítulos já levantados em sua segmentação. Por causa desta complexidade, e pelo acúmulo de variáveis, fica difícil, nesta análise separar cada elemento

---

[93] CAVALCANTI, Alberto. "As relações entre o diretor e o compositor no cinema" in PELLIZZARI, Lorenzo. e VALENTINETTI, Cláudio M. **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 192.

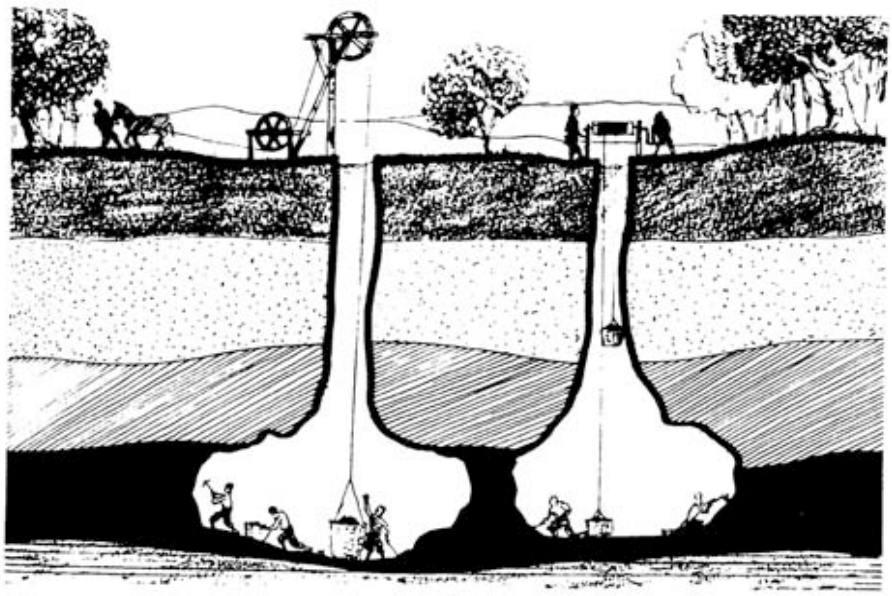
[94] Para uma abordagem sobre as idéias de Metz ver **Linguagem e Cinema** (Bibliografia).

de estilo e focar o trabalho somente nele. A leitura poderia ter, como ponto de partida, apenas um desses elementos. Por exemplo, uma leitura focada somente no trabalho de edição.

Porém, no caso deste trabalho, a escolha foi por uma leitura mais abrangente que levantasse não todos os elementos para esgotá-los em sua análise, mas sim, aqueles que mais chamassem a atenção. Essa escolha proporcionou um painel dos principais recursos escolhidos por Cavalcanti. Por fim esta abordagem levará a um outro caminho: a análise da forma e das significações do filme enquanto "texto", como diz a semiologia.

2.3 Primeira Parte - Produção

A primeira parte de **Coal Face**, introdutória, concentra-se em descrever as minas externamente, visto que a extração do carvão na Inglaterra era feita no subsolo, como na ilustração a seguir, que mostra uma primitiva forma de trabalho:



A cross-section of a bell-pit mine, the first system of underground mining

Fonte da Ilustração: http://www.archive.sln.org.uk/exhibit/coal/default.htm *(site Coal Mining in North Staffordshire)*

Esta seqüência, com pouco mais de um minuto e meio, chama a atenção por conter exatamente quinze planos fixos, montados continuamente (fotogramas 2 a 16)[95], através de cortes secos. A primeira imagem mostra uma paisagem difusa (fotograma 2): é um céu que parece ser ao entardecer, seguida das primeiras imagens de uma *colliery* (fotogramas 3, 4, 5, 6), assim chamada a mina de carvão em inglês. Na cena seguinte, os *pit heads* (fotograma 7), estruturas feitas de metal ou madeira que puxavam o carvão do interior da mina, são mostrados mais de perto, trabalhando com toda a força.

A seguir, vemos como o carvão era transportado e processado. Esta seqüência de imagens mostra bem a estrutura externa da mina, também chamada de *pit yard.* No fotograma 5, por exemplo, é possível ver, em primeiro plano os estoques de carvão. São montes que soltam poeira com o vento. Em segundo plano, é possível ver um *pit head* e em terceiro, construções. Nota-se, até o momento, a completa ausência de seres humanos.

Nesta caminhada introdutória pela mina de carvão, o *pit head* domina a cena, como um ponto de referência (fotogramas 2, 3, 4, 5, 6, 7). Há muita fumaça, proveniente de vapor d'água e da poeira do próprio material. Não há movimentos de câmera nos planos (*pans, tilts, zoons*, etc). O carvão começa a ser mostrado gradativamente. Ele passa a dominar o quadro, primeiro no fotograma 5, em diversas pilhas, depois aparece como uma montanha de resíduos (fotogramas 6 e 8), onde a poeira se eleva com o vento no cenário inóspito. No entanto, a passagem de um plano e outro vai aproximando o espectador cada vez mais do carvão, que passa de uma montanha negra (plano mais aberto – fotograma 8) para pedaços de pedra caindo e rolando interminavelmente em esteiras (plano mais fechado – fotogramas 15 e 16).

Se a câmera não se move, as imagens carregam em si mesmas os movimentos mecânicos e da natureza. Esses movimentos estão na fumaça e no pó atingidos pelo vento (fotograma 5 e 8), no vapor d'água se elevando (fotograma 7), na água escorrendo (fotograma 12) nas máquinas de lavagem e, principalmente no interminável movimento circular das roldanas e esteiras, levando o mineral para lá e para cá. Na verdade, este movimento circular marca todo o filme, tendo ele próprio, este caráter de circularidade (fotogramas 3, 4, 6, 7, 9, 10, 13, 14).

[95] Ver apêndice 4 para a seqüência de fotogramas selecionados do filme. Foram selecionadas 59 imagens.

Com relação ao som, alguns dos elementos que compõe a banda sonora já aparecem nesta primeira parte: o comentário narrado na voz do locutor, o coro recitando as linhas de Auden e a música de Britten. Os ruídos foram trabalhados de diferentes maneiras nas seqüências seguintes. O resultado é justamente o trabalho criativo e experimental que Cavalcanti procurava.

Para começar, este trabalho foi realizado de uma maneira pouco usual. No processo de criação de **Coal Face**, Cavalcanti tinha a banda sonora como ponto de partida e, só assim, anexou as imagens. Este fator é bastante relevante para se entender de que maneira o filme foi construído. É neste ponto que entram os trabalhos de Benjamin Britten e W.H. Auden. Paul Rotha levanta:

"*The wiser cutter will edit his picture only in rough form before he creates his sound; and even during this first assembly, as during the script and shooting, the sound is kept closely in mind. Alternatively, Cavalcanti has made some experiments in composing first his sound and then cutting his picture to it.* ***Pett and Pott****,* ***Coal Face*** *and the synchronized version of* ***Windmill in Barbados*** *were made in this way."*[96]

De certa maneira, **Coal Face** resume bem suas idéias a respeito da utilização desses elementos na banda sonora. Cada um foi utilizado de uma determinada maneira. Neste momento do filme, por exemplo, a locução é a grande fonte de informações. Ouve-se a voz grave e profunda de um homem. O locutor informa o número de trabalhadores de cada uma dessas regiões e o número de toneladas de carvão produzidas por ano.

A voz do locutor parece a de um exigente professor de geografia a ditar estatísticas a seus alunos. As frases são curtas e objetivas, com informações descritivas ou estatísticas, não há espaço para divagações ou comentários. Nesta primeira parte, ele aponta que as minas inglesas empregavam 750 mil pessoas e descreve o processo de limpeza do carvão que está sendo mostrado pelas imagens. Por fim, faz referência aos principais subprodutos extraídos do carvão, como óleo, coque e gás. O resultado mostra a força da indústria. Essa maneira de utilização do comentário é o que Cavalcanti chamou de associação de idéias:

[96] ROTHA, Paul. Op. Cit. p. 159.

"A realização prática de March of Time[97] *provou o quanto essa relação entre a palavra (comentário) e as imagens podia ser reduzida a simples associações de idéias. (...) Com a coragem de cometer erros (...), certos filmes de curta metragem do GPO Film Unit, em Londres, foram mais longe e provaram que o valor dramático da palavra-diálogo na tela está também fora do sincronismo.*"[98]

Acompanham a locução, neste momento, o coro e a música. O coro, ao som de tambores, anuncia o início do filme antes mesmo dos créditos iniciais. As frases recitadas são do "*Colliers Chant*" de W. H. Auden[99], que abre com o seguinte verso:

"**There is the mine. There are the miners"**

A seguir, num tom grave, pontuado por instrumentos metálicos, como pratos, por exemplo, a música acompanha a locução, que parece recitar o texto. Após os créditos iniciais, a frase que abre o filme, dita pelo locutor, é a seguinte:

"Coal mining is the basic industry of Britain"

Esta primeira frase é dita num momento particular: num *fade* entre os créditos iniciais e a primeira imagem, num momento de completa ausência de som (música/ruídos/coro) e imagem (preto) que dura exatamente o tempo necessário gasto pelo narrador para pronunciá-la. Esta declaração é importante pois, além de ser um resumo do filme, condiciona a leitura do espectador logo de cara, levando-o a ficar atendo a tudo que será mostrado a seguir. Como foi mostrado na segmentação, esta mesma frase fechará o filme. Seu objetivo é mostrar e explicar porque a mineração de carvão acaba tendo tamanha importância para a economia britânica.

Ao mesmo tempo, esta primeira frase, ao anunciar o assunto do filme, parece ter uma outra função prática, que na época de sua produção mostrava uma vantagem. O enunciado falado substituiu a antiga legenda introdutória dos filmes mudos:

---

[97] Newsreel americano.

[98] CAVALCANTI, Alberto. "O Estudo do Cinema Enquanto Meio de Expressão" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 199.

[99] CORNER, John. **The art of record: a critical introduction to documentary**. Manchester, Manchester University Press, 1996. p. 57.

"*O emprego do comentarista no filme dramático também seria muito indicado. Essa espécie de recitador invisível teria podido substituir naturalmente as legendas de filmes mudos (...)"*[100]

Quanto aos cenários, conforme apontado, surge uma das ambivalências deste documentário. As imagens da primeira parte foram tomadas de lugares que existiam na realidade. Porém, há cenas no filme que forma feitas em estúdio.

*...I think it was in **Coal Face**, which was partly shot underground...*[101]
(Harry Watt)

Praticamente, todas as cenas em locações foram feitas por cineastas do GPO, enquanto que as de estúdio foram feitas por Cavalcanti:

"Cavalcanti filmed all the studio-based sequences himself, but was not involved in location-shooting".[102]

As locações foram escolhidas em minas de carvão no norte da Grã-Bretanha, cidades industriais inglesas e outros ambientes. Enquanto documentário, um dos objetivos de **Coal Face** foi o de retratar a questão da produção do carvão, assim, as principais ambientações do filme são verdadeiras, ou seja, são cenas feitas em minas reais e os vilarejos, navios, trens, maquinaria, ferramentas e pessoas mostrados faziam parte deste mundo da mineração do carvão. A opção foi, de um lado, manter um compromisso com a verissimilitude histórica e com uma objetividade no tratamento do assunto.

Mas, da mesma forma que os filmes comerciais narrativos se valem de locações existentes, **Coal Face** prova que os documentários também podem se valer de cenários artificiais, mesmo que seja para, de maneira paradoxal, retratar a realidade. Este não é o único exemplo. Em **North Sea**, também do GPO Film Unit, produzido por Cavalcanti em 1938, apesar do uso de não-atores, havia um roteiro e muita ação na representação de um acidente

---

[100] CAVALCANTI, Alberto. "O estudo do cinema enquanto meio de expressão" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. (orgs.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 199.
[101] SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Op. Cit. p. 76.

com um barco pesqueiro. Em **Man of Aran**, Robert Flaherty também simulou cenas e ambientes.

"Procurando meios de dramatizar a vida miserável dos pescadores de Aran, Flaherty decidiu reconstituir a pesca do tubarão. E um navio foi para a baía de Biscaia buscar um tubarão a reboque. O tubarão chegou às frias águas do mar da Irlanda mais morto do que vivo."[103]

A seqüência inteira feita em estúdios por Cavalcanti só comprova que o documentário também pode representar a realidade (esta seqüência será analisada mais adiante). Assim, há toda uma ambigüidade na própria maneira como essa realidade é, em primeiro lugar, captada a partir da seleção dos diversos cineastas que colheram as imagens e, em segundo lugar, de que maneira um deles, Cavalcanti, optou por *representá-la ou recriá-la* para ajustá-la às cenas previamente filmadas. Nesta junção, no entanto, sobrou uma única fonte de seleção: o olhar do próprio Cavalcanti.

Além disso, em **Coal Face,** ao buscar retratar as condições de trabalho e de produção nas minas, foram escolhidas locações que, gravadas pela câmera, resultaram em imagens que deram ao filme seu aspecto visual. Esta visualização da realidade, no entanto, é dramática se associada à música, que potencializa a imagem. Assim, os cenários passaram para um outro paradigma. No filme, as cenas ganharam novas interpretações. Diz o locutor:

"This is the surface plant of every mine"

Assim, um determinado espaço real ao tornar-se espaço do filme perdeu sua característica individual. Se uma das locações foi uma determinada mina na Escócia, tal informação não é relevante para o filme. No filme, uma única imagem de uma mina já comporta todas as minas, transforma-se num referencial. Essa transformação é uma das marcas de **Coal Face**. Com esta alegorização, as imagens, reais ou não, acabam tendo a mesma função.

---

[102] AITKEN, Ian. Op. Cit. p. 79.
[103] CAVACANTI,. Alberto. **Filme e Realidade**. Op. Cit. p. 70.

Por fim, a segunda parte da introdução é uma animação gráfica, na qual mapas do Reino Unido são apresentados. Eles mostram as principais regiões produtoras de carvão: *South Wales, Central Scotland, Yorkshire, Lancarshire, Midlands e Northumberland*. Este segundo bloco é também o mais rápido: 1 minuto e 20 segundos aproximadamente. Começa com um mapa mais geral que é substituído por detalhes das regiões citadas com suas cidades principais (fotogramas 17 e 18). Com esta animação, o ritmo, como vinha na introdução, é cortado. Esta parte tem um caráter objetivo e informativo.

2.4 Segunda Parte – O Trabalho

Após os mapas, começa a segunda parte, o filme muda a abordagem e passa a descrever como era feito o trabalho e quem eram os trabalhadores das minas. Contrastando com a primeira parte, o mundo agora é subterrâneo e seus habitantes são homens que trabalham duro para cavar a terra e retirar o carvão e seu sustento. Somente neste momento é que vemos presença humana. É também neste momento que entramos, com esses trabalhadores, na *coalface*, ou no interior da mina propriamente dita.

A seqüência começa com trabalhadores marchando em fila indiana num túnel escuro (fotograma 19). Não há como distingui-los pois seus rostos estão cobertos pelas sombras. O ambiente é muito escuro. A sua marcha é marcada pelos tambores da música de Britten. Eles vão em direção ao carvão, fundo na terra. Mais elaborado, este bloco é composto por inúmeros planos, movimentos de câmera e contém uma carga de informações muito maior. Também é a seqüência de maior duração do filme: seis minutos.

Após esta marcha, dois trabalhadores se destacam (fotogramas 20, 21, 22, 25, 26). São mostrados claramente seus rostos, seus corpos muito brancos, em contraste com as paredes negras da *coalface*, e seus instrumentos de trabalho como picaretas e pás. Há pouca iluminação, fornecida por lamparinas a gás ou elétricas, mostradas em *close up*. O objetivo neste momento do filme é descrever o trabalho. O locutor anuncia a primeira referência temporal:

“The seven and a half hour shift begins”

O trabalho consiste em escavar as paredes, quebrar os blocos com as picaretas e colocá-los em pequenos vagões que podiam ser puxados até a superfície por animais, por pessoas ou pela força do *pit head* (fotogramas 30, 32). Para agilizá-lo, é utilizada maquinaria pesada que quebra as rochas e escava com mais rapidez (fotograma 31). Podemos ver os dois trabalhadores em sua rotina diária. Não há conforto. Também não há muito tempo para descanso.

Os dois mineradores em destaque acabam tendo uma função no filme. Da mesma forma que uma mina acaba representando todas as minas, esses dois trabalhadores representam os mineradores de uma maneira geral, como figuras simbólicas. As imagens e a locução vão apresentando um retrato do minerador que se torna o figura principal do documentário. O locutor vai acrescentando informações às imagens que são mostradas. Uma chama a atenção:

"every year in Great Britain one in every five miners is injuried"

Não há uma simulação ou visão de um acidente de trabalho. O dado é acrescentado à imagem de uma trabalhador lidando com um pesado equipamento. Não há, aparentemente, nenhum sistema de segurança. Ele não usa luvas ou qualquer instrumento de proteção. Pelo contrário, está sem camisa pois, de acordo com o próprio locutor: "**temperature often reaches 80 degrees**", ou seja, é quente dentro da mina (fotogramas 21, 25, 26, 30). O dado é, aparentemente, mais um elemento entre as inúmeras informações estatísticas apresentadas.

Às 13h30 eles param para almoçar (nova referência temporal). Sentam-se em qualquer lugar e desembrulham um sanduíche frio que estava enrolado em papel jornal e tomam água (pode ser chá frio – o mais comum) de garrafas de vidro (fotogramas 27 e 28). Há um curto diálogo entre eles, falam sobre o calor dentro da mina naquele dia, que reproduz uma conversa cotidiana, de dois colegas, que poderia acontecer na realidade. Essas, provavelmente, são as cenas que Cavalcanti dirigiu em estúdio visto que há uma representação do real neste instante, inclusive com o trabalho dos atores. Não há indícios de quem eles eram nos créditos.

É pontual este momento. Há inclusive uma parada no seu ritmo. Ele se torna mais lento, não há narração. Há sim uma ênfase no gesto de comer o sanduíche, de abrir a garrafa e

beber o líquido. O som ouvido é o de uma música assobiada. Um relógio marca o retorno ao trabalho (terceira referência temporal importante, agora visual, fotograma 29). E com o relógio marcando o horário de término do almoço, o ritmo de trabalho volta a ser frenético e com ele todo o ritmo do filme, na montagem das cenas e na música.

Em **Coal Face**, esta cena confere identidade aos homens que trabalham nas minas. Pode ser vista como um jogo de oposições no filme: se antes era possível distinguir sombras na parede, de repente, essas sombras ganham rosto, expressão, movimento. Da mesma forma que o carvão, que demora a surgir, sendo individualizado somente no final da primeira parte. Com as pessoas, não deixa de ser diferente: primeiro as sombras, depois os rostos em *close up*. Cavalcanti constrói um filme com cuidado, utilizando efeitos e repetições que lhe conferem uma identidade.

Até o final, outras profissões são representadas por outros trabalhadores. Na sua maioria são trabalhadores de diversas indústrias, primeiramente, nas minas de carvão e, na seqüência, nos trens, nas fábricas, nos navios, nas usinas de eletricidade. Contudo, não há mais personagens ou diálogos.

"We believe that original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanician recreate."[104]

Este é o segundo princípio do documentário descrito por Grierson. Foi uma prática do GPO Film Unit a utilização de não-atores na produção dos documentários e de outros documentaristas, a começar com Robert Flaherty, por exemplo. Seus filmes usavam este recurso: **Nanook, Moana** e **Man of Aran** utilizaram atores não-profissionais. Na verdade, eram pessoas do próprio lugar retratado que representavam situações de seu cotidiano. Essa tendência continuou no Movimento Documentário Britânico. Em outros filmes, como **Night Mail, Pett and Pott** e **North Sea**, Cavalcanti também utilizou moradores, trabalhadores ou pessoas ligadas aos temas abordados. Em **Night Mail**, por exemplo, nos créditos iniciais, os

[104] GRIERSON, John. Op. Cit. ,p. 36.

atores foram creditados *como "workers of the travelling Post Office*" e "*workers of the L.M.S. Railway*". Em **North Sea**, são os próprios pescadores que atuam nas cenas, num resultado impressionante.

Esta prática influenciará gerações de cineastas posteriores. A busca por um cinema mais próximo da realidade, compromissado com a arte e valores sociais, vai dar origem aos princípios, por exemplo, do neo-realismo italiano. Um dos mais representativos filmes do movimento, **A Terra Treme**, de Luchino Visconti guarda em si elementos que remetem a **Man of Aran** e filmes do G.P.O Film Unit, como **Drifters**, **Granton Trawler** e **North Sea**, todos tendo a pesca e a sobrevivência no mar (e do mar) como temas.

Da mesma forma que o cenário, outro criador de oposições é a luz: a maior parte das cenas foi feita com a iluminação que o operador da câmera tinha a mão. Isso criou um contraste de luz muito intenso no filme. São claros e escuros em situações dentro da mina (fotogramas 19, 20, 25, 26, 30, 31). O filme brinca com sombras, que dão um sentido de espaço às cenas mostradas dentro das minas.

Outros objetos também marcam as cenas. Além das pás e picaretas, as fontes de luz são singularizadas. Há diversos modelos, que podem ser também fontes de calor para o ambiente. Elas são importantes porque são a única maneira que o minerador tem de iluminar o local de trabalho. São pequenas lamparinas movidas a gás (utilizadas em minas sem a presença de gases) ou a eletricidade (fotogramas 23, 24, 28). O narrador explica a importância e as limitações dessas lamparinas. A iluminação deixa de ser um mero componente estilístico da fotografia do filme, para ser ela mesma objeto de real importância no tema que está sendo desenvolvido. É interessante o número de *closes* desses objetos, que se tornam *motifs*[105] nesta seqüência.

Os aspectos estilísticos da iluminação escolhida em **Coal Face** passam também pelas idéias do que era permitido a um documentário em termos de manipulação da intensidade de luz e do tratamento dado ao tema:

[105] Motif é todo elemento repetido de maneira significante em um filme. Ver Bordwell, David. Op. Cit. p. 495.

"*Documentary shooting is most generally shooting on sight, shooting without time for careful lighting or perfect weather conditions, shooting in all manner of circumstances which the studio cameraman would consider impossible. Fog, rain, mist, dust and half-light are all normal conditions for documentary photography; are, in fact, often the exact conditions under which the director requires his material to be obtained. Such conditions are what the ex-studio photographer would call suitable for 'effect stuff', but when atmosphere plays such an important part as it does in documentary, these conditions are no longer those of 'effect' but perfectly normal.*"[106]

A descrição que Rotha faz das condições de filmagem são próprias da maneira como os cinegrafistas que pertenciam ao Movimento Documentário viam a manipulação fotográfica da imagem com propósitos estilísticos. A noção é a de que quanto menor fosse a interferência do cineasta no material a ser registrado, mais próximo do real este material estaria. A função do documentarista é registar este real. Não há condições ideais de filmagem, todas as condições são ideais. Assim, cenas muito escuras, muito claras são nada mais do que evidências que legitimam um filme com uma certa veracidade. Em parte isto foi feito com o material coletado por Flaherty, Watt e os outros. Contudo, as cenas feitas por Cavalcanti foram feitas em estúdio e com todas as condições ideais para a representação do interior da *coalface*. Não deixa de ser este outro aspecto contraditório do filme.

Voltando à análise da luz, na fotograma 19, por exemplo, o intenso contraste do contraluz esconde os rostos dos mineradores e mostra que a entrada das minas, como seu interior, são fracamente iluminadas. Não é possível ver a fonte de luz. Os homens não estão marchando com lamparinas sob suas cabeças. O que há é apenas iluminação o suficiente para mostrar que há um caminho um tanto claustrofóbico. Em seu aspecto mais conotativo, a cena parece que transforma os mineradores em sombras, meras silhuetas, contornos. Ela os anula como indivíduos, como se fossem sugados pela terra, pela escuridão que está ao seu redor.

Assim, no caso específico da fotograma 19, a princípio, há uma oposição - "o homem x o carvão". Porém, este homem acaba, por meio da exposição a uma luz ínfima, se misturando a esta paisagem, como se estivesse sendo engolido por ela. O que impede sua total transformação está no movimento. A câmera mostra a marcha dos operários de uma

[106] ROTHA, P. Op. Cit. p. 154.

posição fixa. São os corpos que se movem naquele ambiente escuro e hostil. Não é a luz que os individualiza. Somente o movimento de sua marcha permite distingui-los do cenário inóspito. É, sem dúvida, uma composição bastante interessante entre os claros/escuros da iluminação e o movimento.

Chama atenção, novamente, a música de Britten que acompanha a marcha dos trabalhadores. E só é possível chamar de marcha seu modo de andar pela batida dos tambores que lembra o de uma marcha, dando uma conotação militar. De fato, é um exército armado de pás e picaretas que invade diariamente a terra para tirar dela o seu sustento.

"*É possível dar à música um papel bem mais importante: se na composição de um roteiro se alternam a palavra e o ruído de maneira a que esses dois elementos representem seu respectivo papel com um máximo de economia ou disciplina, poder-se-ia passar do ruído orquestrado à música, que então serviria, ao contrário, para ressaltar o fragmento em questão e que se tornaria um elemento de ênfase. O emprego dos coros, sejam falados, sejam cantados, é ainda excepcional. Todavia, não há razão alguma para que a orquestração musical para os filmes fique parecida a da música de cena*". [107]

A utilização da música para a criação de um efeito dramático, como o descrito acima, é exemplificada por Edgar Morin:

"A música do filme (...) é, por natureza, cinestésica – matéria afetiva em movimento. Envolve e embebe a alma. Os seus momentos de intensidade eqüivalem e muitas vezes coincidem com o primeiro plano. É ela que determina o tom efetivo, que dá o lá, que sublinha com um traço (bem grosso) a emoção e a ação. A música de um filme é, de resto, como no-lo indicava a Quinoteca de Becce, um verdadeiro catálogo de estados de alma. Assim, cinestesia (movimento) e ao mesmo tempo coenestesia (subjetividade, afetividade), ela opera a união entre o filme e o espectador e participa, com todo o seu ímpeto, a sua maleabilidade, os seus eflúvios, o seu protoplasma sonoro na grande participação."[108]

---

[107] CAVALCANTI, Alberto. "O Estudo do Cinema enquanto meio de Expressão" in PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. (orgs.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 201.

[108] MORIN, Edgar. "A Alma do Cinema" in XAVIER, Ismail (org.) **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1991. p. 159.

Esta segunda parte do filme termina com uma montagem quase abstrata, também marcada de maneira rítmica pela música do compositor inglês. Este momento localiza-se exatamente no meio do filme. A última cena dentro da mina mostra um trabalhador empurrando um pesado vagão para cima (fotograma 32). O narrador anuncia:

"the shift is finished"

Isso basta para que uma pequena seqüência de imagens encerre o assunto de uma maneira dramática. Esta seqüência é composta de 30 quadros, em sua maioria detalhes de máquinas que funcionam sem parar. Novamente, temos uma junção de *stills* fotográficos. Há um *motif* entre eles: novamente, como na abertura, são os movimentos circulares: roldanas, cabos, máquinas a vapor, entrecortados por figuras humanas que os controlam. Algumas dessas cenas podem ser vistas nos fotogramas 33 a 40. O mais interessante é que esses *motifs* se alternam e o resultado é um momento abstrato. Um momento que remete ao surrealismo de Cavalcanti em seus filmes da fase francesa.

O ápice deste momento acontece com os fotogramas 40 e 41. Como na composição de uma poema, podemos nomeá-los de figuras *a* e *b*. Elas estão montadas na seguinte seqüência: *b, a, b, a* de uma maneira rápida, criando um paralelismo entre as imagens. Neste exato momento, o único som ouvido é o de um apito distorcido, tocado duas vezes. Essa noção de paralelismo na montagem é assim descrita por Arheim:

"*The method is similar to that of contrast, but it goes much further. The two different kinds of events are shown alternately by single shots. Obviously, the logical coordination is false. The method of contrast referred to subject matter – the method of parallelism deals with the technique of cutting*."[109]

Esse pensamento também pode ser associado à comparação de Eisenstein sobre o trabalho de montagem e os ideogramas japoneses: está ligado à criação de significado. A reflexão de Eisenstein ajuda a explicar o clímax representado pelas figuras 40 e 41: uma roldana girando e o rosto em *close up* de um homem. A relação é uma outra oposição (a primeira, o homem x o carvão). Desta vez: a máquina x o homem, e que também expressa

[109] ARHNEIM, Rudolf. **Film as Art**. London, University of California Press, 1984. p. 92.

uma relação de dependência: a estrutura econômica depende da interação perfeita entre o homem e a máquina (esta questão será detalhada no próximo capítulo).

Com o fim do turno de trabalho, o filme retorna à superfície (fotogramas 42 e 43) e não volta mais à *coalface*. Os caminhos claustrofóbicos e escuros são substituídos, ainda na segunda parte, por um outro aspecto da vida do minerador: a sua vida pessoal. O narrador anuncia:

"The miner´s life is bound up with the pit.
The miner´s house is often owned by the pit.
The life of the village depends on the pit."

As três frases resumem a maneira como a vida do minerador está economicamente atrelada à mina, ou seja, sem o *pit*, não há trabalho. Não havendo trabalho, há pobreza. Contudo, como em toda relação de dependência, há desigualdade. O *pit* é mais poderoso. A força do *pit head*, grande *motif* do filme, não pode parar. Essa também é uma das lições da simbiótica montagem da grande roldana no *pit head* com a face humana no clímax do filme.

Para justificar estas frases, há uma série de oposições nesta seqüência, obtida através de montagem. Em princípio é apresentada a imagem da vila dos trabalhadores (fotogramas 44 e 45). Há cortes para imagens do *pit head* (fotogramas 46 e 47). Numa das poucas cenas em que a câmera se movimenta, há uma panorâmica entre uma grande montanha de refugos (fotograma 48) e uma árvore minúscula (fotograma 49), que balança com o vento. Desta árvore, há um corte para as ruínas de uma casa (fotograma 50) e novamente para a pequena árvore. Aqui temos, como antes, uma pequena composição que poderia, da mesma forma que uma estrofe, ser dividida da seguinte maneira: *a, b, c, b*, sendo *a* a montanha de resíduos, *b* a árvore e *c* a ruína.

Na seqüência *c, b* praticamente não há som. Não se ouve o vento ou qualquer ruído incidental. A música e o coro praticamente desaparecem, como uma música que chega ao fim num disco. Na verdade, desde o surgimento da vila dos trabalhadores, o coro é formado por voz de mulheres que cantam o Madrigal escrito por W. H. Auden. A este canto, são sobrepostas as frases da locução descritas acima. Na seqüência *a, b, c, b*, as cenas estão ali

praticamente sozinhas: pura imagem. Esta associação remete a uma natureza fragilizada, anulada pela força econômica do carvão e o tom é melancólico.

Sobre esta mesma seqüência há uma outra leitura:

"*First of all, there is the montage of going up in the lift cage, which attempts to generate a visual excitement correlating with the men's spirits as they go off shift. After a brief exposition of the miner's life, there is then the lingering shot of the tree bent against the wind, a shot which precedes a tilt upwards to the sky before a transition to the busy goods yard and the first shot of the 'distribution sequence'. That this shot, accompanied by a climax in the female choral singing, has a symbolic resonance beyond its depiction of features of the landscape seems clear to most viewers. In their brief discussion of* ***Coalface****, Miles and Smith (1987) see it as indicative of the 'pastoralism´ of a "real man's world" 'and as part of the film's attempted naturalization of the human and industrial struggle which is its focus. At a more abstract, formal level, the shot provides a moment of 'rest' within the depictive flow, one to be immediately contrasted against the mechanistic urgency of the goods yard*."[110]

Corner vê a montagem da árvore, com seu leve movimento de câmera para cima, e conseqüente transição para a primeira cena da última parte do filme (fotograma 51) como uma continuação. De fato, como ele afirma, há uma total quebra do ritmo, mas fica claro que o cineasta marca o fim de uma parte do filme e o começo de outra. Na verdade, é possível dizer que as duas partes estão separadas, inclusive pelo ritmo das cenas que as acompanham, da mesma forma que o último mapa da primeira parte não está ligado ao fotograma 19. A determinação com que Cavalcanti parece finalizar os "capítulos" do filme, permite dizer que as duas cenas não podem ser contrastadas. Cada uma está perfeitamente ligada a um momento definido no filme, separados inclusive por uma pausa grande na banda sonora.

2.5 Terceira Parte – Distribuição

Quando a última parte começa, o locutor anuncia:

"Transport and distribution double the price of coal"

[110] CORNER, John. Op. Cit. p. 59.

Esta informação econômica anuncia o início do tema que é a distribuição e circulação do carvão em todas as esferas da cadeia de produção. Uma série de imagens mostra diferentes cenários A indústria carvoeira abastece a indústria férrea (fotogramas 51 e 55), o comércio e residências (fotograma 52), as usinas geradoras de eletricidade (fotograma 53 e 54), a indústria naval (fotograma 56) e as indústrias de aço ou cerâmica (fotograma 57). O locutor, da mesma forma que na primeira parte do filme, vai informando dados concretos, por exemplo, quantas toneladas são consumidas anualmente pelos segmentos descritos. Novamente, não há um comentário, uma crítica ou algum tipo de interferência subjetiva. Ilustram as cenas também os trabalhadores dessas indústrias.

Não ouvimos mais o coro das mulheres, mas sim, sons que imitam a realidade: apitos de trens, a partida de uma locomotiva, patas de cavalos. Um longo silvo indica que estamos numa usina elétrica. Todos esses sons foram criados na orquestra e sincronizados às imagens. O resultado é uma música abstrata, sem melodia. A banda sonora é trabalhada para enfatizar os sons da natureza. São todos sons que imitam a realidade a partir da própria música de Britten: ouve-se muitos pratos e percussão nesta parte do filme. Eles são parte da música. Sobre este assunto Cavalcanti aponta:

"(...)Depois, banimos o sincronismo absoluto e as leis da encenação teatral. E tomamos os sons naturais como matéria prima, os quais cortamos, regravamos, orquestramos e tentamos estilizar o conjunto."[111]

Quando os carroceiros aparecem numa rua movimentada, ouve-se somente os sons das patas dos cavalos, numa marcha lenta, mais nada. Há também uma série de *motifs* sonoros: quando as roldanas do *pit head* são mostradas em *close up*, há sempre um som característico que parece intensificar a velocidade do giro desta peça. Este som também faz parte da partitura e está sempre relacionado a este objeto. A associação imagem e som, uma outra maneira de realizar a montagem, cria de certa maneira o que poderia se chamar de ideogramas audiovisuais.

---

[111] Alberto Cavalcanti em entrevista para a revista *Intercine*, Roma, 1935 inclusa em PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. (orgs.) **Alberto Cavalcanti**. Op. Cit. p. 189.

"*No cinema tem o ruído um valor puramente abstrato, que é independente do seu valor real. A imaginação, agindo sobre os ouvidos, mostrou, por exemplo, que o som do vento pode sugerir velocidade ou profundidade, que o ruído do motor de um avião pode dar a idéia de altura*. (...) *Eis porque os ruídos são tão úteis na banda sonora. Eles falam diretamente à emoção*.[112]

Não vemos o carvão sendo queimado, mas sim, manipulado em seus diferentes usos. Nesta parte, enfim, entendemos porque o mineral é a base da economia britânica: sem ele, a vida econômica do país não existiria. Não é por acaso que, tal como no início, o locutor fecha o filme com esta frase:

"coal mining is the basic industry of Britain"

A frase é dita numa total ausência de sons (música, coro ou ruídos). Desta vez, no entanto, é mostrada uma visão geral das indústrias, seguida por diferentes planos do *pit yard*. Na seqüência, como um epílogo, são mostrados de novo uma desolada vila de mineradores, que não é igual à primeira vila (comparar os fotogramas 44 e 58), porém carrega os mesmos elementos de casas geminadas numa única rua. Um minerador a atravessa: é a única figura humana presente no cenário vazio (fotograma 58). Há um corte e os famosos *pit heads* são mostrados novamente, girando sem parar e, fechando o ciclo que nunca pára, como as máquinas da "*colliery"*, um céu que parece ser ao entardecer, remetendo diretamente à imagem que abre o filme (fotograma 59).

Em resumo, **Coal Face** não é um filme sobre o trabalho nas minas, sobre o *pit yard* ou sobre distribuição. É tudo isso, com um foco um tanto maior nas pessoas que o produzem. Ou seja, há uma tentativa de abarcar o assunto em sua totalidade. Para que isso seja possível, em sua curta metragem, a relação entre locução e imagem é fundamental. Uma e outra, de maneira simbiótica, vão construindo o filme de modo que ele seja conciso, porém nada superficial. Como trabalho experimental entre o casamento entre som e imagem, o resultado, dentro do objetivo a que o filme se propõe, é completo.

[112] CAVALCANTI, A. Op. Cit. p. 153-155.

3

A Ruína

3.1 A percepção do filme

Neste capítulo, o objetivo é interpretar os elementos simbólicos que compõe o filme a partir dos recursos estilísticos utilizados em sua realização e que foram objeto de análise do capítulo dois. Para tal, serão apontadas, antes, algumas reflexões sobre a forma do filme, na definição de David Bordwell e o sentido da imagem nas teorias de Roland Barthes e que servem de base para a interpretação que se propõe a seguir.

Para Bordwell, a percepção de um filme não é resultado unicamente da análise de seus aspectos técnicos. Na verdade, ela faz parte de um sistema muito maior que ele chama de sistema formal:

"*By film form, in its broadest sense, we mean the total system that the viewer perceives in the film. Form is the overall system of relations that we can perceive among the elements in the whole film*."[113]

A percepção de um sistema formal começa deste o preenchimento de certas expectativas até diferentes níveis de significado e interpretação, seja um nível mais referencial até um mais subjetivo. Como Bordwell aponta, um sistema formal não é apenas uma característica dos filmes, mas sim de todas as manifestações artísticas, sejam elas, um romance, um conto, um poema, uma escultura, uma música ou um quadro. A busca por um sistema formal faz parte da natureza humana:

".... our experience of artworks is patterned and structured. The human mind craves form. For this reason, form is of central importance in any artwork, regardless of its medium."[114]

Para entender como se dá esta percepção numa imagem, ou num conjunto delas, é possível utilizar as idéias de Roland Barthes sobre os níveis de sentido do imagem fotográfica. Barthes definiu três os níveis de sentido. Para chegar a eles, partiu de um estudo

[113] BORDWELL, D. Op. Cit. p. 42.
[114] BORDWELL, D. Op. Cit. p. 41.

sobre fotogramas de **Outubro**, de Sergei Eisenstein[115]. Para o pensador francês, em primeiro lugar, há um *nível informativo*, de comunicação, que é um *sentido referencial* na imagem: são as informações que chegam ao espectador para o reconhecimento da cena e do que está sendo apresentado. São os objetos, personagens, cores, sons, os movimentos, enfim, tudo que estabelece a imagem e que a faz ser entendida pelo seu receptor. Este *nível informativo* está ligado ao que Barthes, no mesmo livro, aponta como o sentido denotado da imagem fotográfica, ou seja, como o análogo perfeito do real:

"Qual é o conteúdo da mensagem fotográfica? O que transmite a fotografia? Por definição: a própria cena, o literalmente real. Do objeto à sua imagem há, na verdade, uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. (...) é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu analogon perfeito[116], e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia." [117]

Um segundo sentido da imagem é chamado por Barthes de *sentido óbvio*, ou da significação, que é definido como o sentido que o autor da imagem construiu. É possível traçar um paralelo entre este conceito e a teoria de montagem que foi apresentada anteriormente, na qual Eisenstein comparava a criação de sentido na montagem cinematográfica de dois planos com os ideogramas japoneses. Neste conceito, é possível ver semelhança com a definição do sentido óbvio de Barthes. No primeiro caso, o trabalho consiste em juntar duas imagens distintas, com significados distintos, para criar um terceiro elemento, totalmente novo, um terceiro significado. Este significado é controlado e está relacionado à capacidade técnica de simbolização visual do autor. O sentido óbvio vai pelo mesmo caminho. É um significado intencional mostrado pela imagem, a partir da criação de seu autor:

"O sentido simbólico (...) impõe-se a meu espírito por uma dupla determinação: é intencional (é o que quis dizer o autor) e é tomado de uma espécie de léxico geral, comum dos símbolos; é um sentido que me procura, a mim, destinatário da mensagem, sujeito da leitura, um sentido que parte de S. M. E. e que vai à minha frente: evidente, é claro (o outro

---

[115] BARTHES, Roland. "O Terceiro Sentido" in **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
[116] Sublinhado meu.
[117] BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 12.

também o é), mas de uma evidência fechada, presa em um sistema completo de destinação."[118]

Por fim, a leitura da imagem cinematográfica também está sujeita a um terceiro sentido, que Barthes chama de o *sentido obtuso*. É um sentido que está além da conotação intencional do autor, faz parte de uma leitura individualizada e está no campo da significância:

"É tudo? Não, pois ainda não me posso desprender da imagem. Leio e (talvez em primeiro lugar) sou tomado por um evidente, errático e teimoso terceiro sentido.(...) Ignoro se a leitura desse terceiro sentido está correta – se pode ser generalizada -, mas parece-me que seu significante (...) possui uma individualidade teórica; pois por um lado, esse significante não se pode confundir com o simples estar lá da cena, extrapola a cópia do motivo referencial, impõe uma leitura interrogativa (a interrogação incide precisamente sobre o significante, não sobre o significado, sobre a leitura, não sobre a intelecção: é uma captação poética), (...)."[119]

O terceiro sentido escapa ao controle do autor da imagem, está além dele, só pode existir da relação entre a imagem e quem a vê.

É à luz dessas idéias de Barthes que serão traçados os significados de **Coal Face**. Ela oferece um caminho estruturado para a interpretação. A forma do filme, como Bordwell apontou, é todo o sistema que permite sua percepção e compreensão, neste caso, esses três níveis de sentido que Barthes teorizou fazem parte deste sistema formal, estão nele inseridos, não só neste, mas em qualquer filme.

3.2 Expectativas

Ao assistir a um filme como **Coal Face**, é impossível não levar em consideração algumas expectativas. Isso ocorre porque várias informações estão previamente a ele associadas. A principal delas é que se trata de um documentário. A palavra documentário acaba tendo um forte apelo na expectativa de qual filme será assistido. Em primeiro lugar,

[118] BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 47.

porque nesta palavra já está imbuído um sistema de valores sobre o filme: o que é, qual é sua função e como deve discorrer. Como exemplo, neste caso, não se trata de um filme narrativo, aborda um aspecto da realidade objetiva e ensina alguma coisa. Num aspecto mais referencial, essas expectativas acabam guiando a sua leitura e ao final dele, elas são preenchidas. Ou seja, a percepção que ele acaba de deixar é esta mesma.

Isto ocorre porque, neste nível mais referencial de significação, **Coal Face** segue essas convenções, que se tornaram a própria definição do filme documentário, principalmente, no que concerne a representação da realidade. Essas regras, cristalizadas ao longo do tempo, se tornaram referência sobre o que deve ou não ser um filme documentário.

Dessa maneira, foi visto que **Coal Face** é um filme sobre a mineração de carvão na Inglaterra. Ele mostra um mina de carvão interna e externamente. Informa como o carvão é extraído, quantos trabalhadores fazem parte deste sistema, quantas toneladas são produzidas, mostra quais são as regiões produtoras, descreve como é feito o trabalho, apresenta o modo de vida dos trabalhadores, de que forma o carvão é distribuído e como ele é consumido. Tudo isso está no filme: ele mostra (imagem) e informa (palavra) de forma objetiva. Por fim, cria esta sensação didática e cumpre sua função de instruir, atingindo os objetivos propostos. Para os milhões de ingleses que não conheciam esta indústria, deve ter funcionado como uma descoberta. Esta é a sua primeira leitura e resume o que foi mostrado no capítulo 2.

Contudo, levando-se em consideração que o nível referencial é o nível mais básico de interpretação, há muito ainda que compreender. O filme vai muito além. As relações dos diferentes elementos que compõe a forma do filme guiam o espectador para outros níveis de leitura. Assim, além de preencher expectativas, **Coal Face** vai além em muitos aspectos porque permite, como uma obra de arte complexa, diferentes interpretações.

O ponto de partida escolhido para essas leituras, neste filme, são alguns elementos recorrentes que chamam atenção por si só pois o marcam tanto do ponto de vista estilístico, quanto formal. Por causa disso, esses elementos foram selecionados como temas chaves, pois carregam em si várias conotações*: a circularidade e as máquinas, a masculinidade e o trabalho*. Abordá-los em suas complexidades é o trabalho a ser exposto a seguir.

---

[119] BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 46.

3.3 Circularidade

O filme tem como principal marca a circularidade. Para criar esta impressão, Cavalcanti utilizou-se do recurso da repetição. Em primeiro lugar, ele começa e termina o filme da mesma maneira, com a mesma frase e praticamente com a mesma cena:

"Coal mining is the basic industry of Britain"

Foi visto, que esta frase aparece num momento muito especial do filme (ausência de imagem e som) e que, como abertura, ela substitui as antigas legendas dos filmes mudos. Agora, há outras funções a serem estabelecidas. No âmbito do discurso, no primeiro momento em que aparece é possível lê-la como uma *tese*: aparece logo após os créditos iniciais, antes da primeira cena. Ela anuncia o tema a ser desenvolvido e guia o espectador. Na parte final, sua conotação é outra: a frase agora é uma *conclusão*, ela fecha o que foi desenvolvido, não deixando dúvidas sobre o que foi mostrado. Mas ao mesmo tempo que fecha o filme, a frase também parece recomeçar tudo de novo. Esta repetição é própria do discurso econômico. Nele, fala-se de giro de capital, circulação da mercadoria, ciclos econômicos, etc. Assim, no filme, a atividade carvoeira é descrita como parte integrante de um ciclo, de uma cadeia produtiva. Essa cadeia tem início, meio e fim, e o fim apenas sinaliza o recomeço de todo o processo novamente.

É possível também visualizar este enunciado. Logo após ser dito, aparece a primeira cena do filme (fotograma 2). Nela, é possível ver uma seqüência de três elementos verticais, que se elevam para um céu nublado: uma chaminé, um poste elétrico, o *pit head*. É como uma composição de elementos primordiais: a indústria e a eletricidade só são possíveis pela existência da indústria carvoeira. Visualmente, *"coal mining is the basic industry of Britain*" torna-se assim um quadro, materializando-se nesta imagem.

Por fim, o enunciado justifica também a maneira como o filme foi dividido, ou seja, os seus capítulos. É a própria organização deste começo, meio e fim da cadeia produtiva: produção, trabalho, distribuição final da mercadoria. Da mesma forma, o enunciado acima coloca a mineração de carvão numa posição de destaque: a indústria é a base, o início de tudo. Ironicamente, as normas do processo narrativo contam com o mesmo método: começo, meio e fim. Neste filme, isto até forma uma espécie de estória, mas não uma narrativa porque

não há um personagem e não há uma ação. Ao menos, não nos moldes exigidos nos sistemas narrativos convencionais. Talvez, seja possível dizer que o grande personagem desta narrativa não-convencional seja o próprio ciclo produtivo e seus coadjuvantes são o carvão, as máquinas e os homens.

Além de ressaltar a circularidade no filme e do processo econômico descrito, este enunciado tem uma outra função. A importância desta frase está na maneira concisa em que resume todo o objetivo do filme. É um tipo de recurso utilizado principalmente na literatura. Muitos escritores utilizam em seus romances uma frase de abertura que se torna um emblema da história em si. Um exemplo clássico é o do livro **Orgulho e Preconceito** da escritora inglesa Jane Austen, até hoje considerada uma das mais famosas aberturas da literatura inglesa, que a título de curiosidade é a seguinte*: "It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife*".[120] O principal tema do romance está contido neste enunciado.

A frase de **Coal Face** tem esta mesma função: a de ser uma abertura concisa e marcante sobre o tema do filme, fechando qualquer outra possibilidade de leitura da obra e guiando o espectador através dos rumos que irá tomar. Ao final, reorganiza para o espectador todas as informações que ele viu, não deixando outra opção a ele a não ser concordar e aceitar, após todas as imagens e informações citadas, que tudo o que foi apresentado é a verdade. O trabalho de seleção dessas informações só corrobora.

3.4 As Máquinas

Neste mesmo tema da circularidade, ainda há outros aspectos a serem ressaltados. Para marcar esta questão de uma maneira absoluta, Cavalcanti também se vale da repetição de imagens, como vimos no capitulo 2. Os *motifs* criados com este sentido estão nos objetos e nas máquinas que possuem movimento circular. São inúmeros os objetos que marcam esta circularidade: roldanas (fotograma 10), máquinas (fotogramas 13, 14, 31), máquinas elétricas (fotogramas 53, 54), rodas dos trens, objetos circulares (fotogramas 35, 36, 37) e principalmente, a grande roda do *pit head (*fotogramas 2, 3, 4, 6, 7, 33, 34, 38, 40, 45, 47, 59) que puxa o carvão para cima da terra e que se repete ao longo de todo o filme. Há um balé

[120] AUSTEN, JANE. **Pride and Prejudice**. Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd., 1992. p. 3.

mecânico, um balé da circularidade das máquinas, associadas à música de Benjamin Britten, que marca o seus ritmos com sons que vão se repetindo também. Música e movimento juntos para enfatizar o cadeia produtiva. Há momentos totalmente abstratos como na seqüência que inclui os fotogramas 33 a 41, em especial as imagens 35, 36, e 37.

Conforme as cenas vão se repetindo, a máquina passa a dominar o tema. A máquina vira assim um símbolo da modernidade e do progresso econômico. De um lado, enquanto filme institucional, a tecnologia ali mostrada exalta o desenvolvimento econômico de um país, um recurso que é utilizado até hoje. É importante lembrar que, na época, esses eram os meios tecnológicos mais avançados que existiam. É mostrado um capitalismo de ponta e com ele o poder econômico da Grã-Bretanha. Há uma questão positivista no filme, bem de acordo com as idéias de progresso da época, na qual as máquinas eram o grande poder.

Por outro lado, através das repetições e dos momentos abstratos, criados na montagem, Cavalcanti utilizou a máquina e a velocidade como marcas da modernidade, conforme a tradição cinematográfica já as utilizava desde o início do século, lembrando também a própria experiência surrealista do cineasta na França. Essa profusão das máquinas e da velocidade lembra muito as idéias das vanguardas em movimentos como o Surrealismo:

"Não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado dessas séries, e do cinema em geral, como um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas. Marinetti e outros futuristas celebraram a agitação do cinema como uma "mistura de objetos e realidades reunidos aleatoriamente". Para os surrealistas franceses, séries sensacionalistas "marcaram uma época" ao anunciar as reviravoltas do novo mundo". Esses autores reconheceram a marca da modernidade tanto no conteúdo sensacionalista do ciné-feuilleton ("crimes, partidas, fenômenos, nada menos do que a poesia da nossa época") quanto no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral (como Eisenstein, Vertov e outros cineastas/teóricos iriam em breve reelaborar)."[121]

[121] SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular" in **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2001. p. 137.

A relevância do texto de Singer está em apontar como os modernistas (futuristas e surrealistas principalmente) apossaram-se do cinema e viram nele a maneira de demonstrar o espírito de uma época. Cavalcanti não deixa esses elementos de fora na sua montagem das rodas de **Coal Face**. O movimento dos objetos é uma marca da modernidade no filme e da experiência surrealista do cineasta.

Essa marca, num sentido ainda mais conotativo, não deixa de ser também uma referência metalingüística. No projetor e na câmera, a película é exibida ou exposta através de um movimento circular. O fotograma 40, por exemplo, não lembra a peça do projetor cinematográfico? Ao mesmo tempo, o movimento na imagem no cinema só existe no espectador, que constrói o que vê na ilusão de ótica representada pela projeção da película a 24 quadros por segundo:

"Quem opera o prodígio? O aparelho de registro ou o de projeção? Com efeito, todas as figuras de cada uma das imagens de um filme, projetadas sucessivamente na tela, ficam tão imóveis e separadas quanto já o estavam desde a sua aparição sobre a camada sensível. A animação e a confluência dessas formas são produzidas, não na película ou na objetiva, mas unicamente no próprio homem. A descontinuidade só se transforma em continuidade depois de haver penetrado o espectador. Trata-se de um fenômeno puramente interior. Fora da pessoa que está olhando, não há movimento, fluxo ou vida nos mosaicos de luz e sombra que a tela mostra sempre fixos. Dentro, há a impressão de que como todos os outros dados dos sentidos, trata-se de uma interpretação do objeto, ou seja, uma ilusão, um fantasma."[122]

Portanto, temos a idéia de movimento e de ausência de movimento expressa de diferentes maneiras. Conforme visto no capítulo anterior, a primeira parte é uma sucessão de 15 quadros e não há movimento de câmera. São *stills*, como também são as figuras resultantes da exposição da película à luz. Na película, elas se sucedem uma à outra e o movimento dos objetos e das pessoas só é percebido pelo observador devido a um truque ótico.

---

[122] EPSTEIN, Jean. "A inteligência de uma máquina – Excertos" in **A Experiência do Cinema**. XAVIER, I. (org.). Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda, 1991. p. 288.

Nas cenas, todo movimento está no trabalho das máquinas da *colliery*, principalmente o *pit head*. Curioso acrescentar também que as máquinas, na primeira parte do filme, parecem estar quase em moto perpétuo, devido à completa ausência de seres humanos a manuseá-las. Após os mapas, já na segunda e terceira partes, isto é rompido. As imagens escolhidas por Cavalcanti são montadas de modo a que não haja dúvidas de que há homens as operando (fotograma 39). Na parte final, também a integração trabalho, máquinas e homens é total.

Neste sentido, há uma oposição entre a primeira parte (em que só o *pit yard* é mostrado) e a segunda parte (na qual são mostrados o trabalhador e um pouco da sua vida). É a clássica oposição: a máquina (a primeira parte do filme) x o homem (a segunda parte). Para contrastar com a linha de produção mostrada, entram os mineradores e o local mais crítico da mina: a *coalface*, a sua parte subterrânea. É neste ponto que o filme começa a lidar com o tema nada delicado do trabalho. Antes porém, vale a pena ressaltar a maneira como o masculino é construído no filme.

3.5 Masculinidade

Uma das leituras mais recentes dos filmes do GPO Film Unit está na questão de como os filmes retratavam a masculinidade. À luz das novas teorias de Estudos da Cultura, incluindo àquelas relativas a gênero e a sexualidade, alguns teóricos vêem nesses filmes, principalmente naqueles que retratavam o minerador, uma interessante leitura homoerótica, que vale a pena ser registrada aqui.

É o tipo da leitura que transcende a natureza da obra e do autor e se encaixa no que Barthes chama de o **sentido obtuso,** visto que é pouco provável que Cavalcanti – e qualquer dos personagens envolvidos em sua produção – deliberadamente fizesse as cenas com esta intenção. Afinal, a década de 30 ainda estava muito longe das discussões sobre os movimentos das minorias e o filme, a princípio, tem uma conotação sócio-política. Contudo, a ambivalência persiste. Para começar esta análise, o foco é no lado oposto desta moeda: a questão do feminino e como ele é retratado no filme.

Como foi visto no capítulo 2, as mulheres estão presentes no filme, mas estão, é possível dizer, todas escondidas. Quando vemos a vila dos mineradores, há muitas roupas nos varais, mas elas não estão ali a pendurá-las, já fizeram isso (fotograma 45). É o resultado do

seu trabalho. A voz feminina que existe está no coro. Sozinhas, elas entoam o *Madrigal* de W.H. Auden, um poema de amor:

O lurcher-loving collier, black as night,
Follow your love across the smokeless hill;
Your lamp is out, the cages are all still;
Course for heart and do not miss,
For Sunday soon is past and, Kate, fly not so fast,
For Monday comes when none may kiss:
Be marble to his soot, and to his black be white.

Esta seqüência acontece exatamente no final da segunda parte, logo após o momento abstrato das máquinas. Imagens do *pit head* e da vila dos mideradores retornam. Como foi analisado no capítulo 2, é mostrada também uma grande montanha de resíduos, seguida de uma árvore e de uma casa em ruína. É o momento de mais lirismo no filme, no qual o retorno à superfície e a voz das mulheres, em conjunto, fazem uma pausa no mundo frenético do trabalho.

Porém, a participação feminina é essa. Se não há uma negação total do feminino, há pelo menos uma ausência forte. Em nenhum momento, as mulheres são individualizadas, como ocorre com os dois trabalhadores.

"*... Miles and Smith (1987) draw attention to the gender division perceivable in* ***Coalface*** *and note the contrast between the strongly masculine world of underground, with its half-naked workers, and the feminine world of the surface, with its supporting, dutiful domesticity. The gender division is certainly used as a tonal device in the film (e.g. the female choir soundtrack which starts as the cage reaches the surface), but whatever inequality is documented is unproblematically 'reflected' rather than being identified as such*."[123]

Quando a vila dos mineradores é mostrada, (fotograma 44, por exemplo) é possível distinguir mulheres, que se misturam à paisagem, pois elas são fotografadas de uma grande distância. Lembra também como os homens aparecem pela primeira vez no filme (fotograma

19). Se não houvesse seus movimentos através dos poucos halos de luz no túnel que leva à mina, como seria possível distingui-los? Da mesma forma, as mulheres estão misturadas às suas casas. Mas essas cenas são tão rápidas e o quadro é tão distante, que só após assisti-las várias vezes é possível notar que estão ali.

O foco está no conjunto de casas geminadas. Fica a imaginação a lembrar que lá dentro moram mulheres e crianças. Esse enfoque na construção, durante esta seqüência, de certa maneira, está paralelamente ligado à abertura do filme, com sua apresentação desértica da mina, como se ela pudesse funcionar sozinha. A vila dos mineradores parece também abandonada, sem vida.

Por causa dessa ausência, principalmente de um rosto feminino, esta divisão de gênero acaba concentrando-se no masculino, dando ao filme um tom homosocial. Uma das chaves para entender esta predominância está na própria produção dos filmes:

"*Because most British documentary practitioners in the 1930s were men, and because their texts about working-class men intersected with one another, we can see in thirties documentary film, writing, and photography a cultural nexus of what Eve Kosofsky Sedgwick has termed "homosocial desire*". [124]

Esta divisão de gênero também tem como um de seus fatores a própria noção que os cineastas do movimento viam sua própria atividade e sua própria vida. Apesar de haver mulheres trabalhando no GPO Film Unit, não é possível dizer que havia uma igualdade sexual na unidade de cinema. Ainda são os anos 30. Esta divisão forte de gênero fazia parte da sociedade como um todo, afinal, o feminismo iria amadurecer apenas décadas mais tarde. Ver um trabalhador como o minerador, era ver um herói masculino, principalmente para esses intelectuais de esquerda. Desta maneira, seu corpo acaba carregando todo o simbolismo desse heroísmo:

"*Working class as 'victim' is less prominent in documentary film than working class as working hero. In films such as* ***Industrial Britain*** *and* ***Coal Face*** *(1935) the concentration*

---

[123] CORNER, John. **The art of record: a critical introduction to documentary**. Manchester, Manchester University Press, 1996. p. 61.

[124] BRYANT, Marsha. **Auden and documentary in the 30´s**. London, University of Virginia Press, 1997. p.35.

on men at work is cause and effect of the determination to see 'the working man ... as a heroic figure (...)' and to celebrate the ardour and bravery of common labour (...). The male body becomes the focus of this celebration, seen at its simplest in the countless close-ups of the male body at work. For example, in ***Coal Face****, a film in which the human being is to often displaced by the machinery to the margins of the frame, the only sustained close up´s are of semi-naked miners. Such celebration may also help to explain the (very common) preference for dusk/dawn shots in which the worker's individuality is effaced and he is seen - like the machinery he serves – as shape*."[125]

Ajuda nesta visão heróica uma certa interação social, visto que os documentaristas eram em sua maioria pessoas que vieram de universidades: intelectuais da elite. A classe operária acabava exercendo um fascínio, representado pelo corpo de seu maior símbolo: o minerador.

"Jeffrey Weeks has noted that affluent British men's "fascination with crossing the class divide" – a "clearly observable" trend by the late nineteenth century – reveals "a direct continuity between male heterosexual mores and homosexual". To stress his continuity in thirties culture, I have used the term "homoerotic" to characterize documentary images because, as Woods contends, homoeroticism constitutes "a major, self-referential part of male sexuality as a whole." This term also suits my purposes because, like the term "documentary", it is inclusive in theory but male centered in practice."[126]

Neste sentido, levando-se em consideração os dados já levantados sobre a presença feminina, **Coal Face** é um filme centrado no masculino. De fato, na seqüência do turno de trabalho e conseqüente parada para o almoço, a primeira coisa que os operários fazem é tirar as camisas. A seguir, durante todo o trabalho, há uma profusão de *close ups* de seus torsos, mãos, até pernas (fotogramas 21, 22, 25, 26, 27, 30, 32). Em sua maioria, a pele muito branca, os músculos dos braços e do tórax contrastam com as paredes negras da *coalface*.

O locutor afirma que faz calor dentro da mina. Contudo, na hora do almoço, as camisas estão cuidadosamente sobre os ombros dos mineradores (fotograma 27), fato este que chama atenção para a cena em si, como Barthes coloca em seu texto sobre o **sentido**

---

[125] HIGSON, A. **Dissolving views: key writings on British cinema**. London, Casselll, 1996. p. 43-44.

obtuso. Talvez por que esta maneira pareceria pouco usual na situação em que se encontravam:

"Na verdade, este terceiro sentido caracteriza-se – pelo menos na obra de S.M.E. – por esfumar o limite que separa a expressão do disfarce..."[127]

Neste caso, posicionando o espectador como um *voyeur*, o filme desloca-se da sua função original – descrição do trabalho – para uma chave que vai além - esses corpos, na visão de Marsha Bryant, tornam-se objetos de desejo. Sobre o momento do almoço (fotograma 27), mais especificamente, ela comenta:

"Unlike other shots in which miners´ glistening torsos and body hair are visible, these men face the camera and they have draped their shirts over their left shoulders. Acknowledging the cameraman's and viewer's gaze, these miners momentarily disrupt the film's dominant framing of workers as objects of desire."[128]

E ao colocar o trabalhador como um objeto de desejo, o espectador passa a ser um *voyeur*:

"*Fracturing the miner's body into torso and left arm, the frame's erotic*[129] *dismemberment centers on his bulging muscles. Stark frontal lighting also contributes to this sexualized display of a man at work; the absence of fill and backlighting shrouds the miner's head in darkness and positions the viewer as a voyeur*." [130]

Outro fator interessante para justificar tal leitura está na própria biografia dos principais autores do filme. Auden, Britten e Cavalcanti eram homossexuais.

I find it significant that two gay man, Auden and composer Benjamin Britten, played a key role in shaping thirties documentary film practice. Collaborating for the first time on the chorus and music to Coal Face, Auden and Britten drew wide acclaim for theirs innovative

---

[126] BRYANT, Marsha. Op. Cit. p. 39.
[127] BARTHES, Roland. Op. Cit. p. 50.
[128] BRYANT, Marsha.Op. Cit. p. 42.
[129] Ver fotogramas 21 e 30 para esta descrição.
[130] BRYANT, Marsha. Op. Cit. p. 35.

integration of verse commentary and music in the most famous GPO production, Night Mail.[131]

No entanto, em sua análise, Bryant deixa Cavalcanti de lado. Talvez esse seja um problema na sua leitura. As seqüências do trabalho e do almoço dentro das minas, como foi apontado, são justamente aquelas que foram feitas por Cavalcanti em estúdio. Ao escrever sobre a erotização presente nessas imagens, ela está falando do trabalho do diretor do filme em especial. De qualquer forma, esta leitura é válida e só comprova a complexidade de **Coal Face**.

Mas é importante ressaltar que, da mesma maneira que havia uma grande divisão de gênero nos anos 30, a questão homossexual também não tinha a melhor das liberdades. Apesar de ser possível argumentar que num meio intelectual como esse pudesse haver mais tolerância, não é possível dizer que houvesse liberdade. Afinal, o GPO Film Unit era um serviço público. Por fim, nos documentos pesquisados, pouco se fala sobre a orientação sexual de Cavalcanti. Nada é mencionado sobre esta orientação ter alguma influência sobre o seu trabalho. Contudo, parece que sim.

"How did such frankly homoerotic images come to circulate in government-sponsored films, and how have critics come to ignore them? The answer lies largely in our viewing habits. Conditioned to and conditioned to read films like Industrial Britain and Coal Face as rhetorical cinema, we usually grant primacy to the voice-over narrator's exposition. (...) The tendency to read E.M.B and G.P.O films as articulating Grierson´s social agenda in tandem with his essays also prompts commentary-centered readings. As a consequence of such conventions, we have learned to view the miners in these films only as socioeconomic information."[132]

Vale lembrar que seria improvável que a crítica da época procurasse imagens homoeróticas em filmes institucionais do governo. Como foi apontado, essas são idéias recentes. Por exemplo, a poesia de Walt Whitman, que é, para nós, hoje, cheia de imagens homoeróticas. O caso de **Coal Face** faz lembrar outro exemplo da literatura: a famosa discussão sobre o adultério ou não de Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. É

[131] BRYANT, Marsha. Op. Cit. p. 39.

fato que a crítica na época do lançamento do livro nem sequer passou perto de cogitar a falibilidade de Bentinho como narrador. Da mesma forma que no romance do escritor brasileiro, essa discussão em **Coal Face** parece apenas começar.

3.6 O Trabalho

As condições de trabalho nas minas inglesas não eram as melhores. Uma mina podia empregar centenas de trabalhadores, a maioria cavando no subterrâneo. Era um exército de homens e crianças (muitos meninos, os chamados *pit boys*, eram empregados das minas). Também há registro de mulheres que trabalharam no subterrâneo, mas a maioria trabalhava na parte exterior. Além do calor, da postura inclinada, da falta de espaço, a ventilação inadequada obrigava os trabalhadores subterrâneos a aspirar constantemente poeira de carvão. Este pó provocava, entre outros problemas, uma doença típica dos mineradores: a pneumonoconiose.

Além de expostos a este ambiente insalubre, os trabalhadores da mina de carvão ainda arriscavam as suas vidas em desastres que eram constantes. As principais causas eram explosões, causadas pela combustão da poeira de carvão e de gás metano, enchentes, causadas por lençóis freáticos, ou simplesmente desabamentos, causados por escoramentos que não conseguiam sustentar o peso de toneladas de terra. Entre 1850 e 1914, cerca de 90.000 pessoas se feriram ou até mesmo perderam a vida dentro das minas de carvão na Grã-Bretanha.[133] A lista de feridos na década de 30 chega a quase 10.000 nomes. Isto é ressaltado no filme:

"Every year in Great Britain one in five miners is injured"

As condições de trabalho só vieram a melhorar, no decorrer do século XX, com a organização dos trabalhadores em torno de Sindicatos. Havia um movimento operário forte, com base no *Trade Union Congress* e no *National Union of Mineworkers* (o Partido Comunista inglês foi fundado somente em 1920):

---

[132] BRYANT, Marsha. Op. Cit. p. 43.
[133] Fonte: WINSTANLEY, Yan. **Coal Mining History Research Center**. Site com o domínio: http://www.cmhrc.pwp.blueyonder.co.uk/lodts17.htm

"The miners were at the heart of the British Trade Union movement. The union movement recognized that it would have to become political if there was to be real progress on wages and working conditions in the collieries. Union leaders became more political. The first socialist MPs were the leaders of mining unions."[134]

Deste movimento operário resultaram greves e protestos, por melhores condições de trabalho e de salário. A mais famosa delas, que aconteceu entre 1925 e 1926, não conseguiu alcançar seus objetivos, apesar de meses de lutas dos mineradores e outras categorias operárias.

O levantamento desses dados históricos serve para situar melhor a condição de **Coal Face** enquanto documentário e de que maneira aborda a questão do trabalho. Foi mostrado que o grupo do GPO Film Unit era formado por intelectuais de esquerda, a começar por Grierson, que publicamente alegava que uma das influências do grupo era o cinema soviético. Cavalcanti fez parte de um grupo de vanguarda francesa de esquerda. Há elementos suficientes, por exemplo, em **Rien que les Heures** para comprovar a sua opção política. Contudo, todas as informações acima são apresentadas em **Coal Face** de uma maneira bastante superficial.

Nos seis minutos dedicados a mostrar a vida dos operários, não há imagens que fazem referência a esse quadro instável e de insegurança como apresentado acima, ou seja, nem os comentários, nem a música, nem as imagens são fortes o suficiente para mostrar todos esses aspectos complexos do trabalho e de suas implicações sociais. Muitos teóricos e críticos apontam para o fato de não haver uma crítica social mais explícita no filme:

"Grierson (...) was to become dismissive of what he described as Flaherty´s emphasis on 'man against the sky' in favour of films 'of industrial and social function, where man is more likely to be in the bowels of the earth'. Yet, in Grierson´s hands, this is a distinction without a difference because he and his followers never quite came to grips with the bowels of the earth. Even in ***Coalface****, to be literalist, the miner functions neither industrially nor socially but as the excuse for Auden´s words 'O lurcher-loving collier, black as night' – 'man against the coal seam', you might call it. (The soundtrack does make reference to accident*

[134] Fonte: **A Miners Son**. Site com o domínio: http://www.a-miners-son.com/

and danger but implies that these are without cause, a natural consequence of mining. The passage is spoken over close-up images of men's hands working with machinery, not over footage of the results of these frequent occurrences. Pneumonoconiosis is not mentioned).''[135]

De fato, como Winston aponta, a segunda parte acaba oscilando entre a poesia descritiva de Flaherty em, por exemplo, **O Homen de Aran**, e uma visão do operário como um herói. Quando o filme seleciona os dois mineradores em destaque, ele acaba fazendo deles símbolos de todos os mineradores ingleses. Como a seqüência é descritiva, eles parecem apenas exemplos: não há uma individualização enquanto personagens. Não sabemos suas opiniões a respeito do trabalho, não vemos fraquezas, dúvidas ou sofrimento. Vemos dois indivíduos aparentemente integrados ao ambiente. Surge assim a figura do herói:

"*The ordinary working people in our early documentaries never showed any weaknesses at all, except perhaps when we got on to* ***Housing Problems*** *later, when they were allowed to show some humour and peccadilloes, perhaps. But this is one of the big contrasts between the treatment of people in the early documentaries and later – not only in England; the same is true I think of Cavalcanti in France and Ruttmann in Berlin and the Russians. Man was always the heroic symbol, really, unless he was a sort of wicked kulak or exploiter of land. We didn't in our films deal with such people, but the ordinary workingman was seen as a heroic symbol.''*[136]

(Edgar Anstey)

Grierson e Cavalcanti ressaltaram o pioneirismo do Movimento Documentário Britânico ao retratar os trabalhadores da maneira que fizeram:

"Remember, there were no working class on the screen when I started out. I was the first guy to put the working class on the screen, believe it or not."

(John Grierson)[137]

"People are still impressed by their experiment, but I think that one of the things documentary did – and I think it was a very valuable one – is that in England since

---

[135] WINSTON, Brian. **Claiming the Real – the documentary film revisited**. London, British Film Institute, 1999. p. 51.

[136] SUSSEX, E. Op. Cit. p. 18.

Shakespeare the working classes were considered as comic relief in the theatre and in films, and little by little documentary imposed the workers as dignified human beings. I think that perhaps is the most important result of the documentary movement."[138]

(Alberto Cavalcanti)

Segundo Grierson e Cavalcanti, apesar de uma certa abordagem limitada, o que foi conseguido é louvável diante das circunstâncias. Neste sentido, o choque entre as figuras 40 e 41, uma roldana girando e o rosto em *close up* de um homem, vai além da mera relação *a máquina x o homem*. Neste contexto há uma simbiose entre o homem (herói) e a máquina (representante do progresso) e como resultado desta combinação há um ideograma que é a própria definição de modernidade. Esta é uma relação de dependência: a estrutura econômica depende da interação perfeita entre o homem e a máquina. Este é o ideograma criado a partir do contraste entre essas duas imagens. Não deixa de ser uma abordagem conservadora, principalmente se for comparada aos filmes russos.

Outubro, por exemplo, foi realizado para comemorar os 10 anos da Revolução. **O Encouraçado Potemkin** tinha como pano de fundo um fato histórico da Revolução também. Nos dois exemplos, Eisenstein partiu de fatos históricos para criar filmes que demonstrassem os ideais revolucionários. Neste sentido, fica quase impossível comparar esta abordagem, ou melhor, cobrar a mesma abordagem na leitura que **Coal Face** faz dos operários ingleses nas minas de carvão. Isto porque não há uma chave revolucionária na proposta estética dos filmes do GPO Film Unit.

Para tanto, há que se ressaltar um fato importante: Eisenstein tinha diante de si todo o aparato soviético para a realização dos filmes que enaltecessem os ideais da Revolução Russa (mesmo assim, como parece ser norma a muitos governos, o PC soviético não recebeu **Outubro** com bons olhos). No caso de **Coal Face**, a questão é bem mais complicada, ou seja, como fazer um filme revolucionário sendo financiado por um governo conservador? Isto não é possível. A questão que fica é que no contexto histórico inglês, o GPO Film Unit tinha a sua ideologia de esquerda, mas estava muito longe de ser revolucionária. Motivos não faltariam ao grupo: recursos financeiros, a ligação empregatícia com um serviço público, instinto de auto-preservação, censura, ou até mesmo a falta de uma postura mais firme neste sentido,

---

[137] SUSSEX, E. Op. Cit. p. 194.

principalmente se for levada em conta a moderada e liberal postura de Grierson, preocupado com a iluminação cívica.[139]

Winston aponta este caminho para justificar as posições ideológicas do GPO Film Unit:

*"There are real and obvious advantages in making this distinction for the sake of the movement's public relations effort, but there is no real change it seems to me, in the direction of the work; no meaningful ideological divide. The development that certainly took place was organic and can be accounted for by the coming of sound and the tenor of the times, that is the deepening depression. The sponsor's need for social-purpose films does not alter; it is just that the worsening social situation required that they become ever more overt in commissioning films propagandizing social integration. After all, there was less and less of '**Industrial Britain**' to celebrate."*[140]

Assim, nesta leitura, o operário é o herói de uma indústria de base que sustenta a nação. Ele vai para o sacrifício em nome do bem comum que é o Império. Este é o seu maior valor. E conforme o filme avança, fica claro também que há uma dinâmica da dependência: do trabalho do minerador, dependem todos os outros trabalhadores na cadeia econômica na qual gira a vida do Reino Unido. Neste ponto, há no filme um papel conciliador e integrador. Isto acaba sendo o **sentido óbvio** da expressão ***Coal Face***.

Este enunciado, *coalface,* tem um duplo significado. Como foi mostrado, num sentido mais literal, *a coalface* é o interior da mina propriamente dita, como pode ser visto no fotograma 19. Mas também, numa tradução literal é *a face de carvão*. Esta face é a dos heróis anônimos, das sombras que marcham para a mina todos os dias. Esta expressão remete diretamente à frase **"*coal mining is the basic industry of Britain*"**. Neste sentido, o documentário, enquanto instrumento de propaganda estatal e enquanto uma ferramenta de educação, funciona dentro destes objetivos: enaltece o trabalho e o trabalhador e divulga a força motriz do país. Há uma sensação de segurança nas bases do país, na maneira como tudo é apresentado. O resultado é que para os mineradores, esse discurso acabou não funcionando:

---

[138] SUSSEX, E.. Op. Cit. p. 194.
[139] *"But the E.M.B. passed, and only the film section carried on its belief in the new instruments of civic enlightenment."* GRIERSON, John. Op. Cit. p. 79.

"Overall, the public was less enthusiastic than were the critics. Night Mail and North Sea did better than most films [in the cinemas][141]*, but this was because they were less pedagogic than many documentaries. Attempts to portray industrial life – for example* ***Housing Problems****,* ***Coal Face*** *and* ***Industrial Britain*** *– could seem patronizing to the working class."*[142]

3.7 A Ruína

Contudo, há em **Coal Face** um elemento que, de certa maneira, se opõe a tudo isso. É um elemento que parece indicar uma direção oposta a este caminho. Este elemento fecha a Parte II do filme: é o fotograma 50. Nele, é possível ver claramente, em primeiro plano as ruínas de uma casa. Ao fundo, um *pit head*. Ao contrário do que se pode imaginar, esta cena está verdadeiramente parada. Ao assisti-la várias vezes, é possível dizer que o *pit head* não está funcionando. A princípio é uma cena melancólica, mas muito intrigante pois surge do nada, sem motivo aparente. Se antes, o que chamava atenção era o movimento circular provocado pela repetição constante de um mesmo *motif*, ou seja, das inúmeras roldanas, rodas e peças circulares de máquinas que aparecem ao longo de todo o filme, inclusive aquelas marcadas também pela repetição tonal da música (como é o caso da peça do *pit head*), agora, esta cena chama a mesma atenção pela sua singularidade.

Em nenhum outro momento ela é mostrada. Ela foi colocada especialmente neste ponto: no meio do filme. O som que a pontua é o silêncio. Lembrando que só no filme sonoro, um cineasta pode usar a ausência de som para conseguir um efeito dramático. Da maneira como Cavalcanti escolheu os planos com tanto cuidado, como foi bem exemplificado anteriormente, e dada a natureza curta deste documentário, não é possível dizer que a cena está lá por nada. Há uma intenção: o cineasta parece nos convidar para a leitura principalmente porque este elemento quebra totalmente com o andamento do filme. Por sua singularidade, ele se torna um momento de ruptura. É uma pausa involuntária. Algo que não pertence em meio à organização da produção e do trabalho. Uma força negativa,

---

[140] WINSTON, Brian. Op. Cit. p. 52.
[141] Colchetes meus.
[142] DICKINSON, Margaret e STREET, Sarah. **Cinema and State: the film industry and the government – 1927-1984**. London, British Film Institute, 1985. p. 63.

ligada ao tempo, ao passado. Como pode ser isso se o documentário descreve a realidade presente?

É possível dizer que há, nesta cena, uma *alegoria* a ser desvendada. Segundo João Adolfo Hansen, alegoria é "*retoricamente, metáfora continuada que diz b para significar a, baseando-se numa relação de semelhança entre b e a*". [143] Esta metáfora, no caso da análise de **Coal Face**, ganha uma conotação política. É uma alegoria que, nas análises teóricas de Ismail Xavier, tem a seguinte função:

"*Dado este referencial, o filósofo [Walter Benjamin]*[144] *resume sua concepção do alegórico numa fórmula clássica: "As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas". Na ruína, tenho um depósito da temporalidade disposto numa imagem (simultânea); nela, o tempo atua como erosão, de fora para dentro, como decomposição de algo desvitalizado. Monumento truncado de uma força viva do passado, ela tem também essa dimensão de desencanto, chamando atenção para o lado perecível das coisas, como imagem, pode ter o efeito devastador de inserir no presente um sinal de seu próprio futuro como pedra, fóssil."*[145]

Essa alegoria, política na essência, só é possível pela existência da cena (fotograma 50) no filme. Em sua singularidade, ela força a ruptura e dá uma alerta de que as coisas não são tão simples quanto parecem. Ou seja, o filme pode não ser tão conservador quando parece. É necessário prestar atenção à mensagem um pouco mais, para desvendar o seu sentido. Essa cena é como um ingrediente equivocado numa receita, que não chega a desandá-la, mas dificulta a digestão. Está ali a dizer que o tom conciliador, pragmático, integrador no qual todo o argumento foi construído não é tão preciso quanto se imaginava.

Assim, outros elementos agora relacionados à esta cena ganham um novo significado. Por exemplo, a abertura sob um céu nublado, (fotograma 2), mostra uma natureza melancólica. Pode ser o anoitecer: neste caso também estaria relacionado a algo que finda. As cenas que o seguem, do *pit yard*, mostram um lugar estéril, insalubre, literalmente cinza. Junta-se a elas, a natureza na forma de uma pequena árvore que tomba com o vento

---

[143] HANSEN, João A. **Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo, Atual, 1986. p 2.
[144] Colchetes meus.
[145] XAVIER, I. **Alegoria, Modernidade, Nacionalismo**. FUNARTE, 1984, p. 16.

(fotograma 49), como a mostrar uma natureza frágil num ambiente hostil, onde não há alternativa a não ser submeter-se. A ausência de seres humanos nas muitas cenas também acaba ganhando um outro sentido, afinal, este ambiente de ruínas é cenário para pessoas viverem? Assim, nesta leitura, a ausência de vida está representada na natureza subjugada e, também, na ausência das mulheres, do feminino em particular. Natureza, superfície e mulher, em contraste com máquina, subterrâneo e homem, são como expressões de vida. São as mulheres que cantam o poema de amor de Auden e a cena da ruína surge assim que a canção termina.

Neste contexto, a caverna – a *coalface* – ganha uma conotação platônica. No *Mito da Caverna*, homens acorrentados vivem dentro de uma caverna virado para as paredes do lugar. Eles só têm acesso à realidade através das sombras projetadas nessas paredes. Este mito desenha a própria imagem da alienação ou da realidade distorcida. Nada mais simbólico do que o exército de operários que desce para o fundo da mina, mostrados através de suas sombras, dependentes e, portanto, presos a esta forma de vida. Não são eles somente que estão acorrentados a esta condição subumana, mas toda uma sociedade que aceita tal condição como uma forma natural e própria de se ganhar a vida.

É possível associar a cena 50 também ao movimento circular das máquinas, visto que, este movimento "*é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo*". [146] Tempo simbolizado com a imagem da ruína. O tempo como uma coisa que corrói. Tudo isso vem ajudar a compor um tom no filme que é de desencanto, de melancolia e de desvitalização, ou seja, de ausência de vida. No mesmo texto, Ismail Xavier aponta a chave desta leitura:

"Para Benjamin, o mundo contemporâneo da mercadoria é de tal natureza em sua força de dissociação, alienação, que a sensibilidade alegórica – neste sentido a visão fragmentária – tem aí um papel revolucionário. Encara de frente a crise mascarada pelo otimismo burguês de progresso (a classe revolucionária é aquela que vê as realizações burguesas de hoje já como ruínas). Subverte as continuidades históricas estabelecidas pelo poder, recusa a teleologia que fundamenta as operações mercantis das classes dominantes e chama as transformações históricas pelo seu verdadeiro nome: catástrofes. Não se furtando

[146] CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990. p. 251.

à observação da barbárie moderna, a alegoria é expressão de desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade".[147]

Em **Coal Face**, a cena da ruína tem esta função: é um elemento de subversão do status dominante. Estamos no contexto sócio-econômico e é ele que é questionado. Esta "sensibilidade alegórica" dá ao filme um caráter revolucionário. Levando-se em consideração as limitações institucionais para a realização de uma obra mais engajada, o cineasta não teve dúvidas e saiu pela tangente com uma idéia que não só contém em si uma mensagem social, mas também coloca em questão toda a Grã-Bretanha, tal abordagem não deixava de estar certa, visto que o Império Britânico estava em decadência.

Nas vistas de todo *o Empire Marketing Board,* do *General Post Office* e do *Ministry of Information*, tal mensagem subliminar escapou ilesa e ficou para a história. Ao colocar num mesmo quadro a imagem da destruição (em primeiro plano) e o *pit head* logo atrás, Cavalcanti parece mostrar o quanto é ilusório tudo que acabou de ser mostrado. É um recurso também utilizado na literatura. **Coal Face** ficou conhecido como um filme experimental, que mostrava a força criativa da indústria cinematográfica inglesa e inaugurou em solo inglês a realização cinematográfica como uma forma de arte. Parece que cumpriu seus objetivos.

Com todos esses elementos**, Coal Face** funciona como uma alegoria nacional, ou seja, uma alegoria do Reino Unido. Idéias modernas sobre a nação, sobre o progresso, sobre o trabalho estão bem explicitados e, nas entrelinhas, o seu contraponto, ou a ilusão de que são feitas essas mesmas idéias. Neste sentido, não é uma visão heróica ou segura da realidade, mas bastante crítica, que remete a **Rien que les Heures**.

Em ambos os filmes, elementos diferentes são utilizados para simbolizar as mesmas idéias: a ação do tempo sobre as coisas, sejam elas objetos reais ou idéias abstratas, e como o tempo acaba tudo corroendo e transformando em ruínas até os alicerces mais fortes, até os países mais poderosos. Se em **Rien que les Heures**, uma velha simboliza essa destruição que o tempo faz em pleno glamour parisiense, em **Coal Face**, é esta imagem da ruína que desloca do seu eixo o triunfo sócio-econômico inglês. Neste sentido, **Coal Face** é uma filme tão modernista, quando seu predecessor.

---

[147] XAVIER, Ismail. Op. Cit. p. 17.

Idealização e desilusão se contrapõe gerando uma forte ambigüidade neste pequeno e pouco conhecido filme inglês. Na verdade, Cavalcanti conseguiu apenas realçar as contradições britânicas usando elementos que lhes eram inerentes. Soube trabalhar com esses elementos para criar uma obra que permite todas essas leituras. Seu olhar estrangeiro talvez tenha ajudado, afinal, a ver tais contradições, organiza-las e interpretá-las. Assim, temos um filme que permite várias interpretações, todas elas inter-relacionadas. Pode ser que permita outras ainda.

4

Conclusão

Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti

Em resumo, **Coal Face** faz parte do que Christian Metz classificou como linguagem rica. Para ele, o cinema é aberto a todos os simbolismos, representações coletivas e ideologias:

"*O cinema, como as outras linguagens ricas, ao contrário, é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, a todas as iniciativas individuais dos cineastas ("renovações"), etc. Assim é impossível tratar o conjunto dos filmes como se eles fossem diferentes mensagens de um único código. (...) Devido à sua afinidade com as artes, o cinema se apresenta comparável, mais do que aos sistemas de comunicação especializados, às amplas "linguagens" complexas e, por assim dizer, profundamente socioculturais – impossíveis, por conseguinte, de serem reduzidas a um único código – que são as artes mais antigas, os mitos, os ritos sociais, as crenças, as representações coletivas, os contos, os comportamentos simbólicos, as ideologias, etc*.[148]

É possível encontrar em **Coal Face** praticamente todos os elementos listados por Christian Metz para designar a complexidade da linguagem cinematográfica: é rico em elementos simbólicos, conseguidos seja pela apresentação de um único e isolado plano (como no caso dos fotogramas 2 e 50, por exemplo), pela seleção de imagens (fotogramas 40 e 41 ou 48, 49 e 50), até os diferentes exercícios de montagem.

Nota-se também que contribuem para esta simbologia a música, a poesia, os ruídos e a própria locução. Como exemplo, o enunciado **Coal mining is the basic industry of Britain** que acaba tendo diversas funções: é a tese e conclusão do filme, induzindo a sua leitura e pontuando a marca sua mais forte que é a circularidade; é um comentário que substitui a legenda dos filmes mudos; é um discurso que resume em si todo o filme.

[148] METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1977. p. 41 e 43.

Outro ponto a destacar é que não é possível deixar de lado todas as influências que nele estão presentes, inclusive de diferentes escolas, como analisamos, desde a própria experiência francesa de Cavalcanti, passando pelo cinema poético de Robert Flaherty, aos construtivistas russos; por fim, há uma forte iniciativa individual, de renovação, no trabalho de Cavalcanti na experimentação com o som. Todos esses elementos em um só filme. Neste sentido, **Coal Face** é uma representação sociocultural sofisticada da realidade à qual pertence. É possível assim resumir, em poucas linhas, os principais temas encontrados em **Coal Face** que apontam a sua importância dentro da cinematografia inglesa e mundial:

1. É a descrição abrangente de uma atividade econômica de vital importância para a economia inglesa, a mineração do carvão, a principal fonte de energia na época;

2. Mostra a base estrutural de um modelo econômico, cujo contexto histórico situa-se num período entre guerras na Europa, pouco após do crash da Bolsa de Nova York (1929).

3. É um retrato do uso da atividade cinematográfica como propaganda e ferramenta de afirmação dos estados nacionais, cumprindo um objetivo do GPO Film Unit que era o de instruir, como queria Grierson;

4. É também um exemplo do desenvolvimento da arte cinematográfica, sendo um elemento de convergência de diferentes idéias e escolas e, ao mesmo tempo, tornando-se ele mesmo uma influência para gerações subseqüentes de cineastas, como queria Cavalcanti;

5. Ele e a escola ao qual pertencem estabelecem o nascimento efetivo de uma indústria cinematográfica: a inglesa;

6. O filme carrega em si todos os elementos da modernidade, para ser ele mesmo um elemento questionador. Nele estão simbolicamente representados elementos da modernidade: a máquina e a velocidade.

7. Outros elementos simbólicos criam ambigüidades. O elemento ruína/tempo ressalta este contraste entre, de um lado, a máquina, o homem, a caverna, e de outro, a natureza, a mulher, a superfície. O movimento circular, associado ao tempo representado pela figura 50, da ruína, torna-se elemento alegórico chave;

8. Dessa forma, carrega em si um profundo significado, a começar pelo título, ao descrever um aspecto econômico da vida inglesa, para se tornar uma alegoria do próprio Reino Unido.

Com relação ao documentário e às teorias do documentário, gênero ao qual o filme está ligado, ficou provado, em inúmeras passagens, que mesmo para um gênero cinematográfico que ditou tantas regras, nem sempre elas são obedecidas. Há muitos pontos ambivalentes em **Coal Face**. Ao retratar a realidade, fez uso de imagens captadas do cotidiano, em locações reais. Contudo, quando foi preciso, não recusou a encenação e a artificialidade, mostrando que as regras estão aí para serem quebradas.

Há uma objetividade no filme, principalmente no discurso do locutor que é muito forte pois seu discurso está focado em dados muito concretos: números, quantidades, horas. Dados concretos da realidade. No entanto, o filme também utiliza coro, música, poesia, montagem abstrata de planos, símbolos: este é o campo da subjetividade, da realidade construída. O madrigal de W.H. Auden feito para ser cantado por mulheres em meio às imagens das vilas dos trabalhadores está lá para dizer que o filme não é uma peça jornalística. Não é somente um "documento". Ele se propõe ir muito além. Para mostrar que o documentário não é uma forma fixa. Talvez este seja o maior legado que o filme tenha deixado

"(...) although documentary has been characterized by its creative use of the materials and apparatus of cinema, although it has made special use of actualities rather than of artificialities, it is the method which prompts this practice that is important and not the type of film produced. The documentary method will not, I believe, remain fixed in a world defined, on the one side, by ***Drifters*** *and, on the other, by* ***Nanook****. Already the limits*

*have been expanded to embrace such a poem as **Coal Face** and such a piece of journalistic reporting as **Housing Problems**.*"[149]

Cavalcanti referiu-se a este filme como um experimento. É possível ler esta frase de duas maneiras. De um lado, como experimento, Cavalcanti deliberadamente diminuiu a sua importância, pois um experimento ainda é algo em processo, não pronto, é mais uma tentativa. Por outro lado, da mesma maneira, o experimento permite o exercício livre das próprias habilidades e, como conseqüência, o livre exercício da criatividade. Cavalcanti não estava no início da sua carreira quando o fez. O experimento significou alterar e melhorar a sua própria experiência cinematográfica.

Cavalcanti também deu aos diferentes públicos o filme que queriam. O governo britânico teve uma bela representação da força produtiva de suas minas de carvão e o GPO Film Unit ganhou um exemplo de realização cinematográfica a ser seguido, tanto como exercício técnico quanto na abordagem do tema. Deu-lhes a "realidade". Por fim, não se pode esquecer que Cavalcanti era um surrealista e como surrealista ele estava engajado com o revolucionário. Assim, **Coal Face** pode ser lido como um experimento surrealista.

"É que para o surrealismo, o efeito estético é inseparável da impressão mecânica da imagem sobre o nosso espírito. A distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida. Toda imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem. A fotografia representava, pois, uma técnica privilegiada para a criação surrealista, já que ela materializava uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira."[150]

Dessa maneira, a face inglesa – a face de carvão – é um rosto que remete à face grotesca da velha senhora que perambula pela cidade de Paris. Em **Coal Face** e em **Rien que Les Heures**, o princípio é o mesmo. Atrelada à face de carvão está a ruína, com tudo que tem de decadente. É o próprio conceito de alucinação verdadeira a que se refere Bazin.

Após **Coal Face**, Cavalcanti produziu **Night Mail**, a maior bilheteria e o maior sucesso de crítica do GPO Film Unit e continuou no Movimento do Documentário Britânico

---

[149] ROTHA, P. Op. Cit. p. 115.
[150] BAZIN, André. "Ontologia da Imagem Fotográfica" in **O Cinema – Ensaios**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991. p. 24-25.

por mais sete anos. **Night Mail** não parece ter, nem de longe, as metáforas que seu predecessor apresenta. O cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti é uma figura singular na história do cinema mundial.

Apêndice 1

Principles of Documentary

Os princípios do documentário segundo John Grierson são:

1. We believe that the cinemas capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story.

2. We believe that the original (or native actor) and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanician recreate.

3. We believe that the materials and the stories thus taken form the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement which tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space and time. Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shimsham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actor.

Estas idéias estão em:

GRIERSON, John. **Grierson on Documentary**. HARDY, Forsyth (ed). London, Faber and Faber, 1979. p. 36-37.

Apêndice 2

Notas aos jovens documentaristas

“ Se me pedissem que resumisse em poucas linhas as normas de conduta que os realizadores de documentários no Brasil devem seguir, repetiria, ainda hoje, aquelas que, baseado na minha experiência neste terreno, remeti aos jovens diretores dinamarqueses, em 1948:

NÃO trate de assuntos generalizados: você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta.

NÃO se afaste do princípio segundo o qual existem três elementos fundamentais: o social, o poético e o técnico.

NÃO negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.

NÃO confie no comentário para contar a sua história: as imagens e o seu acompanhamento sonoro devem fazê-lo; o comentário irrita, e o comentário engraçado irrita ainda mais.

NÃO esqueça que, quando você está filmando, cada tomada é parte de uma seqüência e cada seqüência é parte do todo: a mais bonita das tomadas fora do seu lugar é pior do que a mais banal.

NÃO invente ângulos de câmera, quando não são necessários: ângulos gratuitos são dispersivos e destroem a emoção.

NÃO abuse da montagem rápida; um ritmo acelerado pode ser tão monótono quanto o mais pomposo “Largo”.

NÃO use música em excesso: se você o faz, a audiência deixa de ouvi-la.

NÃO sobrecarregue o filme com efeitos sonoros sincronizados: o som nunca é melhor do que quando empregado sugestivamente. Sons complementares constituem a melhor banda sonora.

NÃO encomende muitos efeitos ópticos, nem os faça complicados: fusões, “fade-ins” e “outs” fazem parte da pontuação do seu filme. São os seus pontos e vírgulas e os seus pontos finais.

NÃO filme muitos “close-ups”: guarde-os para o clímax. Num filme equilibrado eles vêm naturalmente; quando em demasia, tendem a sufocar e perdem toda a significação.

NÃO hesite em tratar elementos humanos, e relações humanas: seres humanos podem ser tão belos quanto os outros animais, tão belos quanto as máquinas ou uma paisagem.

NÃO seja confuso no seu argumento: um assunto verídico deve ser contado clara e simplesmente. No entanto, clareza e simplicidade não excluem necessariamente a dramatização.

NÃO perca a oportunidade de experimentar: o prestígio do documentário só foi conseguido pela experiência. Sem experiência o documentário perde o seu valor. Sem experiência, o documentário deixará de existir.”

Este manifesto está publicado nos seguintes livros:

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro, Artenova, 1977. p. 81-82.

CAVALCANTI, Alberto. “Notas aos jovens documentaristas” in **Alberto Cavalcanti**. PELLIZARI, Lorenzo e VALENTINETI, Cláudio M. (orgs.). São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. p. 210 – 211.

Os dois textos são iguais em conteúdo, contudo se diferenciam na forma. O primeiro foi reescrito por Cavalcanti para o português para a edição do livro Filme e Realidade e é o escolhido neste apêndice. Já o segundo, é a versão traduzida do original que foi publicado na revista DF Bulletin, em Copenhague, em 1948.

Apêndice 3

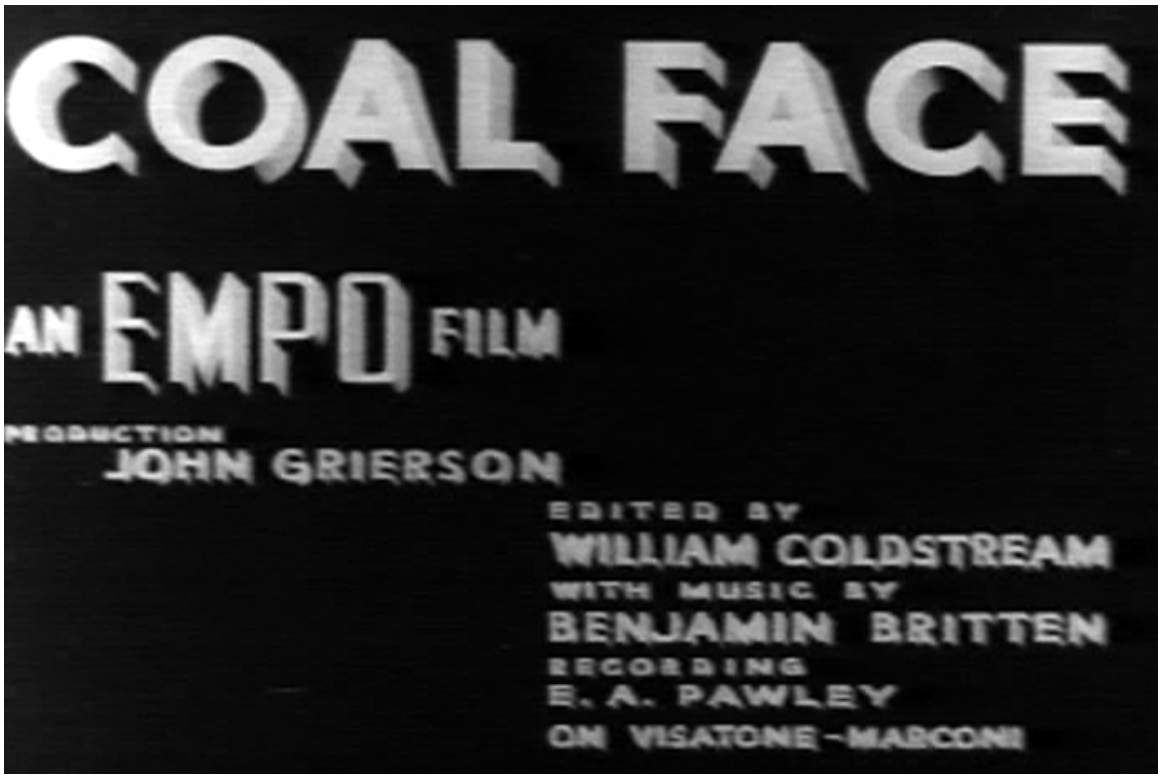
Filmes de Alberto Cavalcanti no GPO Film Unit

O trabalho no GPO Film Unit era coletivo e todos do grupo estavam envolvidos em vários projetos ao mesmo tempo. Cavalcanti, assim como Grierson, assinou a produção de vários títulos, como também editou, dirigiu e fez inúmeros experimentos com o som. Sua filmografia no GPO Film Unit, de acordo com os trabalhos de Lorenzo Pellizzari e Claudio M. Valentinetti e Ian Aitken :

Título	**Data**	**Crédito**
Pett and Pott	1934	Diretor
S.O.S. Radio Service	1934	Produtor
The Glorious Six of June: New Rates	1934	Diretor
BBC: The Voice of Britain	1934	Produtor
Big Money	1934	Produtor
The Song of Ceylon	1934	Supervisão Sonora
Book Bargain	1935	Produtor
Coal Face	1935	Direção/roteiro/som
Rainbow Dance	1936	Produtor/Montador
Roadways	1936	Produtor
Night Mail	1936	Supervisão Sonora
Line to Tcherva Hut	1936	Diretor
Calendar of the Year	1937	Produção
We live in Two Words	1937	Direção
Who writes to Switzerland?	1937	Diretor e roteiro
Roadways	1937	Produtor
Message From Geneva	1937	Direção e roteiro
Four Barriers	1937	Direção e roteiro
The Savings of Bill Blewitt	1937	Produção
Mony a Pickle	1938	Produtor
N or NW	1938	Produtor

Happy in the Morning	1938	Produtor
Forty Million People	1938	Produtor
North Sea	1938	Produtor
Men in Danger	1938	Produtor
The City	1938	Produtor
Love on the Wing	1938	Produtor
Men of the Alps	1939	Diretor
A Midsummer Day´s Work	1939	Diretor
Speaking from America	1939	Produtor
Spare Time	1939	Produtor
Spring Offensive	1939	Produtor
The Tocher	1939	Produtor
The HPO	1939	Produtor
Oh Whiskers!	1939	Produtor
Squadron 992	1940	Produtor
The First Days	1940	Produtor

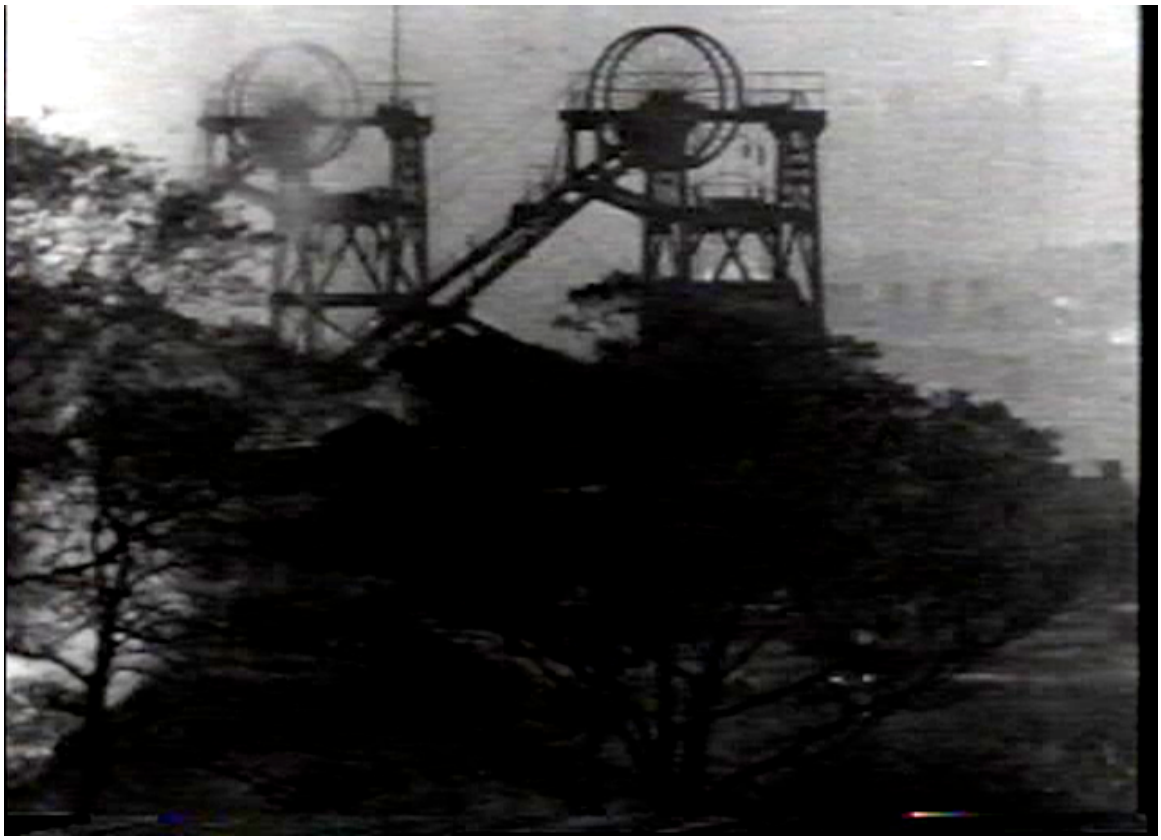
Apêndice 4 – Fotogramas de Coal Face



1

2

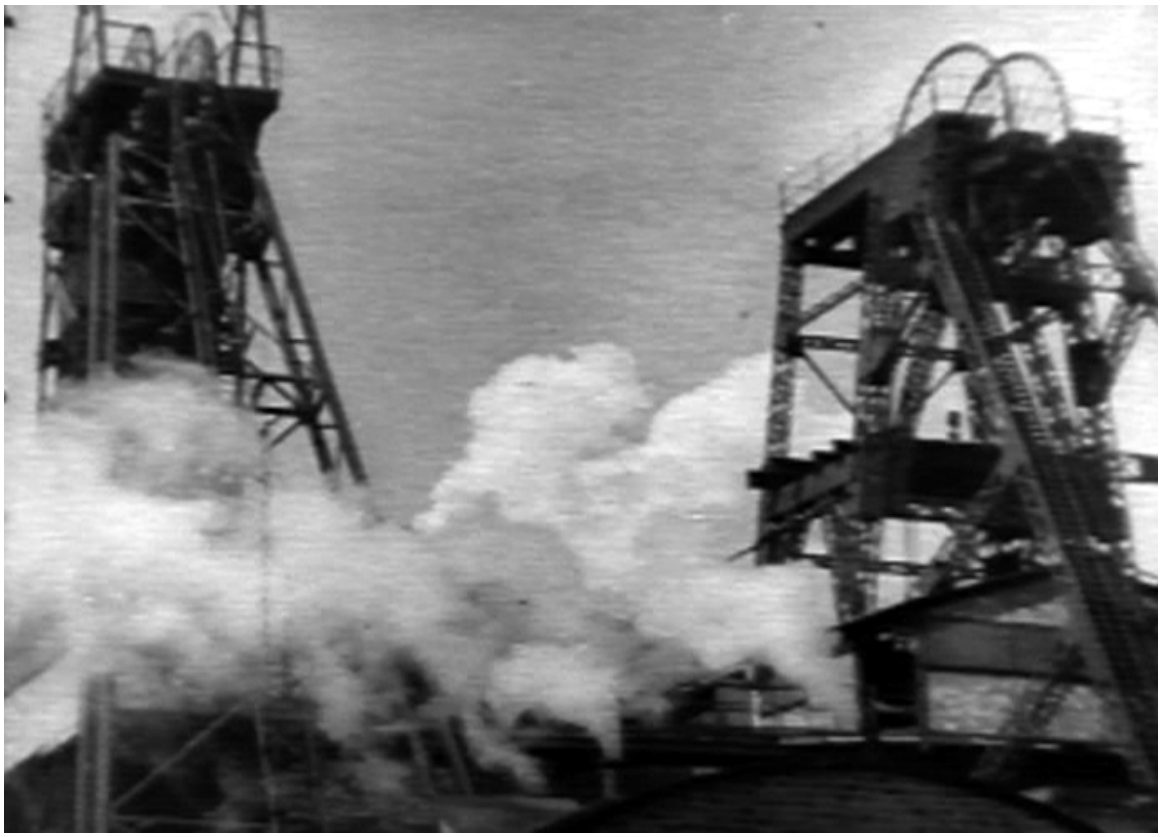
3



4

5

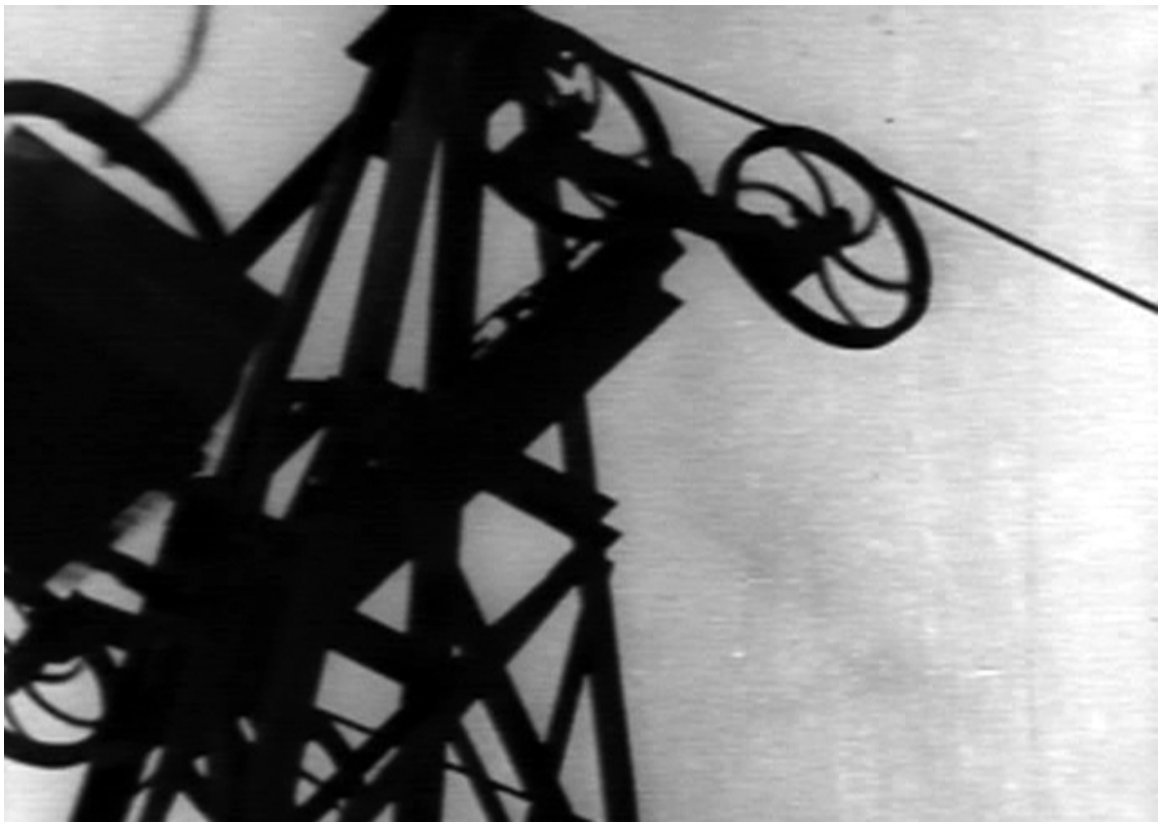
6



7

8

9

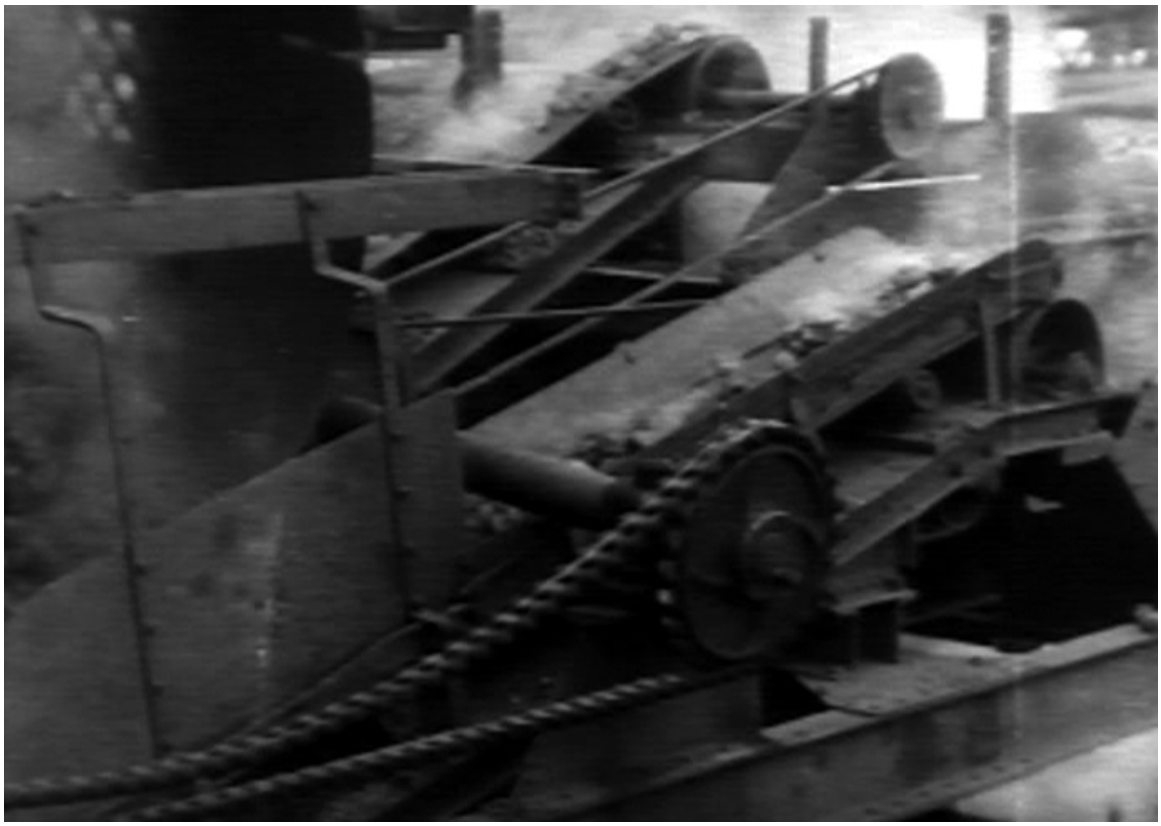


10

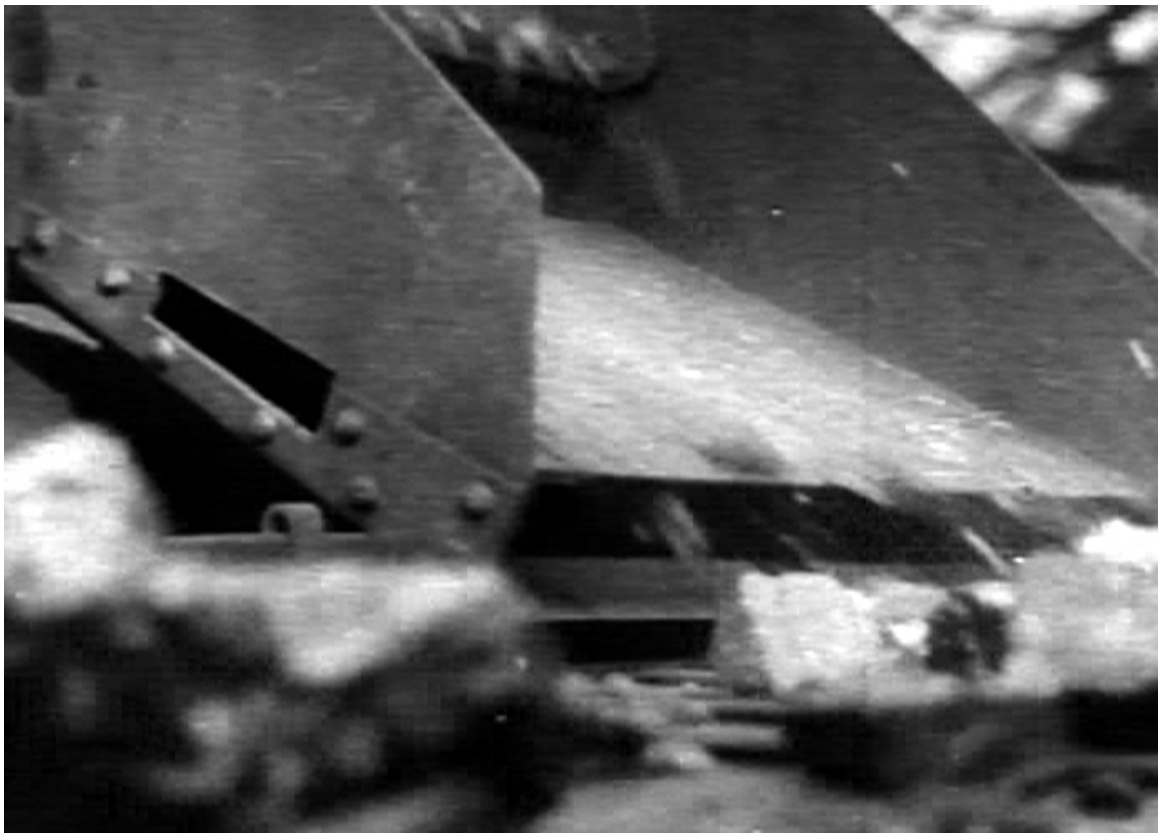
11

12

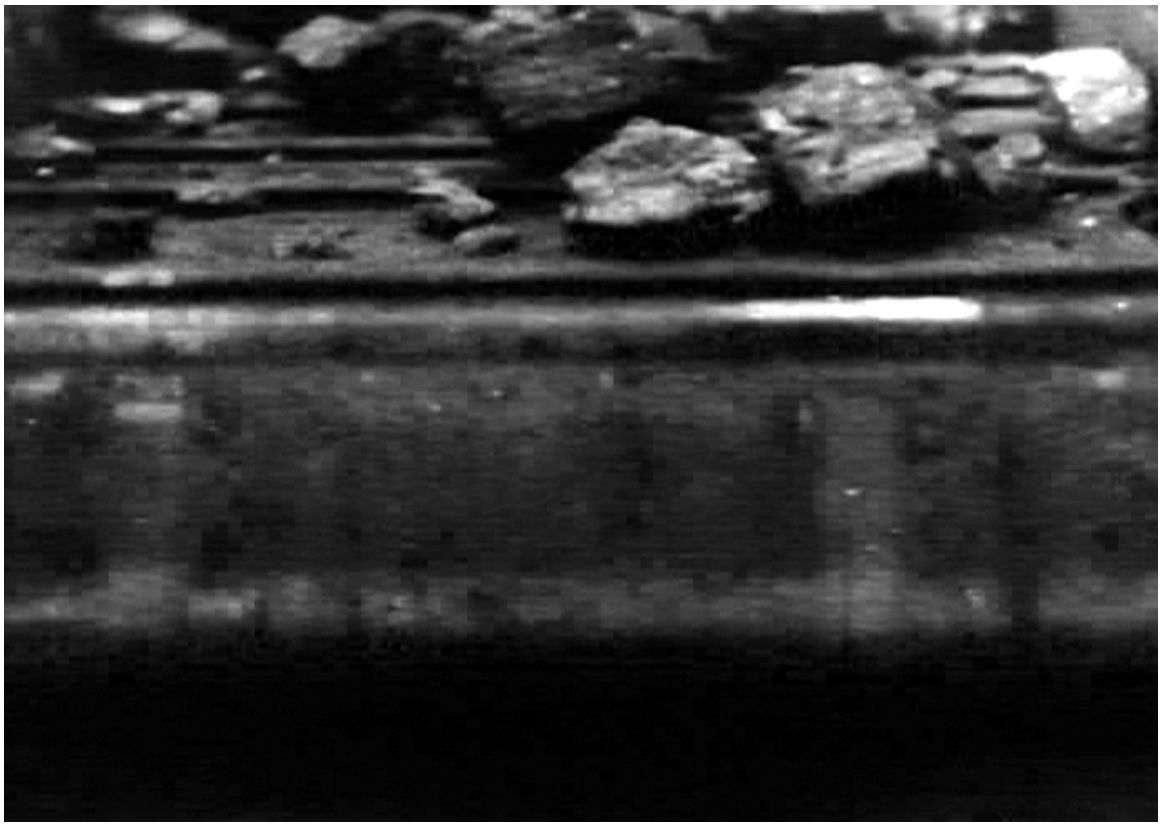
13



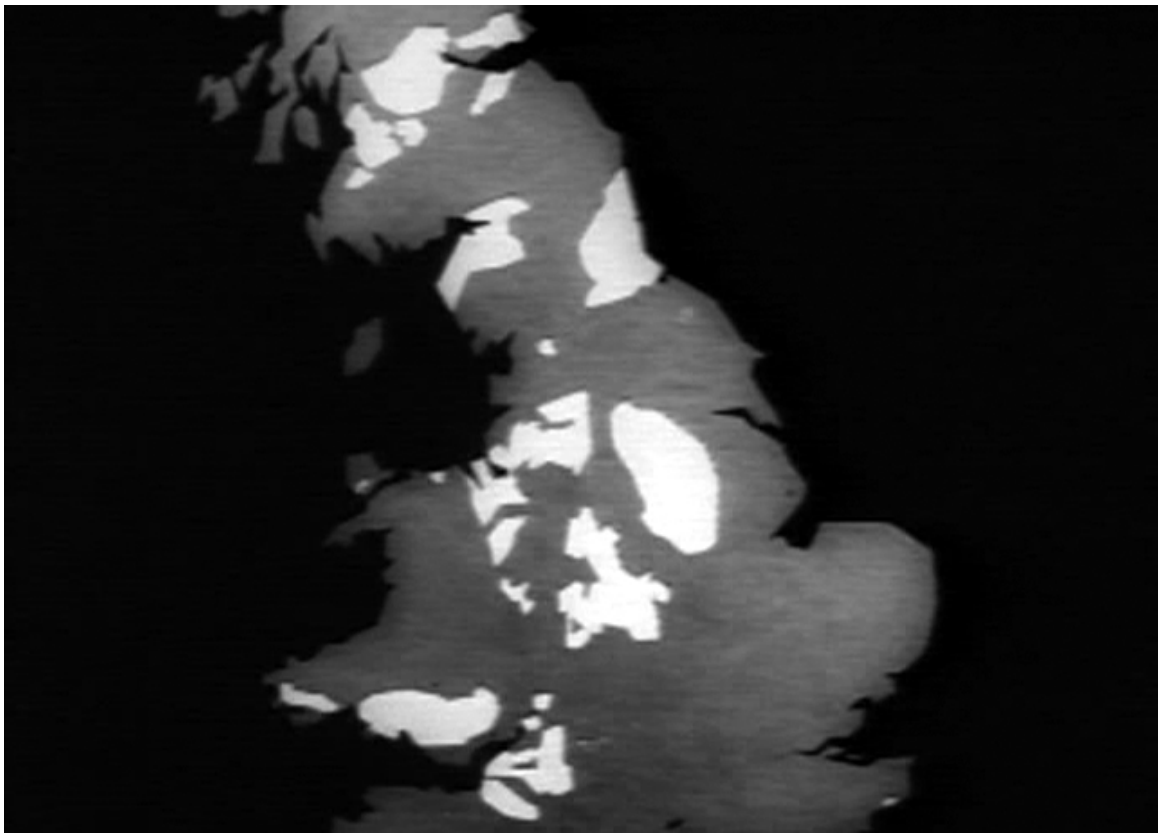
14



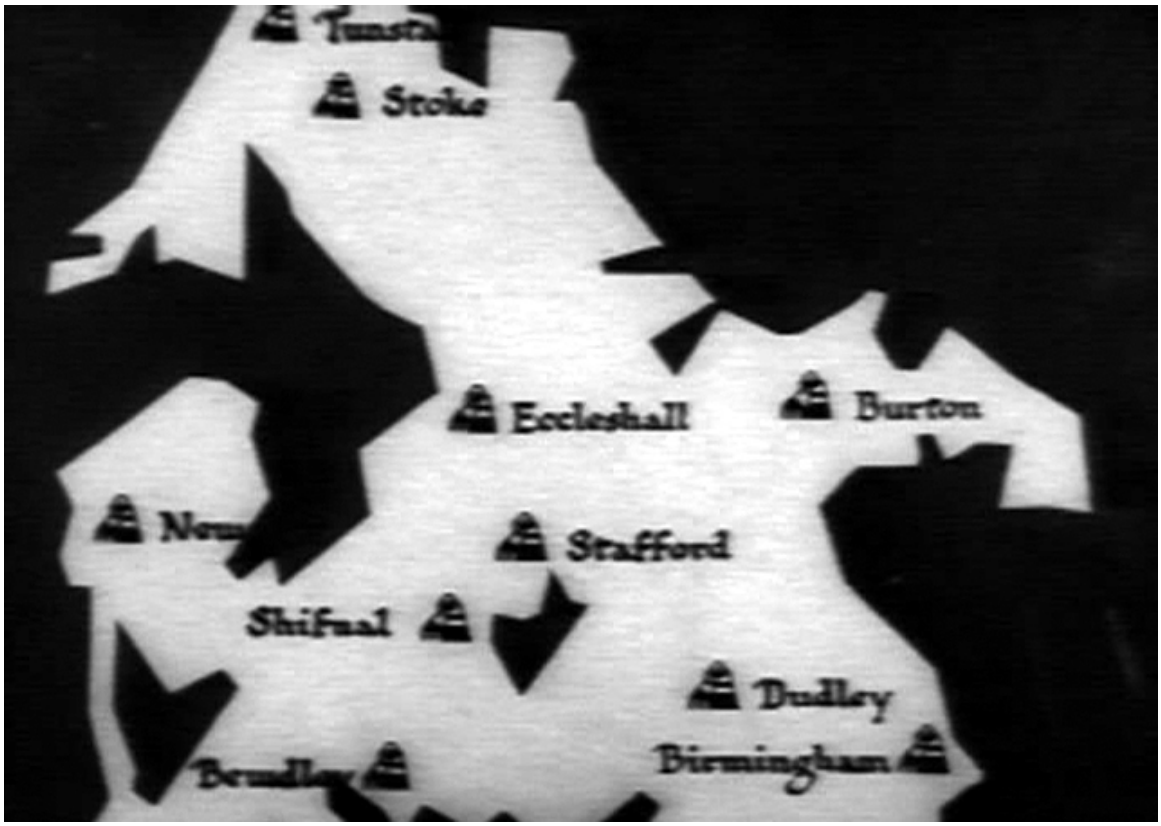
15



16



17


Stoke
Eccleshall
Burton
Stafford
Shifnal
Dudley
Birmingham

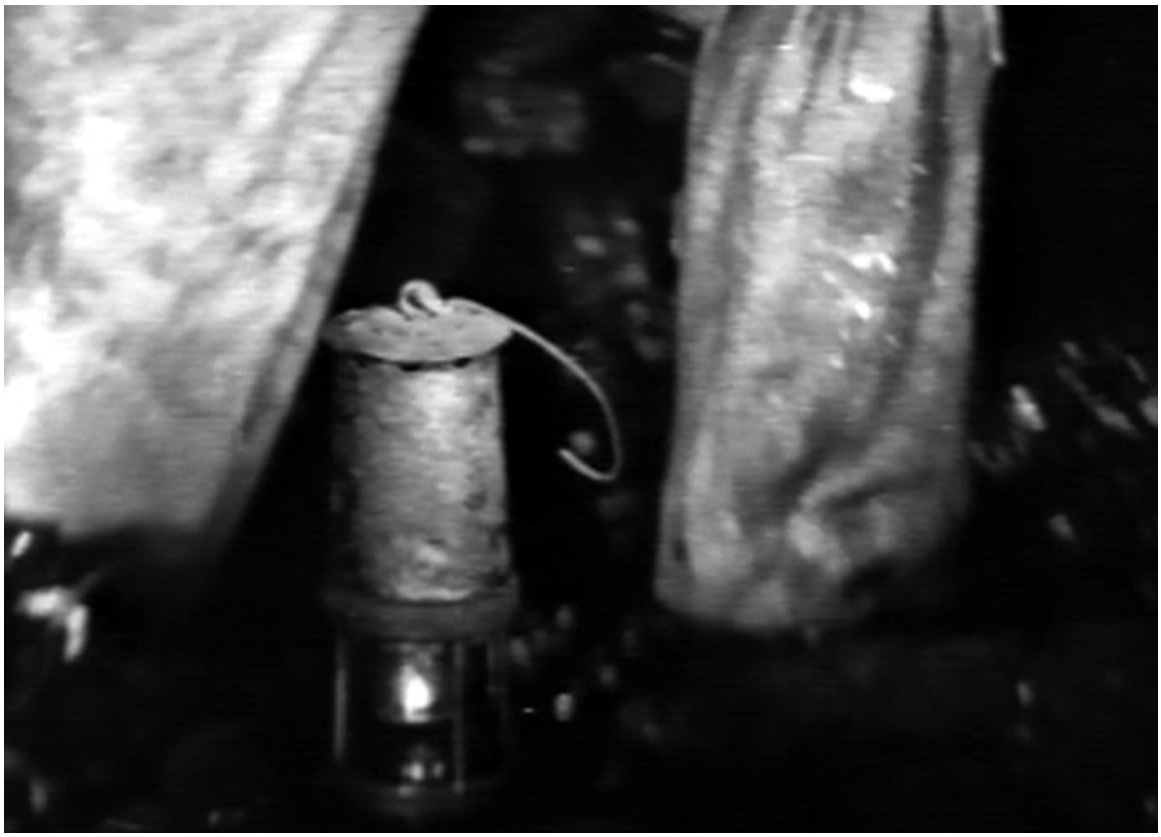
18

19

20

21

22



23

24

25

26

27

28

29

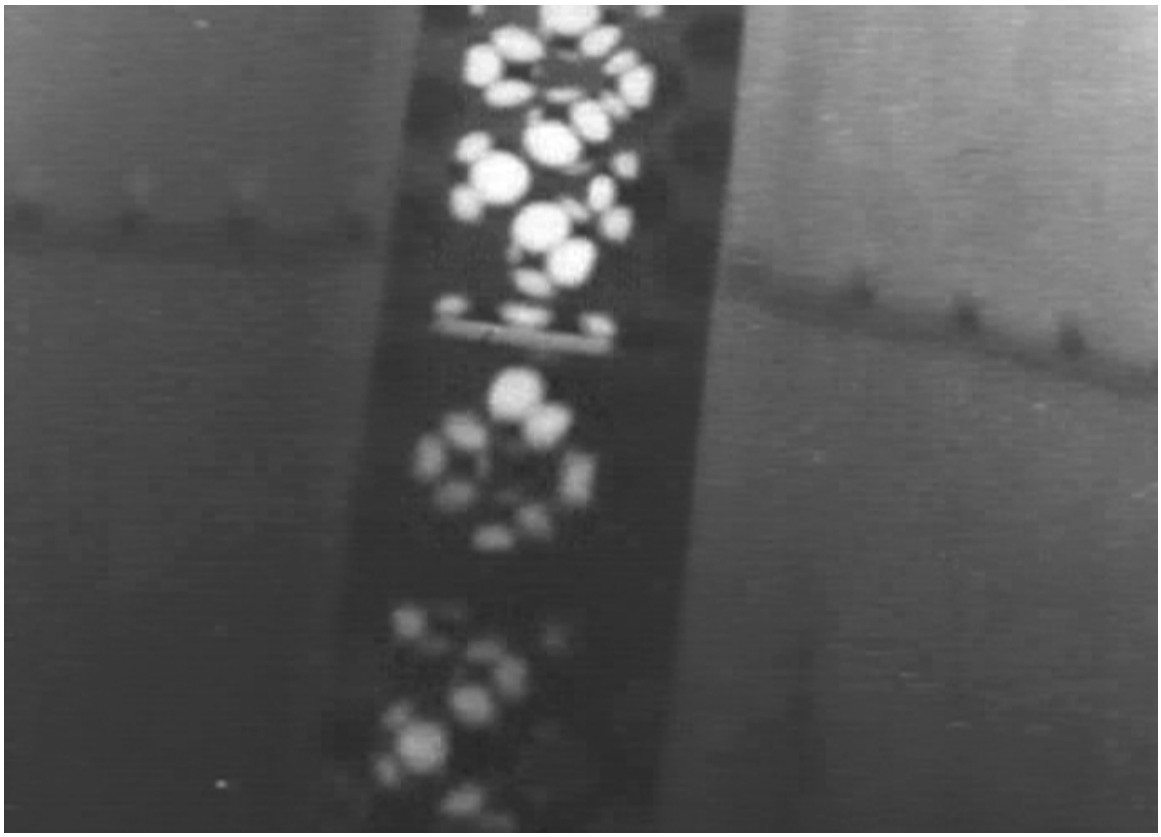
30

31

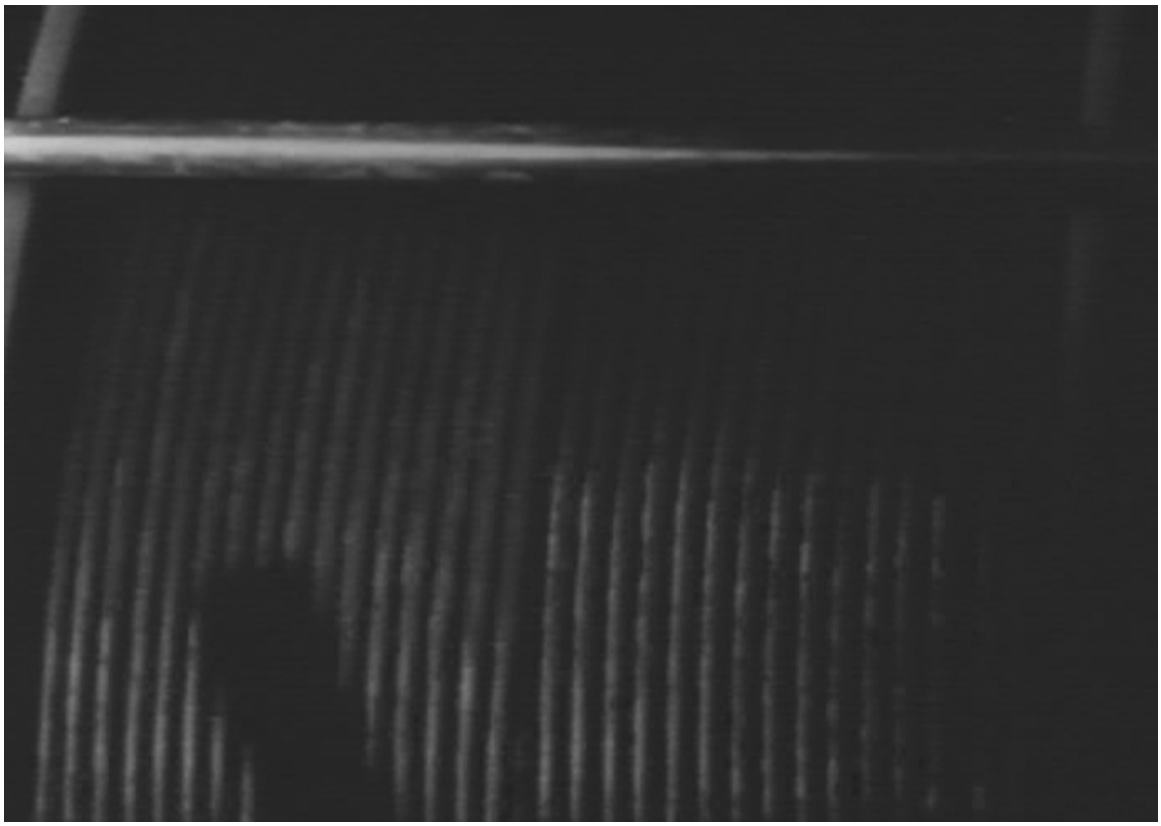
32

33

34



35

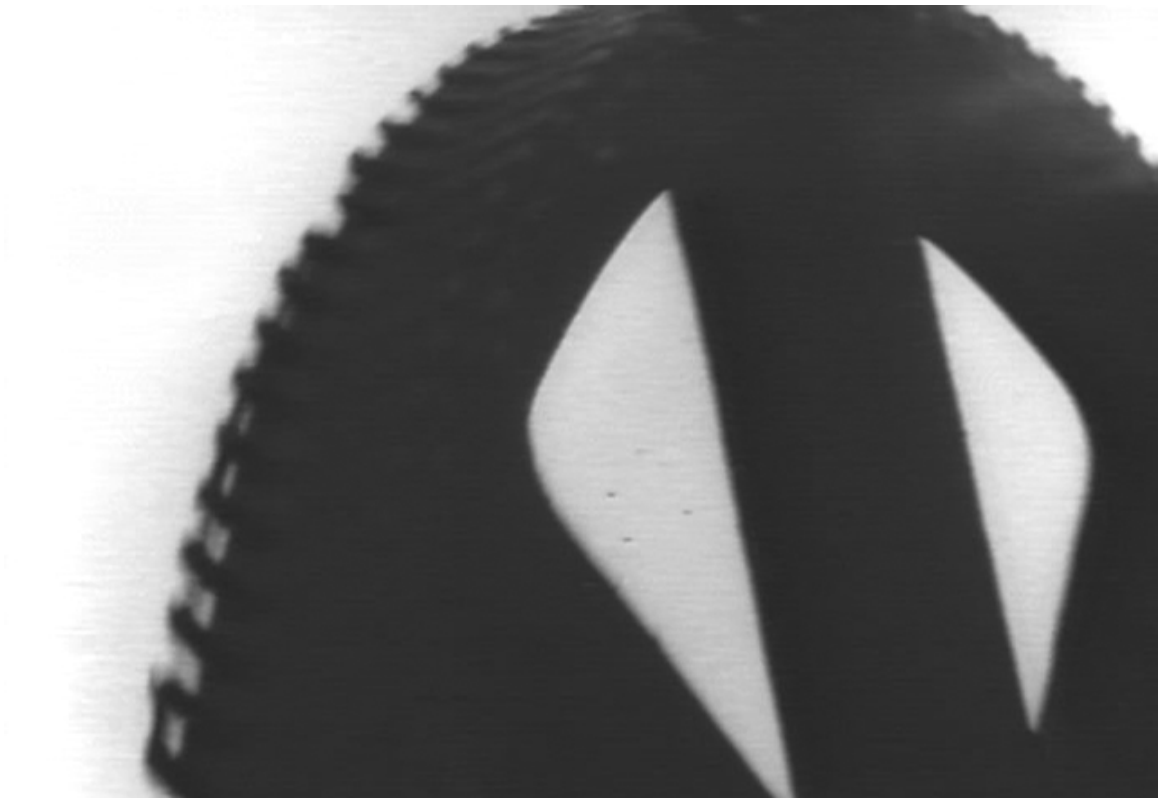


36

37

38

39



40

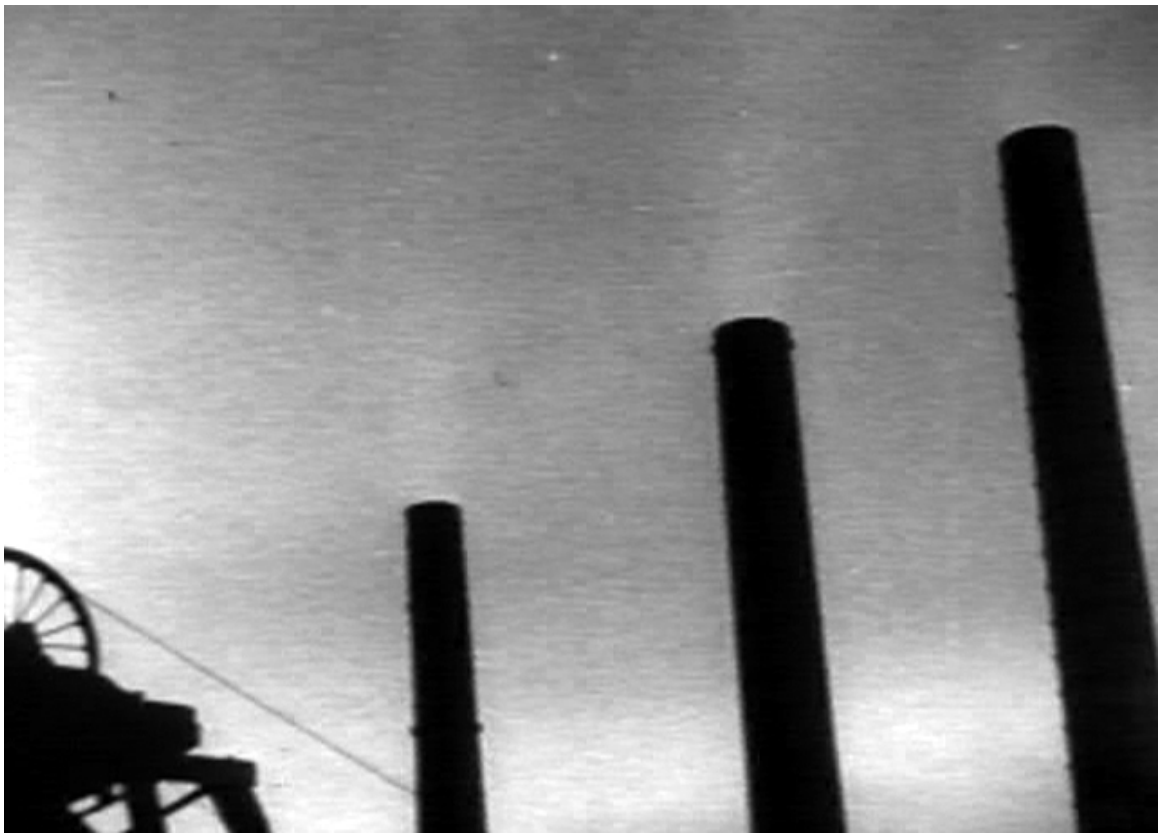
41

42

43

44

45



46

47

48

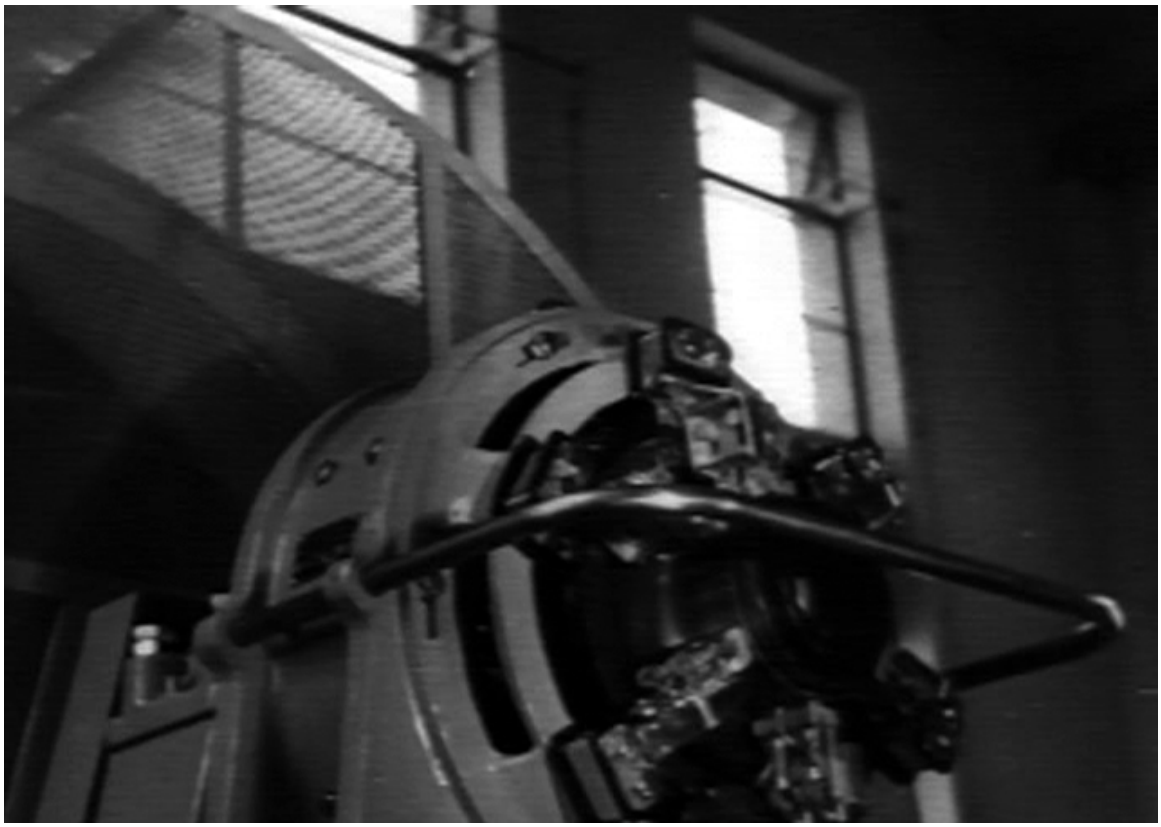
49

50

51

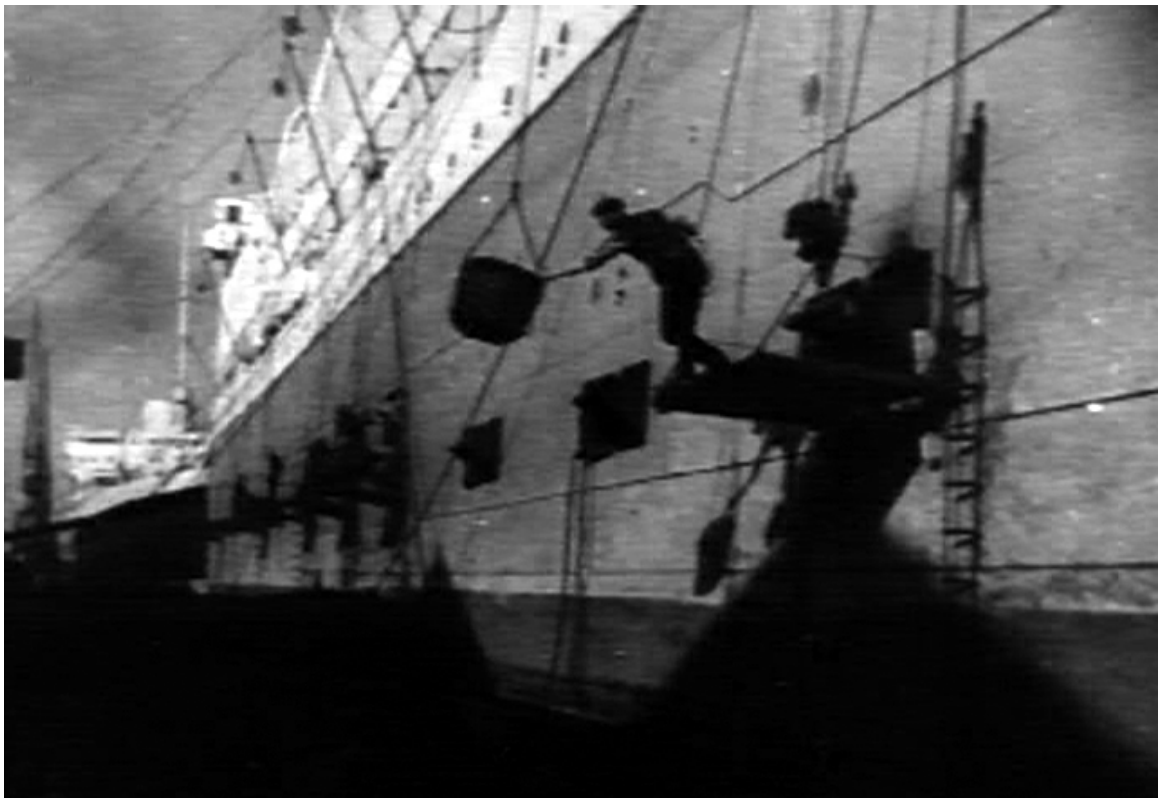
52

53



54

55



56

57

58

59

Filmografia

Lista de filmes consultados (em ordem alfabética):

COAL FACE. Dir. e Rot.: Alberto Cavalcanti. Som: Alberto Cavalcanti. Ed.: Alberto Cavalcanti. Mús.: Benjamin Britten. Verso: W. H. Auden. Prod: John Grierson. Empo Films, Inglaterra, 1935, 12 min, pb.

DEAD OF NIGHT. Dir.: Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Robert Hamer, Basil Dearden. Rot.: John Baines e Angus MacPhail. Mús.: Georges Auric. Com Michael Redgrave, Sally Ann Howes, Basil Radford. Prod. Michael Bacon. Ealing Studios, Inglaterra, 1945, 104min, pb.

DRIFTERS. Dir., Rot., Ed.: John Grierson. Mús: Robert Israel. Prod.: New Era Film Production/ Empire Marketing Board. Inglaterra, 1929, 49 min, pb.

EN RADE. Dir. e Ed.: Alberto Cavalcanti. Rot.: Alberto Cavalcanti e Claude Heymann, a partir de uma história de Philippe Hériat. Mús.: Yves de la Casinière. Com Catherine Hessling, Nathalie Lissenko, Thomy Bourdelle, Philippe Hériat, Georges Charlia. Prod.: Pierre Braunberger. Néo-Films, França, 1927, pb.

FILM AND REALITY. Dir. e Comentário: Alberto Cavalcanti. Narrador: E. V. H. Emmett. Mús.: seleção de Julian Spiró. Som: Ken Cameron. Ed.: Ernest Lindgren. Prod.: The National Film Library e The British Film Institute. Inglaterra, 1942, 100 min, pb.

GRANTON TRAWLER. Prod e Dir: John Grierson. Ed.: Edgar Anstey. Som: Alberto Cavalcanti. GPO Film Unit, Inglaterra, 1934, 11 min, pb.

INDUSTRIAL BRITAIN. Rot e Dir: Robert Flaherty. Ed.: Edgar Anstey. Prod: John Grierson. Empire Marketing Board, Inglaterra, 1933, 21 min, pb.

MAN OF ARAN. Dir., Rot., e Fotog.: Robert Flaherty. Ed.: John Goldman. Mus.: John Greenwood. Prod.: Gainsborough Pictures, Ltd. (em conjunto com a Gaumont-British Picture Association). Inglaterra, 1934, 76 min, pb.

NIGHT MAIL. Dir e Rot: Basil Wright and Harry Watt. Som: Alberto Cavalcanti. Mús.: Benjamin Britten. Verso: W. H. Auden. Prod: John Grierson. GPO Film Unit, Inglaterra, 1936, 23 min, pb.

NORTH SEA. Dir.: Harry Watt. Ed.: R.Q. MacNaughton. Mús: Ernst Meyer. Prod.: Alberto Cavalcanti. Inglaterra, GPO Film Unit, 1938, 32 min, pb.

O CANTO DO MAR. Dir. e Rot.: Alberto Cavalcanti. Dial.: Hermilo Borba Filho. Cen.: Ricardo Sivers. Fotog.: Cyril Arapoff. Mús.: Guerra Peixe. Ed.: José Cañizares. Com Aurora Duarte, Margarita Cardoso, Cacilda Lanuza, Alfredo de Oliveira, Ruy Saraiva. Prod.: Alberto Cavalcanti. Kino Filmes, Brasil, 1953, pb.

PETT AND POTT. Rot., Dir., Ed., Prod.: Alberto Cavalcanti. GPO Film Unit, Inglaterra, 1934, 33 min, pb.

RIEN QUE LES HEURES. Dir., Rot., Ed.: Alberto Cavalcanti. Fotog.: James E. Rogers. Design: M. Mirovitch. Mús.: Yves de la Casinière. Com Philippe Hériat, Nina Chouvalowa, Clifford Maclagen. Prod. Pierre Braunberger. Néo-Films, França, 1926, pb.

SIMÃO, O CAOLHO. Dir.: Alberto Cavalcanti. Rot.: Alberto Cavalcanti, Miroel Silveira e Oswaldo Moles, a partir do livro de Galeão Coutinho. Cen.: Ricardo Sievers e Francisco Balduino. Fotog.: Ferenc Fekete. Mús.: Souza Lima. Ed.: José Cañizares. Com Mesquitinha, Raquel Martins, Carlos Araújo, Sônia Coelho. Prod.: Alberto Cavalcanti. Brasil, Maristela, 1952, pb.

SONG OF CEYLON. Dir. e ed.: Basil Wright. Mus.: Walter Leith. Prod.: John Grierson. GPO Film Unit, Inglaterra, 1934, 39 min, pb.

THE LIFE AND ADVENTURES OF NICHOLAS NICKLEBY. Dir.: Alberto Cavalcanti. Adaptado do romance de Charles Dickens. Com Cedric Hardwick e Stanley Holloway. Prod.: Michael Bacon. Ealing Studios, Inglaterra, 1947, 108 min, pb.

THEY MADE ME A FUGITIVE. Dir.: Alberto Cavalcanti. Fotog.: Otto Heller. Com Trevor Howard, Sally Gray, Griffith Jones, Rene Ray, Mary Merrill. Prod.: A.R. Shipman. Alliance Film Studios, Inglaterra, 1947, 96 min, pub.

WENT THE DAY WELL? Dir.: Alberto Cavalcanti. Rot.: John Dighton e Angus MacPhail. Adaptado do romance de Graham Greene. Com Mervyn Johns, Marie Lohr, Frank Lawton e Edward Rigby. Prod.: Michael Balcon. Ealing Studios, Inglaterra, 1942, 89 min, pb.[151]

[151] Dir.: diretor; Rot.: Roteiro; Ed.: Editor; Mús.: Música; Prod.: Produtor; Fotog.: Fotografia; Dial.: Diálogos; Cen: Cenografia

Sites

Universidades

Edinburgh University Press: www.eup.ed.ac.uk

Iowa State University Library: www.lib.iastate.edu

London Guild Hall University - International Film Index: www.lgu.ac.uk.

Sibi/USP: www.usp.br/sibi

San Francisco State University: www.sfsu.edu

Universidade de São Paulo: www.usp.br

University of North London - Study of Film as Internet Application: http://homepages.unl.ac.uk/sofia

Instituições

British Film Institute: www.bfi.org.uk

Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.com.br

National Film Board of Canada: www.nfb.ca

Referência

Britmovie: www.britmovie.co.uk

Internet Movie Database: www.imdb.com

Catálogos

Movies Unlimited: www.moviesunlimited.com

Movie Mail: www.moviemail.co.uk

16mm Blackhawk Films Collection: www.fesfilms.com/16mmFilms.html

Kino on Video Catalog – www.kino.com

Cinemaweb: www.cinemaweb.com

Sobre Mineração do Carvão no Reino Unido

A Miner´s Son: http://www.a-miners-son.com/

Coal Mining History Resource Center: http://www.cmhrc.pwp.blueyonder.co.uk/

Coal Mining in North Staffordshire: www.archive.sln.org.uk.

The Confederation of United Kingdom Coal Producers: www.coalpro.org

Robert Flaherty e Benjamin Britten

Flaherty Index – Web Resources for Scholars:

http://nimbus.ocis.temple.edu/~jruby/wava/Flaherty/

Opera Glass: http://opera.stanford.edu

The Britten-Pears Foundation:www.britten-pears.co.uk

Bibliografia

AITKEN, Ian. **Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Cinemas**. Trowbridge, Flicks Books, 2000.

AITKEN, Ian. **The Documentary Film Movement: an Anthology**. Edinburgh, Edinburgh University Press. 1998.

ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo Russo**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

ALDGATE, Antony e RICHARDS, Jeffrey. **Britain can Take it – the British Cinema in the II World War**. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. **Film as Art**. Berkeley, University of California Press, 1957.

AUSTEN, Jane. **Pride and Prejudice**. Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited, 1992.

BARNOUW, Eric. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Oxford, Oxford University Press, 1983.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, Andre. **O Cinema: Ensaios.** São Paulo, Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. "*A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*" e "Surrealismo" in **Os Pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations.** Great Britain, Jonathan Cape Ltd., 1970.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

BLAKESTON, Oswell (ed.). **Working for the films**. London, Focal Press, 1947.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film Art: an Introduction**. New York, McGraw-Hill Inc., 1993.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.

BRYANT, Marsha. **Auden and Documentary in the 30´s**. London, University of Virginia Press, 1997.

CAMERON, Ken. **Sound and the documentary film**. London, Sir Isaac Pitman and Sons, Ltd., 1947.

CARPENTER, Humphrey. **W. H. Auden - A Biography**. London, Unwin Paperbacks, 1981.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1977.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. (3ª ed.). Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

CORNER, John. **The art of record: a critical introduction to documentary**. Manchester, Manchester University Press, 1996.

COOK, Paul. **The Cinema Book**. London, British Film Institute, 1994.

DANISCHEWSKY, Monja. (ed). **Michael Balcon´s 25 years in films**. London, World Film Publications Ltd., 1947.

DICKINSON, Margaret e STREET, Sarah. **Cinema and State: the film industry and the government – 1927-1984**. London, British Film Institute, 1985.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. (15ª ed.). São Paulo, Perspectiva, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme.** Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

ELLIS, Jack C. **The Documentary Idea: a critical history of English Language Documentary film and video.** Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1989.

EWALD Fl., Rubens. **Dicionário de Cineastas** (2ª ed.). São Paulo, L&PM Editores, 1988.

GAUTHIER, Guy. **Le documentaire: un autre cinéma**. Paris, Editions Nathan, 1995.

GILES, Jane (ed.). **Documentary Films - Catalogue 1999-2000.** London, British Film Institute, 2001.

GODOY, Hélio. **Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2001.

GOMES, Paulo E. S. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. Vol. 1.

GOMES, Paulo E. S. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. Vol. 2.

GERVAISEAU, Henri. **O abrigo do tempo. Abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento na vida dos homens**. Tese de Doutorado em Comunicação. Orientador: André Parente. Rio de Janeiro, UFRJ, 2000.

GRIERSON, John. **Grierson on Documentary**. HARDY, Forsyth (ed.). London, Faber and Faber, 1979.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

HIGSON, Andrew (ed.). **Dissolving views: key writings on British Cinema**. London, Cassell, 1996.

JULLIER, Laurent. **L´analyse de séquences**. Paris, Nathan, 2002.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film**. London, Oxford University Press, 1965.

LAPIERRE, Marcel. **Anthologie du Cinema: retrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant temoignages rassembles.** Paris, La Nouvelle Édition, 1946.

LLOYD, Ann e ROBINSON, David (eds.). **Movies of the Silent Years**. London, Orbis Publishing Ltd., 1984.

LONGMAN Dictionary of Contemporary English. Essex, Longman Group Ltd, 1995.

LOVELL, Alan e HILLIER, Jim. **Studies in Documentary**. London, Secker e Warburg, 1972.

LOW, Rachael. **The History of the British Films, 1929-1939: documentary and educational films of the 30´s**. London, Allen & Unwin, 1979.

MACDONALD, Kevin e COUSINS, Mark (orgs). **Imagining Reality: The Faber Book of Documentary**. London, Faber and Faber, 1996.

MAST, Gerard, COHEN, Marsha e BRAUDY, Leo. **Film: Theory and Criticism**. Oxford, Oxford University Press, 1992.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1972.

PELLIZZARI, Lorenzo e VALENTINETTI, Cláudio M. (orgs.). **Alberto Cavalcanti**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

ODIN, Roger. **Cinema et production de sens**. Paris, Armand Colin Èditeur, 1990.

PERRY, George. **Forever Ealing**. London, Pavillion Books, 1984.

PILARD, F. "Cavalcanti: um homem e sua arte" in: **Filme Cultura**, no. 31, p. 42-8, Novembro/1978.

RENOIR, Jean. **Escritos Sobre Cinema - 1926-1971.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

ROTHA, Paul. **Documentary Film: the use of film as medium to interpret creatively and in social terms the life of people as it exists in reality**. London, Faber and Faber, 1966.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**. Livros Horizonte, Lisboa, 1983.

SCHIBY, C. **A biography of Alberto Cavalcanti**. São Paulo, Arquivos da Cinemateca Brasileira, 1954.

SUSSEX, Elizabeth. "Cavalcanti in England" in **Sight and Sound**, V. 44, n. 4, Outono, 1975. p. 205-211.

SUSSEX, Elizabeth. **The Rise and Fall of British Documentary**. Berkeley, University of California Press, 1975.

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

TELES, Gilberto de M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis, Vozes, 1986.

THORPE, Frances, PRONAY, Nicholas e COULTASS, Clive. **British Official Films in the Second World War – A descriptive catalogue**. Oxford, Clio Press, 1980.

VALENTINETTI, Cláudio M. **Um canto, um judeu e algumas cartas: uma pequena homenagem e duas grandes obras "malditas" de Alberto Cavalcanti**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.

VERTOV, Dziga. **Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov**. Berkeley, University of California Press, 1984.

WISTON, Brian. **Claiming the Real – the Documentary Film Revisited**. London, British Film Institute, London, 1995.

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

XAVIER, Ismail (org.).**A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Graal, 1991.

XAVIER, Ismail. **Alegoria, Modernidade, Nacionalismo**, FUNARTE, 1984.

XAVIER, Ismail. "De monumentos a alegorias políticas: a Babilônia de Griffith e a dos Taviani" in **Estudos de Cinema**. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, no. 2, 1999.