

Vozes femininas nos documentários *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966) e *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967)

Clotilde Borges Guimarães

De nome artístico Tide Borges, é graduada (1984), mestra (2008) e doutora (2020) em cinema pela Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Desde 1982 trabalha com som para cinema, fez vários curtas, documentários, filmes para a TV, longas-metragens e séries, como técnica de som direto e como finalizadora de som. É sócia-fundadora (2000) da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) e professora de som para os cursos de Cinema e Produção Audiovisual da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP/SP) desde 2010. É artista sonora e pertence à rede Sonora Músicas e Feminismos.
E-mail: tideborges5@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende reavaliar questões levantadas na minha dissertação de Mestrado sobre o uso polifônico da voz nos documentários brasileiros da década de 1960, nos quais foi usada uma nova tecnologia de gravação sonora com o equipamento portátil Nagra III. Polifonia é um termo usado pelo linguista Mikhail Bakhtin para definir a relação do autor com outras vozes no romance. Nessa reavaliação, vamos examinar o uso das vozes femininas em dois documentários realizados em 1966 e 1967: *A Entrevista*, de Helena Solberg, e *A Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor. Pretendemos discutir a postura dos diretores ao realizarem essas entrevistas e como elas foram usadas no discurso desses dois filmes. Além do uso polifônico ou monológico dessas vozes nos documentários, o que mais pode-se observar sobre esses depoimentos?

Palavras-chave: voz, documentário, som direto, polifonia, mulheres.

Voces femeninas en los documentales *La Entrevista* (Helena Solberg, 1966) y *La Opinión Pública* (Arnaldo Jabor, 1967)

Resumen: En este artículo se pretende reevaluar cuestiones planteadas en mi tesis de maestría sobre el uso polifónico de la voz en documentales brasileños de la década de 1960, en la que se utilizó una nueva tecnología de grabación de sonido con equipos portátiles Nagra III. El término polifonía es utilizado por el lingüista Mikhail Bakhtin para designar la relación del autor con otras voces de la novela. En este repaso, examinaremos el uso de voces femeninas en dos documentales realizados en 1966 y 1967, respectivamente: *La entrevista*, de Helena Solberg, y *La opinión pública*, de Arnaldo Jabor. Nos proponemos discutir la postura de los directores al realizar estas entrevistas y cómo fueron utilizadas en el discurso de estas dos películas. Además del uso polifónico o monológico de estas voces en los documentales, ¿qué más se puede observar sobre estos testimonios?

Palabras clave: voz, documental, sonido directo, polifonía, mujeres.

Female voices in the documentaries *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966) and *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967)

Abstract: This article aims to re-evaluate questions about the polyphonic use of voice in Brazilian documentaries from the 1960s, raised in my Master's research, in which a new sound recording technology was used with portable Nagra III equipment. Polyphony is a term used by linguist Mikhail Bakhtin to define the author's relationship with other voices in the novel. In this reassessment, we will examine the use of female voices in two documentaries made in 1966 and 1967: *The Interview* (Helena Solberg, 1966) and *The Public Opinion* (Arnaldo Jabor, 1967). We intend to discuss Helena Solberg and Arnaldo Jabor's stance when conducting these interviews and how they were used in the discourse of these two films. In addition to the polyphonic or monological use of these voices in these documentaries, what else can be observed about these testimonies?

Keywords: voice, documentary, direct sound, polyphony, women.

O recorte da minha pesquisa de Mestrado partiu do contato que tive com um gravador de som icônico para a década de 1960, o Nagra III. Eu ainda trabalhava com a tecnologia de gravação em fita magnética quando me graduei, em 1984 – usávamos o modelo Nagra IV, mais moderno do que o Nagra III. Em 1985, trabalhando no longa-metragem *A Marvada Carne* (dirigido por André Klotzel), acabei utilizando o Nagra III que estava disponível na sala de equipamentos da produtora. Fiquei muito impressionada com aquele gravador. Apesar de ter sido fabricado por volta de 1962, ele estava em perfeito estado de funcionamento. Descobri que pertencia a Thomaz Farkas e que era o mesmo gravador que havia sido utilizado nos famosos documentários produzidos por ele na década de 1960 – *Minha Escola de Samba*, *Subterrâneos do Futebol*, *Viramundo* e *Memória do Cangaço*. Enquanto o manuseava, me interessei em conhecer a sua história, que na verdade se confunde com a história do moderno documentário brasileiro.

A chegada desse gravador no Brasil, na década de 1960, criou condições para a gravação sonora de modo portátil em documentários, possibilitando a gravação de depoimentos e entrevistas em lugares que antes eram de difícil acesso para os antigos gravadores, que precisavam de rede elétrica e geradores para funcionar ou de caminhões para serem transportados, devido ao peso e tamanho desses equipamentos utilizados antes da existência do Nagra¹.

¹ Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/morre-stefan-kudelski-o-inventor-do-gravador-de-som-nagra/>.

O Nagra III revolucionou a maneira de gravar som para cinema por causa de sua qualidade de gravação e portabilidade, criando condições para a realização do sonho de muitos documentaristas: uma equipe pequena, com equipamento leve, que pudesse se deslocar rapidamente e filmar com som sincrônico, em qualquer lugar e com custos bem mais baixos.

O fim da década de 1920 e começo da década de 1930 foi o período de transição do cinema silencioso para o sonoro o que ocasionou uma grande discussão sobre o uso do som. É muito interessante notar o conflito de opiniões sobre o uso da voz sincronizada no início do cinema sonoro e a falta de questionamentos sobre o uso dos outros sons, como o som ambiente, efeitos sonoros e a música, que já eram utilizados e produzidos ao vivo nas salas de projeção desde o início do cinema. A palavra falada trazia uma proximidade com o teatro, indesejada por importantes cineastas, gerando manifestos como o dos russos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (Eisenstein, Pudovkin & Alexandrov, 2002, pp. 225-7). Apesar disso, o cinema falado revelou-se um grande sucesso de público e rapidamente foi adotado em todo o mundo.

Ao longo da história do cinema sonoro até os dias de hoje, Chion constata que o cinema é vococêntrico e, mais do que isso, verbocêntrico. Isto é, o elemento sonoro da voz, “enquanto suporte da expressão verbal” (Chion, 2011, p. 13) se constituiu como o elemento mais importante na hierarquia que se estabeleceu entre os outros elementos da trilha sonora. Segundo esse teórico, o cinema é verbocêntrico porque o ser humano também o é. Em meio a outros sons, nós também concentramos nossas atenções na voz, principalmente para entender o sentido das palavras. Seria inclusive esse o motivo por que grande parte do aperfeiçoamento tecnológico pelo qual o cinema passou nesse período se concentrou nos equipamentos de captação das vozes.

Mas, enquanto o cinema sonoro de ficção se aperfeiçoava no uso sincrônico da voz, para o cinema documentário, especialmente a escola inglesa criada por John Grierson na década de 1930, o uso semântico da voz só era interessante quando usado assincronicamente, quando contribuía criativamente numa perspectiva interpretativa. Grierson definia o documentário como “uma interpretação criativa da realidade” (Da-Rin, 2004, p.16).

O filme era considerado um produto artisticamente inferior e ligado mais ao cinema de atualidades (reportagens), enquanto o som sincrônico era usado em uma perspectiva de verossimilhança, como nas entrevistas, o que é perceptível nesse trecho do livro de Da-Rin:

E ainda havia outros obstáculos, de natureza conceitual, que mantinham os documentaristas presos ao princípio do assincronismo. É o que se pode depreender do depoimento de Edgar Anstey, destacado membro do grupo de Grierson: “. . . Não estávamos interessados em gravar diálogo ou comentário, ambos considerados não filmicos”. Paradoxalmente, Anstey seria uma vítima precoce deste preconceito contra os diálogos ao realizar em 1935, *Housing Problems*, uma das primeiras experiências do documentário inglês no campo da filmagem com voz e imagem registrados em sincronismo. . . . O próprio diretor, mais de trinta anos depois, embora reconhecendo a importância do filme, considerou que *Housing Problems* é, “em última análise, newsreel . . . sua pureza é a da autenticidade, não a da arte”. . . . Em *Housing Problems*, pela primeira vez no cinema inglês, os trabalhadores se expressavam com voz própria. Mas isso não parecia tão relevante: a “autenticidade” dos depoimentos das vítimas sociais do capitalismo era considerada artisticamente insuficiente. (Da-Rin, 2004, pp.99-100).

Uma mudança estética começou a acontecer no final da década de 1950, quando surge na Europa e nos EUA uma nova onda de documentários que pretendiam captar uma realidade cotidiana fora dos estúdios, sem voz do narrador, filmada com câmeras portáteis. A chegada do Nagra proporcionou que o tão desejado som sincrônico com equipamento leve fosse possível. A partir desse avanço tecnológico, surgiram vários movimentos de documentaristas que defendiam métodos diferentes de trabalho em relação a como lidar com o registro do real, como o *Candid Eye* e *Cinéma Spontané* (Canadá), *Living Cinema* (EUA), e *Cinéma Vérité* (França). Criou-se inclusive uma polêmica entre esses grupos: os que defendiam que os equipamentos que proporcionavam a filmagem de imagens e sons sincrônicos tinham o poder de captar a realidade e que os cineastas não deveriam interferir nas filmagens, e os que defendiam que essa realidade, ao ser filmada, era transformada pela presença desse aparato e que essa interação deveria estar explícita no filme (Da-Rin, 2004).

Meu interesse na pesquisa de Mestrado era descobrir de que forma a introdução do gravador Nagra na década de 1960 afetaria a forma narrativa adotada nos documentários brasileiros até então: o modo de representação expositivo, como assim o classifica Bill Nichols (Nichols, 2012, p. 142). Nesse modo de representação, as imagens desempenham um papel secundário, elas ilustram o que a voz do narrador, geralmente masculina (Doane, 1983, p. 467), narra. Essa voz representa a instância narrativa, é ela que guia nossos julgamentos e conclusões a respeito do tema abordado. Nesse tipo de filme, a voz do narrador (denominada por vários teóricos de voz *over*) recebeu a alcunha de “voz de Deus”, já que não é possível visualizarmos a pessoa dona dessa voz e por ela ocupar um lugar de tudo saber, por ser a única perspectiva válida para a compreensão do tema.

Para realçar a onisciência dessa voz alguns critérios de tom, espaço e timbre foram estabelecidos: proximidade máxima do microfone (criando uma sensação de intimidade), presença e definição (para garantir o máximo de inteligibilidade) e ausência de reverberação (para que essa voz ressoe dentro de nós, como se fosse nossa). A voz *over* estabelece uma relação de poder entre as outras vozes do filme: é essa voz que detém informações privilegiadas sobre o tema, é a “voz do saber”. É ela que dirige a maneira de olhar do espectador sobre as imagens mostradas e os depoimentos, dando-lhes informações e juízos de valores como se fossem seus. Essa voz se apodera das imagens e fala no lugar do espectador (Bonitzer, 1975, p. 26).

Já a voz *on* (voz sincronizada) nos dá a impressão de fragmento da realidade. Outro fator que contribuiu para isso foi o registro da língua falada, da oralidade, com a riqueza de sotaques e modos diferentes de se expressar na mesma língua, acompanhados da respectiva expressão facial e corporal. Para Paul Zumthor, pesquisador francês que estudou extensamente a questão da performance oral, a parte auditiva da fala faz parte de um conjunto sensorial que engloba o gesto corporal e facial, as roupas e o lugar, num contexto de teatralidade (Zumthor, 1997, p. 216).

Com a introdução das entrevistas e depoimentos gravados *in loco*, um novo elemento sonoro é incorporado ao documentário brasileiro: a voz das pessoas envolvidas no tema do documentário. Qual o lugar e o tratamento que foi dado as

² Procedimento que constrói a imagem do ser humano em um processo de comunicação interativa.

essas vozes? Percebemos que em alguns filmes a voz *over* permanecia e continuava sendo a voz que organizava e validava ou não as outras.

Para Mikhail Bakhtin (1895-1975), linguista russo estudioso da prosa romanesca, com ênfase no dialogismo², existiam duas modalidades de romance: o monológico e o polifônico. No monológico

O autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance O outro nunca é outra consciência, é mero objeto da consciência de um 'eu' que tudo informa e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro. (Bezerra, 2005, p. 192)

Já no polifônico, o autor trabalha com conceitos dialógicos de realidade em formação e inconclusibilidade, por meio da utilização de uma multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica. Ainda segundo Bezerra,

. . . o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. . . . A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências eqüipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. (Bezerra, 2005, pp. 194-5)

Para Bakhtin, a polifonia ultrapassava os limites da prosa romanesca, por isso também utilizamos o termo na análise que fazemos do uso das vozes no documentário.

Consideramos a criação do romance polifônico um imenso avanço não só na evolução da prosa ficcional do romance, ou seja, de todos os gêneros que se desenvolvem na órbita do romance, mas, generalizando, também na evolução do pensamento artístico da humanidade. Parece-nos que se pode falar francamente de um pensamento artístico polifônico de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Este pensamento atinge facetas do homem, e acima de tudo, a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser, que não se prestam ao domínio artístico se enfocadas de posições monológicas. (Bakhtin, 2002, p. 273)

³ Consuelo Lins (2004), nas páginas 108 e 110 do seu livro sobre Eduardo Coutinho, já havia utilizado esse conceito de Bakhtin.

Por utilização polifônica³ da “voz do outro” entendemos o momento no documentário em que a entrevista ou o depoimento se torna um canal de expressão para o ponto de vista daquele indivíduo em relação ao seu lugar no mundo, que não precisa ser necessariamente o mesmo do autor ou autora. Para que isso ocorra é preciso que o cineasta estabeleça um canal de comunicação com o entrevistado, que ele queira escutar o que o outro tem a dizer. E por utilização monológica da “voz do outro” entendemos o uso da entrevista para afirmação das idéias e do ponto de vista do autor, que usa essas vozes de maneira retórica, para justificar suas ideias.

Alguns dos primeiros filmes documentários brasileiros realizados com a nova tecnologia de gravação sonora foram: *Maioria Absoluta* (1964), *Integração Racial* (1964), *O Circo* (1965), *Bethânia Bem de Perto* (1966), *Opinião Pública* (1966), *Memória do Cangaço* (1965), *Subterrâneos do Futebol* (1965), *Viramundo* (1965) e *Nossa Escola de Samba* (1965).

⁴ Crítico de cinema, ensaísta, professor, roteirista, escritor e diretor. Belga de nascimento, viveu em Paris até 1948. Chegou ao Brasil em 1949, radicando-se em São Paulo. Frequentou a Cinemateca Brasileira e nos anos 1950 começou a escrever no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo* e em outros jornais e revistas. Foi um dos fundadores da Universidade de Brasília (UnB). Transferiu-se para a Universidade de São Paulo em 1968.

Maioria Absoluta (1964) foi um dos primeiros documentários brasileiros a registrar entrevistas e depoimentos em locações externas gravadas com o Nagra III. Despertou polêmica a declaração de seu diretor, Leon Hirszman, sobre a utilização do som direto: “Pretendia combinar um cinema documentário da realidade, com som direto, feito para que os outros tivessem voz” (Hirszman, 1995, pp. 29-30). A partir dessa declaração muito se discutiu sobre o uso de entrevistas no documentário brasileiro. Jean-Claude Bernardet⁴ dedicou-se a estudar as relações entre o autor e a “voz do outro” no seu livro *Cineastas e imagens do povo* (Bernardet, 2003).

Maioria Absoluta, um curta-metragem de dezoito minutos produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, filmado em 1963 e finalizado em 1964. Podemos assistir nesse filme os depoimentos de habitantes de classe média do Rio de Janeiro, de pessoas que se encontravam marginalizadas no mercado de trabalho e de trabalhadores rurais de plantações de cana-de-açúcar do interior da Paraíba e de Pernambuco. Essas pessoas são questionadas sobre a “crise brasileira”, o direito de voto aos analfabetos e suas condições de vida, intercalados com a voz *over* do poeta Ferreira Gullar, que estrutura e conduz a narrativa.

A estrutura narrativa de *Maioria Absoluta* se divide como em um discurso retórico: prólogo, exposição, prova e epílogo (Aristóteles, 1966). O prólogo é o começo do discurso, que nos informa sobre o assunto que vai ser tratado; a exposição é a narração dos fatos, cuja veracidade é atestada pelas provas, e o epílogo é a conclusão. O filme defende uma posição política e utiliza os recursos de um discurso retórico, como a empatia pelo narrador e por aqueles que a defendem, para convencer o espectador. Esse discurso possibilita ao espectador uma única leitura da realidade, a leitura que essa voz onipresente e sem corpo visível nos mostra como verdadeira.

Mesmo com o surgimento do som direto, momento em que os personagens poderiam ter registradas as suas próprias vozes, o comentário em voz *over* não é eliminado. A opção pelo uso da voz *over* no documentário mostra a vontade de Leon Hirszman em expressar o seu pensamento sobre o tema, de imprimir a sua autoria a despeito de existirem alternativas narrativas para o cinema documentário com som sincrônico no seu filme.

A existência de outras vozes no documentário não é garantia de seu uso polifônico. Mesmo com o uso de diversas vozes é feita uma utilização monológica da “voz do outro”, pois não se permite a expressão de outro ponto de vista, essas vozes são usadas para ilustrar a idéia do autor, a sua tese.

A decepção dos cineastas do Cinema Novo com o apoio da classe média ao Golpe de Estado de 1964 fez com que muitos dos seus filmes saíssem dos ambientes do sertão e favela e se voltassem para os centros urbanos e para a classe média, como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, entre outros.

Arnaldo Jabor, cineasta ligado ao Cinema Novo, dirige *A Opinião Pública* (1967), um documentário de longa-metragem lançado na mesma época que *Terra em transe*, no qual é apresentado um inventário de comportamentos da classe média carioca e de seu perfil político e psicológico de apoio ao Golpe. Praticamente no mesmo ano (1966), Helena Solberg, cineasta do círculo do Cinema Novo, lança *A Entrevista*, documentário de 19 minutos em que, enquanto acompanhamos a rotina de uma jovem mulher no dia do seu casamento, ouvimos depoimentos de várias mulheres da classe alta carioca sobre sexo, emancipação, dúvidas sobre seus desejos e seu papel na sociedade. No fim do filme, a diretora, em cena, entrevista essa mulher, que é seguida de imagens de mulheres participando de manifestações a favor do Golpe de Estado de 1964.

Não caberia neste artigo analisar as razões dessa mudança de tema dos documentários brasileiros de cineastas desse grupo, nosso objetivo aqui é chegar às questões que nos interessam: como o uso da tecnologia portátil de gravação sonora, no caso do Nagra III, possibilitou a gravação das vozes femininas nesses dois filmes? Qual foi a postura de Helena Solberg e Arnaldo Jabor ao realizarem essas gravações, e como elas foram usadas no discurso desses dois filmes? O uso foi polifônico ou monológico? É possível dar voz a alguém? Ou é o caso de proporcionar uma escuta dessas vozes?

Vozes Femininas em *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e em *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966)

Jabor não abdicou da utilização da voz *over* no documentário *A opinião pública* para também expor sua tese: a de que o apego à segurança e à autoridade que tinha a classe média urbana, os fracos, os filhos do medo, levou ao apoio ao Golpe de

1964. Algumas análises classificam o filme como somente expositivo, mas admitem que existem sequências observativas (Lins, 2003, p.130).

Na nossa análise ampliamos essas conclusões: Jabor mistura três modos de representação, definidos por Nichols (2012) como o expositivo, o observativo e o participativo. Para o modo expositivo, ele usa o recurso da voz *over* do comentário sobre imagens ilustrativas. Para o observativo, filma algumas sequências em que deixa as pessoas à vontade, com quase nenhuma interferência, como as cenas em que registra a intimidade dos moradores do prédio de classe média carioca em Copacabana, como se a câmera não estivesse lá: a conversa das meninas adolescentes sobre suas expectativas amorosas, a conversa dos adolescentes homens no bar, a mulher experiente que dá conselhos às mais jovens. Para o modo participativo, temos os depoimentos confessionais para a câmera ou somente para o microfone, como as preocupações da jovem universitária, as frustrações do funcionário público, da jovem dona-de-casa, da mulher que se separou do marido e das pessoas entrevistadas na rua.

Jabor e Dib Lutfi, o fotógrafo do filme, enfrentaram dificuldades técnicas para filmar com som direto em película 35mm naquela época: ter que usar um aparato grande e pesado para envolver a câmera Éclair Cameflex para deixá-la silenciosa, o que não permitia movimentação, e colocá-la em espaços pequenos. Foi José Antônio Ventura, que também trabalhava com fotografia e já tinha trabalhado como assistente de Dib em *Terra em Transe*, que gravou o som com o Nagra III e com dois microfones dinâmicos Beyer (o M66 e o M67, que muitas vezes aparecem em cena), mas só podia usar um de cada vez, já que o Nagra III só tinha uma entrada de microfone. Existia a possibilidade de usar uma outra entrada, onde era possível conectar um *mixer*, mas naquele momento esse acessório não estava disponível para o grupo de cineastas.

Os microfones Beyer M66 e M67 são dinâmicos, isto é, não precisam de alimentação, e por conta disso são menos sensíveis para fontes sonoras mais sutis e para os sons de fundo, como os sons ambientes; são cardióides, captam o som que está na frente dos microfones, mas têm um ângulo mais aberto do que os direcionais, mais ou menos 65º para cada lado do microfone.

A operação do Nagra III com a utilização de apenas um microfone era relativamente fácil: era necessário ajustar o volume de gravação e segurar ou esconder o microfone o mais próximo possível do que se queria gravar. José Antônio Ventura, atualmente morando no interior do Rio de Janeiro, declarou, em uma ligação telefônica, que em alguns momentos eles adaptaram uma vara de pescar para colocar o microfone na ponta.

Nessa época, no grupo que orbitava os cineastas do Cinema Novo, não existia essa compartimentação das funções dentro das equipes. As pessoas queriam participar das filmagens e se disponibilizavam a trabalhar em diversas funções, como o próprio Jabor, que gravou o som do documentário *Maioria Absoluta*. Só um pouco mais tarde é que esse grupo começou a trabalhar com profissionais de som, como Walter Goulart e Juarez Dagoberto.

Em *A entrevista*, de Helena Solberg, foi a própria diretora que operou o Nagra III e gravou os depoimentos (Tavares & Cunha, 2016) com o microfone Beyer M67, como é possível visualizar na única entrevista sincrônica do filme.

Na entrevista feita com Jabor, foi perguntado como ele conseguiu filmar com tanta intimidade as cenas no prédio. Ele responde: “eu fiquei morando neste prédio praticamente 2 meses, então eu ficava amigo das famílias, eu botava a câmera lá e ficava esperando acontecer alguma coisa” (Guimarães, 2008, p.165).

Os dois depoimentos confessionais – o da jovem universitária, o da mulher de 25 anos casada e mãe de quatro filhos e da mulher mais velha, divorciada do marido – são íntimos, em que essas mulheres estabeleceram uma relação de confiança com o diretor.

A mulher de apenas 25 anos, casada e mãe de quatro filhos, fala em off sobre as imagens dela servindo o almoço para a família:



Figura 1: Imagem do filme *A opinião pública* (1967)

. . . Eu acho que a mulher nasceu pra isso: pra ser de um homem só e tomar conta da sua casa. Mas também passear um pouco, né? Que ela não é escrava. Eu tenho vontade de viajar, muita, mesmo. Não sei, pode ser assim, mais tarde, se der certo. Qualquer coisa na vida que eu penso em fazer é uma coisa diferente, eu não sei o que que é ainda, uma coisa diferente. Acho minha vida chata demais: é cuidar dos filhos, cuidar da casa, uma praia de vez em quando, de manhã com os filhos, com os quatro, lavar, passar pro meu marido, fazer comida, levantar de madrugada quando ele chega das farras, botar comida pra ele. Você vê que isso não é vida, de maneira nenhuma. Estou com 25 anos, eu acho que quando eu chegar aos quarenta, eu acho que eu não sei . . . nem sei o que será de mim, não. Acho que não boto nem mais a cara na janela (risadas). Jabor pergunta: O que a senhora acha que deve ser a missão da mulher na sociedade?

R- Não sei . . . Não sei . . . (Jabor, 1967, 45'07")

Na pesquisa para o Mestrado, infelizmente não perguntei para Arnaldo Jabor em que condições ele fez essa entrevista, mas com certeza ela só foi possível devido à portabilidade do Nagra III. Talvez a entrevistada se acanhasse para falar para a câmera. Assistimos também – sob sua voz em off – imagens da entrevistada no apartamento, encostada na porta. Parece-nos que a mesma conduta foi adotada no depoimento da mulher mais velha, separada do marido, do qual também só ouvimos o som sobre imagens do pequeno apartamento decadente:

Homem sem responsabilidade, homem sem caráter, homem que sabe que amanhã ele tem 20 contos no bolso, ele sabe que amanhã é o vencimento de luz, gás e telefone, ele tem que pagar aquela conta, e ele vai e gasta em farra! No tempo de papai e mamãe quando éramos garotas, tínhamos 3 empregadas, eu estudei piano, pintura, balé, estudei em colégio de irmãs, mamãe era boníssima, muito educada, nossos vizinhos eram gente muito boa, eu tive um princípio belíssimo, mas como é que eu vou viver com um homem sem caráter? (Jabor, 1967, 46'27")

Já a maior parte do depoimento da jovem universitária (identificada como Ana Maria Mochcovitch Linhart) foi realizada com a imagem. Diferentemente do depoimento do jovem universitário, são poucos os momentos em que ela olha diretamente para a câmera (Figura 3):



Figura 2: Imagem do filme *A opinião pública* (1967)



Figura 3: Imagem do filme *A opinião pública* (1967)

A vida que a sociedade oferece à mulher é uma vida muito monótona, uma vida que tende a se fechar, a se isolar do mundo. Em que uma mãe de família lê o jornal e ela é incapaz de vibrar com as coisas que se passam o mundo. E essa vida, eu acho que as moças da minha geração já não se interessam mais por ela. Eu acho que a gente já quer tá voltada pro mundo, tá participando de toda a vida, (em off) tá participando também do trabalho. Saber que pode produzir alguma coisa. Mas isso é difícil, é muito difícil. É muito difícil conciliar isso também com a própria vida afetiva e com a própria vida do casamento, é muito difícil. (Jabor, 1967, 41'19")

Nos dois primeiros depoimentos as vozes das mulheres estão em off, não temos as imagens sincrônicas, não vemos suas expressões faciais. Talvez fosse difícil para elas fazerem essas declarações tão íntimas na frente de uma câmera, mesmo assim sabemos de quem são essas vozes, já que momentos antes assistimos cenas em que as visualizamos. Ficamos com a impressão de que seria mais fácil para Jabor conseguir esses depoimentos se eles fossem somente sonoros. Mesmo assim, existe algum grau de confiança para que essas mulheres deem esses depoimentos, ou uma necessidade de escuta, relacionada a uma disponibilidade de escuta do diretor.

Dois teóricos importantes, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, percebem fissuras no método adotado por Jabor para expor sua tese:

No excelente documentário de Jabor, *A opinião pública*, essas contradições vêm à tona. Ele usa a técnica da entrevista do cinema-direto, procurando fazer a classe média expor-se, confessar-se em público, mas a própria evolução do trabalho faz que o universo humano presente na tela escape aos limites da tese que preside a montagem. (Xavier, 2001, p. 63)

A observação feita por Xavier sobre o filme *A opinião pública* nos leva a refletir sobre esses três depoimentos. Apesar do filme tentar defender a tese da cegueira e da manipulação à qual a classe média se submete para explicar seu apoio ao Golpe de 1964, quando o modo de representação muda para o participativo, nas entrevistas com as mulheres selecionadas acima, nosso sentimento em relação àquelas pessoas muda de condenação para solidariedade, pois mostra a fragilidade daquelas mulheres, a injustiça da situação em que são colocadas.

Para Bernardet (2003), em *Opinião Pública* existe uma crise, uma dúvida sobre o método utilizado em outros documentários, como *Maioria Absoluta*: o método da generalização através de exemplos particulares, mostrados nas entrevistas e expressa pela voz *over* do comentário. Essa crise no método antes utilizado se deve, segundo Bernardet, ao fato do diretor pertencer à classe média e que isso dificultaria sua relação com o outro a ser analisado, já que “olhar no espelho perturba o método” (Bernardet, 2003, p. 60).

O filme é um pouco confuso na adoção de um modo único de representação e oscila entre o expositivo, observativo e o participativo (às vezes ouvimos a pergunta para a entrevistada, e às vezes não). Fazer documentário com som direto no Brasil e sobre a classe média era uma novidade para a época. Nessas entrevistas o denominador comum é a situação de insatisfação das mulheres com relação ao seu papel no casamento. Ao abrir a possibilidade para escutar essas mulheres, e até mesmo o funcionário público fracassado (aos 36:27 minutos), Jabor se depara com depoimentos confessionais, e a chave do modo expositivo muda para o participativo. Apesar de não escutarmos as outras perguntas, no caso da mulher de 25 anos, casada e mãe de quatro filhos ela está audível: “o que a Sra. acha que deve ser a missão da mulher na sociedade?”. Isso demonstra que havia uma interação com os entrevistados, era estabelecida uma conversa, em que o autor pergunta e escuta na resposta um ponto de vista diferente do seu. Essas vozes não são objetos que auxiliam a comprovação da tese defendida pelo filme, mas vozes com consciências independentes da voz do autor.

Para entender a situação dessas mulheres é importante esclarecer que somente em 1962, depois de uma longa luta dos grupos feministas, foi criado o Estatuto da Mulher Casada (Miranda, 2013), no qual as mulheres casadas passaram a ter direito sobre os seus filhos, compartilhando o pátrio poder e podendo requisitar a guarda em caso de separação. Antes disso, eram consideradas incapazes, precisavam de autorização do marido para trabalhar, viajar, abrir conta no banco e ter um estabelecimento.

O documentário *A entrevista*, de 19 minutos, filmado em 1964 e lançado em 1966, dirigido por Helena Solberg, era pouquíssimo conhecido até os anos 2010. Karla Holanda (2015), lamenta que esse filme não tenha sido analisado por Jean-Claude Bernardet em seu livro mais conhecido, *Cineastas e imagens do povo*, nem em estudos posteriores, embora o filme tenha sido lançado praticamente na mesma época que *A opinião pública* e que tenha tido repercussão na imprensa. O filme foi simplesmente ignorado pelos estudiosos do documentário brasileiro, e por volta de 2014 foi redescoberto pela pesquisa acadêmica voltada aos estudos de gênero. A ausência de qualquer texto crítico e o “desaparecimento” do filme durante tantos anos parece-nos fazer parte dos processos históricos de silenciamento e deslegitimação pelos quais as mulheres, inclusive artistas, têm passado ao longo dos anos (Cargnelutti; Alós, 2019).

Solberg, então com 26 anos, já casada e mãe de uma filha, grava com o Nagra as entrevistas no ano de 1964 (Holanda, 2017) com mulheres entre 19 e 27 anos,

pessoas do seu círculo de amizades e de classe social alta, como a dela. Somente em 1966 finaliza o curta-metragem. Foi a única mulher no círculo do Cinema Novo a dirigir um filme, que foi fotografado e roteirizado por Mário Carneiro e montado por Rogério Sganzerla. Nesse filme a maioria dos depoimentos é somente sonora – as mulheres entrevistadas não queriam ser reconhecidas –, a não ser o último, em que a moça que vemos se preparando para o dia do seu casamento, Glória Solberg, é entrevistada pela diretora do filme e as duas podem ser visualizadas no enquadramento.

Nos momentos em que escutamos os depoimentos em off percebemos uma multiplicidade de vozes, cada uma com pontos de vista diferentes sobre o que uma mulher pode ou não fazer: trabalhar, casar, sexo antes do casamento, e outros temas. Bem no final do filme surge uma voz *over* masculina nos informando sobre o apoio que entidades de mulheres deram para o Golpe de 1964, ao participarem da Marcha da Família com Deus pela Liberdade em março do mesmo ano. Sob essa voz e a voz de um homem que se dirige a senadores e deputados, vemos imagens dessas marchas e da noiva anteriormente entrevistada, mas agora sem voz.

Abaixo, uma seleção de algumas frases ditas em off por essas mulheres:

Por isso eu acho que a mulher deve saber línguas, deve ser socialmente perfeita, pro caso do marido ter obrigações sociais, ela deve estar sempre em dia com o que acontece no mundo; ela precisa ler muito, ter uma cultura muito grande. Mas ela não precisa se dedicar a uma coisa; ela pode encher a vida dela com aulas, com conferências, uma série de coisas, mas não se dedicar a um trabalho.

. . . Não sou contra a experiência sexual antes do casamento propriamente dito . . .

Eu acho que o sexo é muito puro, é muito bonito para estar sendo levado como está sendo levado . . . A gente vai ter muito mais respeito por ele, do que tem esse pessoal, que considera o sexo, sei lá, como uma coisa normal, comum, como beber um copo d'água. É normal como beber um copo d'água, mas você não vai beber um copo d'água sem ter sede, né?

. . . Mas pra mim, eu preferiria casar virgem, ter relação sexual já casada.

. . . Em muitas horas eu acho que pecar contra a castidade é uma obrigação.

Não sei se sou bastante conservadora, mas ainda acho que é melhor que a experiência [sexual] seja depois do casamento.

Entrevistadora: Por quê?

Porque, não sei, o que é mesmo convicção minha ou o que é da educação, né?

. . . Não sei . . . eu gosto muito de liberdade, e eu não teria essa liberdade no casamento . . . eu tenho horror de ser dominada por um homem

. . . Eu acho que a independência exagerada da mulher, da maneira que a mulher está querendo tomar, não dá certo porque, inclusive, têm mulheres que se destacam de tal forma que não deixam o homem numa situação muito confortável.

. . . Eu, se eu não tivesse casado, acho que estaria eternamente infeliz, não satisfeita comigo mesma.

Abaixo está o único depoimento sincrônico de Glória Solberg (cunhada de Helena), a moça que vemos se preparando para o casamento:

Era uma coisa que eu tinha que fazer aquilo. Não era mais possível . . . Evidentemente que eu sinto uma série de incoerências em minha vida, mas eu tenho impressão de que eu tenho mais consciência. Eu resolvi quase que aceitar minha ambiguidade e minha incoerência em determinadas coisas porque muitas vezes eu reconheço que não consigo agir exatamente do jeito que eu acho que devo. Tenho impressão de que nesse ponto há um mínimo de lucidez em relação à própria incoerência e à própria ambiguidade . . . (Solberg, 1966, 16'09")



Figura 4: Imagem do filme *A entrevista* (1966)

De um modo geral, os depoimentos que escutamos são de mulheres conservadoras, que tiveram uma educação muito rígida e católica em colégio feminino de freiras. Mas frequentaram a faculdade, onde pela primeira vez para elas a sala era mista. São preparadas para casar e ter filhos, mas não precisam fazer o trabalho doméstico, têm empregadas para isso.

Até o surgimento da voz *over* do documentário, Solberg usa múltiplas vozes, sem julgar, sem usar o método de generalizar usando exemplos particulares, sem defender uma tese. O que a voz *over* sugere é que muitas mulheres da classe mais alta apoiaram o Golpe de 1964.

O que é surpreendente no filme *A entrevista* é a adoção de um ponto de vista subjetivo da autora (Holanda, 2017, p. 199) já em 1966. O tema tem a ver com suas questões, questões de mulheres brancas da sua classe social, o que vai na contramão do documentário de cunho sociológico da década de 1960, como *A opinião pública*, em que a instância narrativa não se identifica como o indivíduo Jabor, mas sim como a instância unívoca do saber. Segundo Holanda (2017), no Brasil só a partir dos anos 2000 surgiriam documentários em que a autoreferência é totalmente adotada.

Conclusão

A expressão “dar voz ao outro”, primeiramente usada por Leon Hirszman, parece-nos equivocada quando se refere a gravar depoimentos ou entrevistas. Não é possível dar voz a ninguém, já que cada voz é única e somente um corpo pode produzi-la, pois cada emissão vocálica é um produto de um determinado corpo. Ao emitirmos sons vocais, expiramos, e é então que o ar pressiona as pregas vocais, fazendo-as vibrar. Essas vibrações passam pela garganta, pela cavidade bucal, palato, língua, dentes, lábios, nariz, movimentam a musculatura facial e ressoam nas cavidades ósseas da face, produzindo esses sons. Cada pessoa tem características anatômicas próprias que durante essas vibrações criam, além do timbre, vários índices corporais, que nos ajudam a identificar essa voz. São eles: sons guturais, de respiração, sibilâncias, cliques bucais, estalidos da língua, rumorismos.

Falar é relacional, implica sempre numa escuta (Cavarero, 2011, p. 204). Seria mais apropriado dizer que a gravação de uma entrevista em som direto pode oferecer uma disponibilidade de escuta. Por isso o documentarista Eduardo Coutinho chama suas entrevistas de “conversas”. Coutinho muitas vezes “indica apenas que está à escuta, retomando palavras do próprio entrevistado para que ele desenvolva seu pensamento” (Lins, 2004, p. 148-9).

No filme *A opinião pública*, apesar de Jabor tentar defender a tese do conservadorismo, cegueira e mediocridade da classe média urbana por ter apoiado o Golpe de 1964, o fato de ele mesmo pertencer à essa mesma classe perturba o método de comprovação de sua tese. Além disso, ao usar também o modo de representação participativo, como nas entrevistas com as três mulheres, alguma relação de confiança se estabelece entre Jabor e as entrevistadas e elas falam abertamente dos seus problemas relativos ao lugar que as mulheres da classe média ocupam num casamento.

Pelo menos com relação a essas três entrevistas, e não ao filme todo, consideramos que “essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos” (Bezerra, 2005, p. 194-5) e, portanto, somente aí o seu uso é polifônico.

Já em *A entrevista*, apesar do uso da voz *over* do comentário (masculina) nos últimos minutos do filme, essa voz não trata as outras vozes dos depoimentos em off como objetos de um discurso unívoco do saber, mas relaciona essas mulheres com o apoio dado ao Golpe de 1964 ao participarem da Marcha da Família com Deus pela Liberdade em março de 1964. Mas, ao mesmo tempo, essa voz *over* do comentário abafa a voz do depoimento sincrônico de Glória Solberg, e sua imagem, nesse momento sem voz, se mistura às imagens da Marcha e de outros protestos. A voz *over* do documentário cessa e ouvimos um tambor e voz de um homem pedindo a palavra para senadores e deputados. É um final no mínimo surpreendente para um filme que vinha se desenrolando como autorreferenciado, isto é, um filme que parte das experiências e vivências da diretora e de mulheres da sua classe social. Os depoimentos de suas amigas são contraditórios, mas não muito. São brancas, ricas, de formação religiosa católica, mas, igual às outras mulheres do outro filme, de classe social mais baixa, sofrem restrições por conta do casamento. Helena Solberg também consegue estabelecer uma relação de confiança com suas amigas e seus depoimentos transparecem sinceridade. Nesse momento do filme, não é usada a voz *over*, esses depoimentos não são objeto de um discurso generalizador.

Os dois filmes podem ser considerados híbridos, produtos de uma época de transformação para o documentário brasileiro com som sincrônico, em que eram feitas experimentações. Eles oscilam entre o modo expositivo e o participativo, e em *A opinião pública* isso é mais evidente pelo uso da voz *over*, que subordina a maioria das outras vozes como objetos de comprovação de uma tese de um discurso retórico, portanto monológico, que defende que a mediocridade e a falta de consciência da sua condição social como a causa do apoio da classe média ao Golpe de Estado de 1964. Mas, quando um pequeno espaço para a escuta se abre em alguns depoimentos como os dessas três mulheres, conseguimos perceber outros sujeitos, outras consciências, outros pontos de vista que não o do autor, é quando o discurso se torna então polifônico. São esses pequenos momentos de fissura que dão esse caráter híbrido a esse filme, viabilizado pela possibilidade de realizar entrevistas de modo portátil com o gravador Nagra III.

Em *A entrevista*, na maior parte do tempo o discurso é polifônico, tanto que ao longo do filme escutamos vários depoimentos de mulheres diferentes e com opiniões diferentes sobre a situação da mulher em relação ao casamento naquela época. Talvez a necessidade da autora se posicionar contra o Golpe de 1964 e fazer uma crítica ao apoio que algumas mulheres da sua classe social deram ao Golpe fez com que ela terminasse o filme de modo bem distinto de todo o resto. Aos 17 minutos, de 19 no total, a voz da entrevistada é silenciada por um som de tambor, em seguida uma voz *over* de comentário masculina nos informa da participação de organizações femininas conservadoras nas marchas realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo contra as políticas realizadas pelo presidente João Goulart antes do Golpe de 1964, que chegaram a reunir mais de 500 mil pessoas, nos dando a entender que essas mulheres da classe alta também apoiaram o Golpe. Nesse momento o discurso se torna monológico, é a voz da autora que se impõe sobre as outras. Inclusive, aos 18 minutos e 30 segundos, ouvimos a voz de uma das mulheres entrevistadas: “eu acho que a política deteriora um pouco o homem”, nos sinalizando a falta de consciência política das mulheres dessa classe

social. Mas nesse momento essa voz é editada para defender uma tese, torna-se objeto de um discurso monológico, e não a voz de outra consciência que não a da autora. Isso de forma alguma desvaloriza o restante do filme, que é um marco e precursor do cinema documentário da subjetividade, somente demonstra esse momento de hibridismos e experimentações do documentário brasileiro com som sincrônico da década de 1960.

Finalmente, a diretora e o filme *A entrevista* encontraram seu lugar de destaque nas discussões teóricas sobre o documentário brasileiro da década de 1960, não sem luta das pesquisadoras sobre as questões de gênero e autoria feminina no cinema brasileiro.

Referências

Aristóteles. (1966). *Arte retórica e arte poética*. Ediouro.

Bakhtin, M. (2002). *Problemas da poética de Dostoiévski*. (P. Bezerra, trad.). Forense Universitária.

Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras.

Bezerra, P. (2005). Polifonia. In B. Brait (Org.), *Bakhtin, conceitos-chave*. Contexto.

Bonitzer, P. (1975). Les silences de la Voix. *Cahiers du Cinema*, (256), 22-33.

Cargnelutti, C. M., & Alós, A. P. (2019). A mulher como o outro: uma história de deslegitimação e silenciamento. *Linguagens & Cidadania*, 21(esp). <https://doi.org/10.5902/1516849238791>

Cavarero, A. (2011). *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Ed. UFMG.

Chion, M. (2011). *A audiovisão*. Edições Texto & Grafia.

Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido, tradição e transformação do documentário*. Azougue Editorial.

Doane, M. A. (1983). A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: antologia* (p. 455). Edições Graal.

Eisenstein, S., Pudovkin, V., & Alexandrov, G. (2002). Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In S. Eisenstein, *A forma do filme*. (pp. 225-227). Zahar.

Guimarães, C. B. (2008) *A introdução do som direto no documentário brasileiro da década de 1960*. [Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo]. Biblioteca digital de teses e dissertações da USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-24042009-154141/publico/649661.pdf>

Hirszman, L. (Diretor). (1964). *Maioria absoluta* [Filme]. Leon Hirszman Produções.

Hirszman, L. (1995). É Bom Falar. Montagem de entrevistas por A. Lorençato e C. A. Calil. Centro Cultural Banco do Brasil.

Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Revista Significação*, 42(44), 339-358.

Holanda, K. (2017). Helena Solberg: Entre o pessoal e o político. *Revista Devires*, 14(2), 184-203.

Jabor, A. (Diretor). (1967). *A Opinião pública* [Filme]. Sagitário Produções Cinematográficas.

Jabor, A. (2022). *A classe média pelas lentes de Arnaldo Jabor: Cineastas do Real / Entrevistado por Amir Labaki*. <https://www.youtube.com/watch?v=2bbee1iLq34>

Lins, C. L. (2003). Opinião pública (Arnaldo Jabor, 1966), retrato de classe (Gregório Basic, 1977) e Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002): a classe média vai ao paraíso. *Intersecções*, 1(1), 127-136.

Lins, C. L. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Jorge Zahar.

Miranda, M. G. G. P. (2013). *O Estatuto da Mulher Casada de 1962*. [Trabalho de Conclusão de Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Repositório Digital UFRGS. <http://hdl.handle.net/10183/90299>

Nichols, B. (2012). *Introdução ao documentário*. Papirus.

Solberg, H. (Diretora). (1966). *A entrevista* [Filme]. CAIC.

Tavares, M. R., & Cunha, E.J.L. (2016). O cinema documentário de Helena Solberg. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*, 6(12), 126-140.

Xavier, I. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra.

Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. Editora Hucitec.