

Festival Pan-Africano de Argel, de William Klein, e a apoteose do som direto

Por Sérgio Puccini Soares*

Resumo: O artigo apresenta uma análise do documentário *Festival Pan-Africano de Argel*, dirigido pelo cineasta William Klein em 1969, a partir de dois aspectos caros ao estilo, o trabalho colaborativo entre a equipe de realizadores e o papel do som direto na captação de situações não controladas. O filme de Klein capta um momento de certa euforia relacionada à libertação de países africanos, especialmente a Argélia que passa a ser espécie de palco principal para manifestações revolucionárias. Como parte dos esforços para formar equipe de técnicos e cineastas em países do então chamado “terceiro mundo”, a produção do filme irá contar com um expressivo número de técnicos de imagem e som tais como Michel Brault, Pierre Lhomme, Yann Le Masson, Bruno Muel, William Klein, Antoine Bonfanti, Michel Desrois e Harald Maury.

Palavras-chave: Documentário, Som, William Klein, Festival Pan-Africano de Argel.

Festival Panafricano de Argel, de William Klein, y la apoteosis del sonido directo

Resumen: El artículo tiene como objetivo presentar un análisis del documental *Festival Panafricano de Argel*, dirigido por el cineasta William Klein en 1969, a partir de dos aspectos importantes del estilo, el trabajo colaborativo entre el equipo de directores y el papel del sonido directo a la hora de captar situaciones descontroladas. La película de Klein capta un momento de cierta euforia relacionada con la liberación de los países africanos, especialmente Argelia, que se convirtió en una especie de escenario principal de las manifestaciones revolucionarias. Como parte de los esfuerzos por formar un equipo de técnicos y cineastas en los países del llamado “tercer mundo”, la producción de la película contará con un número importante de técnicos de imagen y sonido como Michel Brault, Pierre Lhomme, Yann Le Masson, Bruno Muel, William Klein, Antoine Bonfanti, Michel Desrois y Harald Maury.

Palabras clave: Documental, Sonido, William Klein, Festival Panafricano de Argel.

William Klein's The Pan-African Festival of Algiers and the apotheosis of direct sound

Abstract: The article analyzes the documentary *Pan-African Festival of Algiers*, directed by filmmaker William Klein in 1969, focusing on two important stylistic aspects: the collaborative work between the team of directors and the role of direct sound in capturing uncontrolled situations. Klein's film captures a moment of certain euphoria related to the liberation of African countries, especially Algeria, which became a kind of main stage for revolutionary demonstrations. As part of efforts to form a team of technicians and filmmakers in so-called "third world" countries, the production of the film featured a significant number of image and sound technicians such as Michel Brault, Pierre Lhomme, Yann Le Masson, Bruno Muel, William Klein, Antoine Bonfanti, Michel Desrois and Harald Maury.

Key words: Documentary, Sound, William Klein, Pan-African Festival of Algiers.

Fecha de recepción: 16/04/2024

Fecha de aceptación: 07/08/2024

Introdução

Esse artigo apresenta uma análise do filme *Festival Pan-Africano de Argel*, dirigido pelo cineasta americano William Klein, em 1969, estabelecendo uma relação, comum à época, entre a técnica do documentário direto e o conteúdo ideológico expresso pelo filme, a partir de dois aspectos caros ao estilo: o trabalho colaborativo entre a equipe de realizadores e o papel do som direto na captação de situações não controladas. Em um primeiro momento, buscaremos contextualizar historicamente o filme, que está inserido em um momento de grande efervescência política e cultural a qual será acompanhada de perto por documentaristas ligados às técnicas do documentário direto. Em um segundo momento, localizaremos o trabalho de William Klein, cineasta e fotógrafo americano, dentro do movimento de documentaristas do direto e sua atuação militante que o levará a Argélia como um dos nomes de cineastas e técnicos contratados para o registro do festival. A questão do filme coletivo será objeto de interesse posterior já que essa é uma noção cara ao direto. Ao final, pretendemos analisar o terço final do filme propondo, a partir da maneira como

o filme é estruturado e pelo conteúdo expresso na sequência, trabalhar uma noção simbólica de apoteose do som direto que antecede a um momento em que o direto perde seu valor de novidade, nos anos 1970, sobrevivendo como estilo em diretores como Frederick Wiseman e Raymond Depardon.

O documentário direto

O final dos anos 1960 foi marcado por eventos massivos de música e cultura associados a movimentos de contestação política e de plena rebeldia juvenil. Festivais como Woodstock, Monterrey Pop, as manifestações de rua de Paris em 1968, os protestos pacifistas contra a guerra do Vietnã nos EUA, os embates e passeatas de rua no Brasil contra a ditadura militar, entre outros, foram amplamente registrados por documentaristas que se aproveitaram das potencialidades fornecidas pelas novas câmeras leves de 16mm e gravadores magnéticos portáteis de som. Parte desses registros deram corpo a um estilo de documentário conhecido por documentário direto que se difundiu pelo mundo a partir de três eixos: Canadá, EUA e França. Dentro de um contexto de forte ebulição política e cultural, a chegada das novas ferramentas de registro de imagem e som irá motivar manifestações de encantamento e deslumbre por parte dos cineastas diante da novidade tecnológica e das novas possibilidades abertas.

O primeiro movimento do sair às ruas com câmeras leves e gravadores portáteis terá como norte a busca do outro, principalmente da voz do outro. Ao captar a voz do outro, o documentário abre espaço para afirmações e reivindicações que até então eram pouco ouvidas pelos filmes. Juntamente a isso, passa a incorporar formas de falar, expressões, sotaques e sonoridades que até então inéditos no quadro de filmes documentários realizados até os anos 1950. Associada a essa nova abertura no campo do tratamento sonoro do filme, o ganho na mobilidade de registro, associada à libertação das amarras do estúdio, símbolo máximo do cinema industrial de ficção, também irá

aproximar uma técnica de filmagem aos conteúdos discursivos expressos nos documentários. De Gilles Marsolais:

Se bem utilizado, o direto pode se tornar um excelente meio para contornar as censuras políticas e/ou comerciais, uma forma privilegiada do cinema para dar, enfim, a palavra aos operários (com seus limites), para testemunhar a luta de classes. Em se tornando um utensílio próprio para favorecer uma análise consequente do mundo, ele pode contribuir a dinamitar o idealismo reacionário e ampliar o campo da consciência política do espectador (Marsolais, 1974: 25).

Temos assim, nesse momento, uma espécie de simbiose entre forma revolucionária e conteúdo revolucionário que irá aproximar cineastas e técnicos em um esforço conjunto de documentação e denúncia das situações políticas e sociais ao redor do mundo. Como uma das marcas desse esforço, um movimento bastante presente a partir da década de 1960 terá como foco a ampliação de acesso à formação técnica para a consolidação de novas filmografias nos chamados países do “terceiro mundo”, cujo acesso à tecnologia cinematográfica de ponta era, na época, ainda precário. Um dos principais centros dessa iniciativa vem a ser a UNESCO. Por iniciativa do cineasta italiano Enrico Fulchignoni —então diretor do departamento de cinema—, o órgão será responsável por uma série de mesas redondas como as ocorridas em Moscou, entre 13 e 15 de julho de 1965; em Beirute, Líbano, entre 28 e 30 de outubro de 1963; ou em Mannheim, Alemanha, entre 12 e 17 de outubro de 1964, que terão em nomes como Mario Ruspoli e Louis Marcorelles seus principais expoentes¹.

A ideia de um trabalho colaborativo, em que o processo criativo é partilhado entre os profissionais envolvidos, também marca um primeiro momento do

¹ Vale ressaltar que parte desses esforços de universalização do acesso aos meios de produção leves estão também associados a uma ampliação de mercado para câmeras e gravadores que irão municiar as crescentes demandas da televisão mundo afora. Basta dizer que um dos principais fóruns de discussão das técnicas do direto, ocorrido em Lyon no ano de 1963, ocorreu no âmbito do MIPE-TV, Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de TV.

documentário direto. Como consequência, vamos ver, com frequência, os créditos de autoria divididos entre diretor, fotógrafo, montador e até técnico de som². As práticas do direto pressupõem uma abertura para o mundo, a ideia de roteiro se torna tênue, o documentarista é obrigado a se adaptar às ocorrências do real em um processo de ajustes e novas avaliações do itinerário de filmagem. Essa maior abertura para o mundo exige tomadas de decisões feitas no momento da filmagem o que eleva o papel do cinegrafista para além de um simples técnico da imagem, o mesmo ocorre com a participação do técnico de som direto. Funções que seriam técnicas em uma produção comum passam a ser funções criativas. Além disso, o fato de o direto trabalhar com muito material filmado, faz com que a etapa de montagem também ganhe destaque dentro das funções criativas do filme.

Para além dos imperativos da prática, a ideia de trabalho colaborativo também possui uma simbologia cara a um pensamento do filme militante da época, que buscava valorizar o coletivo contra a figura individual do autor. A prática do filme coletivo, no entanto, nem sempre encontrou boa ressonância ao longo da história do cinema. Segundo Alain Bergala:

A ideia generosa segundo a qual o nome do autor deveria ser apagado face a um pensamento político que não é nem individual nem autorista no cinema permaneceu muitas vezes piedosa e —isto é um incômodo para um cinema que quis ser marxista e revolucionário— idealista (Bergala, 2010: 10).

Dentro desse contexto, o documentário *Festival Panafricain d'Alger* se situa nesse meio termo entre um esforço coletivo de produção e uma assinatura autoral. De fato, se tomarmos as duas sequências de créditos (de abertura e encerramento) podemos dizer que o filme abre como um documentário autoral de William Klein, e se encerra como um filme coletivo ao listar os nomes de

² Por exemplo, o cinegrafista Pierre Lhomme co-assina *Le joli mai* (1963), com Chris Marker; a montadora Charlotte Zwerin co-assina *Salesman* (1967) e *Gimme shelter* (1970), ambos com os irmãos Maysles; o técnico de som e realizador canadense Marcel Carrière co-assina *A luta* (1961), com Michel Brault, Claude Jutra e Claude Fournier.

dezenas de colaboradores de imagem, som, montagem e pesquisa, evitando estabelecer uma hierarquia de comando. Para Bergala, essa foi a forma encontrada para resolver o problema de assinatura de um filme realizado coletivamente mantendo a autonomia e liberdade de cada participante (BERGALA, 2010: 11). Voltaremos a comentar o assunto mais adiante.

William Klein, cineasta

Dentre os nomes associados à geração de documentaristas do direto, o fotógrafo e cineasta americano William Klein, falecido em 2022, talvez seja o de menor destaque quando buscamos referências sobre seu trabalho no campo das publicações acadêmicas tanto no Brasil como fora. A ausência de pesquisas sobre Klein no documentário é ainda mais sentida quando se depara com a extensa lista de filmes dirigidos por ele desde o curta *Cassius le grand* (1964). Sua técnica de filmagem, no entanto, foi bastante original, marcada pela preferência do uso de lentes grande angulares e do contato próximo junto às pessoas filmadas em um exaustivo corpo a corpo com o real. Como disse o fotógrafo Pierre Lhomme sobre William Klein: “... é um trator, ele atropela a pessoa que ele está filmando e além disso se movimenta o tempo todo, o tempo todo” (Moura, 1985: 30). Etienne Becker confirma: “quando ele filma, é um touro, ele é incansável, e eu só ficava correndo atrás dele para apanhar os objetos que ele esquecia ou deixava cair e para recarregar os chassis, era uma coisa de louco (...) Ele filmava com uma câmera na mão, com uma 9mm.” (Moura, 1985: 30).

Esse critério de manter sempre uma proximidade da câmera com as pessoas filmadas, Klein traz de seu trabalho como fotógrafo de rua (*street photographer*), termo com o qual ficou associado já em seu primeiro ensaio fotográfico sobre a cidade de Nova York, que dá título ao livro de 1956 publicado na França graças à Chris Marker — então diretor da coleção *Petite Planète* da editora *Seuil* (Denoyelle, 1996: 157). Sua predileção por trabalhar fora dos ambientes fechados de um estúdio fotográfico também será mantida

em seu trabalho no campo das publicações de moda, especialmente a revista *Vogue* para quem trabalha em início de carreira. Entre as características principais de seu estilo fotográfico está o denso povoamento do quadro por corpos, rostos e olhares, algo que irá se manter em seu trabalho de câmera no cinema e que terá repercussão no tratamento sonoro do filme conforme veremos mais adiante.

No cinema, Klein terá carreira regular como documentarista, embora tenha também assinado filmes de ficção como *Quem é você, Polly Magoo?* (1966) e *Mr. Freedom* (1968). Seus documentários apresentam grande diversidade temática, dos filmes militantes dos anos 1960 (*Eldridge Cleaver, Pantera Negra* (1970)), *Grands soirs & petits matins* (1978) e *Longe do Vietnam* (1967) às produções que exploram o universo da moda (*In and out of fashion* (1998) e *Moda na França* (1985)) e esporte (*Cassius le grand* (1964), *Muhammad Ali, the greatest* (1969), *The French* (1982)).

O Festival Pan-Africano de Argel

Produzido pelo *Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique* (ONCIC), órgão estatal de produção e distribuição de filmes criado em 1967 na Argélia, o documentário *Festival Pan-Africano de Argel* se encaixa dentro do contexto que alinha diretamente as técnicas do direto às demandas do filme militante e das lutas sociais, neste caso os movimentos de libertação dos países africanos nos anos 1960. Além disso, nasce também das experiências de intercâmbio e colaboração que buscavam impulsionar a formação de novos cineastas em países de terceiro mundo, no caso a Argélia, país recém-saído da guerra de libertação com a França e que na época era uma espécie de capital dos movimentos revolucionários (Hadouchi, 2011: 117).

A ideia inicial do festival tem origem em 1967, em um encontro da Organização da Unidade Africana — Organization of African Unity (O.A.U.), em Kinshasa, Congo, que estabelece a urgência para a popularização, o desenvolvimento e o

refinamento das várias culturas africanas (Meghelli, 2014: 172). Dois anos depois, a iniciativa irá encontrar, na Argélia, a figura do Ministro da Informação do país Mohamed-Seddik Benyahya seu principal incentivador (Bedjaoui, 2010: 3). Embora pouco lembrado nos dias atuais, o festival, à época, mobilizou não apenas grande parte dos integrantes e líderes dos movimentos de libertação dos países africanos, como Amílcar Cabral (PAIGC, Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde), Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade (MPLA. Movimento Popular de Libertação de Angola), mas também integrantes dos movimentos de libertação afro-americanos como Eldridge Cleaver, Ministro da Informação dos Panteras Negras. Em artigo dedicado ao Festival, Samir Meghelli descreve a euforia com que o evento chegou aos EUA mobilizando um grande número de pessoas.

Nos EUA, a imprensa afro-americana teve um papel importante na publicidade do festival. *Muhammad Speaks*, o semanário da Nação do Islam e um dos jornais afro-americanos de maior circulação da época, publicou vários artigos antecipando o festival. (...) Além da publicidade na imprensa, agências de viagem começaram a organizar e publicizar grupo de tournées pela África centradas em torno do Pan-African Festival de Argel. (Meghelli, 2014: 172-173)

Com efeito, essa repercussão pode ser sentida na forte participação de artistas afro-americanos, como Nina Simone, a cantora gospel Marion Williams e o saxofonista Archie Shepp, conforme registrada no documentário de Klein.

O Festival ocorreu entre os dias 21 de julho e primeiro de agosto de 1969 com uma extensa lista de eventos e de países participantes. A dimensão do festival foi determinante na escolha da equipe de realizadores contratados para registrar o momento. Em artigo dedicado ao filme de Klein, Olivier Hadouchi informa sobre as razões da organização do festival convidar um cineasta americano, radicado na França:

Segundo Mourad Bouchouch, um cineasta que participou da formação do cinema argelino após a independência, em 1969 o país não possuía técnicos com experiência suficiente para garantir o sucesso de um projeto na escala do Festival Pan-Africano, já que as filmagens demandavam equipes numerosas e até feitas em helicóptero. As equipes tinham que ser enviadas a locações diferentes para poderem filmar os desfiles das delegações e procissões, os concertos e discursos políticos. Vale lembrar que vários cineastas e técnicos argelinos participaram da produção do filme. (Hadouchi, 2011: 118-119)³

A ideia de filme coletivo e trabalho colaborativo está presente na formação da equipe de Klein, onde vamos encontrar nomes importantes ligados à emergência e consolidação do documentário direto na França e Canadá, tais como o do canadense Michel Brault, os técnicos de som franceses Antoine Bonfanti e Harald Maury, os cinegrafistas Bruno Muel, Yann Le Masson e Pierre Lhomme, nomes que sempre estiveram fortemente empenhados em trabalhos de formação de técnicos e realizadores tais como o que originou o coletivo *Les Groupes Medvedkine*, formado em sua maioria por operários de Besançon e Sochaux, na França⁴. Nomes importantes do cinema argelino irão se juntar na lista dos colaboradores como Ahmed Lalle, que inicia carreira no curta-metragem *Elles* (1966), sobre a emancipação das mulheres na Argélia pós liberação; Rabah Laragji, que em 1969 participa dirigindo um dos três episódios do longa *Histórias da revolução*; Mohamed Bouamri, um dos diretores do filme coletivo *O povo em marcha* (1963); Slimane Riad, que já havia dirigido o longa *La voie*, em 1967; além de Sarah Maldoror, cineasta de origem francesa, mas que teve uma longa trajetória de produções em países africanos, especialmente em Angola, país de seu marido Mário Pinto de Andrade, um dos fundadores do MPLA. Entre os técnicos, podemos citar os

³ Em entrevista concedida à Paulina Del Passo, William Klein afirma que a ideia era ter cineastas de várias partes do mundo colaborando, mas que alguns dos cineastas cotados para dirigir o documentário, como o cubano Santiago Álvarez e o senegalês Ousmane Sembène, recusaram. Ainda segundo Klein, a principal razão era que os argelinos eram considerados racistas nos países da África subsariana (DEL PASSO, 2009).

⁴ Sobre esse assunto, ver, por exemplo, PUCCINI, Sérgio (2017). "Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados", em *Doc On-line*, n. 22, setembro, Covilha.

cinégrafistas argelinos Dahou Boukerche, Ali Maroc, Nasreddine Guénifi; e os técnicos de som Mohamed Boukhedimi e Rachid Bouafia, dentre de uma grande lista de colaboradores.

Embora tenha sido feito com o espírito de colaboração caro às práticas do direto, a ideia inicial de um filme assinado coletivamente acaba não vingando. Vale lembrar que William Klein havia participado um ano antes de iniciativa parecida, quando das filmagens dos movimentos eclodidos na França em maio de 1968, que só mais tarde resultará em seu filme *Grand soir, petit matin* (1978). Como afirma Bergala:

O próprio tema deste filme colocava um problema particular, mas afinal não tão raro no cinema documentário: o desdobramento no espaço e a condensação no tempo do que seria filmado. Ao mesmo tempo, em lugares muito diferentes da cidade de Argel, aconteciam coisas que mereciam ser filmadas, o que obrigava a uma delegação parcial do gesto criativo, necessariamente fundado mais na confiança do que no controle ou na estrita autoridade hierárquica de uma equipe de filmagem profissional. A confiança, nesse caso, baseava-se em convicções e análises políticas compartilhadas, certa fraternidade militante. Tais projetos não são viáveis sem o motor inicial de uma causa comum que por vezes consegue, em circunstâncias históricas muito específicas e raras, minimizar ou mesmo superar conflitos de ego e vaidades artísticas (Bergala, 2010: 11).

Como bem registrado pelas imagens do documentário, um dos aspectos que chama a atenção no festival é o da intervenção urbana. Ao contrário dos grandes festivais de música da época, cujas performances eram centradas em um único palco, as performances e eventos do *Festival Pan-Africano de Argel* se espalham por várias praças, estádios e palcos da cidade se misturando à massa de espectadores que ocupam as ruas. Esse caráter difuso do evento irá exigir um maior número de profissionais de cinema bem como uma grande mobilidade das equipes. De um lado teríamos uma ideia de vitrine das manifestações culturais africanas dentro de um ambicioso projeto que reuniu

trinta e uma delegações de países (Kimmel, 2021), de outro esse aspecto de intercâmbio entre *performers* e público que torna tênue os limites de palco e plateia. Acompanhando de perto esses eventos, as equipes de cineastas irão se misturar ao povo em contato sempre próximo e com forte interação marcada por olhares e expressões dirigidas pelas pessoas filmadas diretamente para a câmera. Uma das características do filme vem a ser a de planos formados por um grande número de pessoas dentro do espaço exíguo do quadro, quer seja registrado em ambientes externos quer seja registrado nos ambientes internos como bares, teatros, salas e quartos de hotel.

Em artigo publicado em encarte da edição do filme lançada na França pela *Arte Editions* em 2009, Alain Bergala situa o filme de Klein entre dois outros documentários, o documentário semi-coletivo *Longe do Vietnam* (1967) e o documentário musical *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970). De um lado um filme político sobre a guerra do Vietnam, de outro um filme que registra um evento majoritariamente musical. Se voltarmos nosso olhar mais para o sul, vamos encontrar um outro documentário que também pode muito bem entrar na lista de referências, o filme *La hora de los hornos*, de Octavio Getino e Fernando Solanas (1968), documentário que teve forte impacto no período de seu lançamento e de quem o filme de Klein herda o discurso militante com forte uso de recursos gráficos na linha *agitprop*⁵. De *Woodstock* o filme de Klein se aproxima ao captar um momento de euforia festiva e principalmente trabalhar, no quadro de seu discurso, uma noção de harmonia resultado de uma crença coletiva comum e de uma ideia de avanço nas lutas sociais que, embora apresente algumas conquistas importantes na África, como a independência de Angola e Moçambique, vai sofrer fortes reveses ao longo dos anos 1970.

O fato do documentário de Klein possuir referências aparentemente distintas — entre aquelas típicas de um filme militante, com direito inclusive a entradas de

⁵ Lembramos que Olivier Hadouchi também inclui o filme de Solanas e Getino como possível influência sobre William Klein (Hadouchi, 2011: 120).

uma voz *over* explicativa na primeira parte do filme—, e o registro de situações festivas em posição de recuo típica de um documentário de modo observacional de Bill Nichols (Nichols, 2005), sugere uma estrutura pouco coesa, marcada pela heterogeneidade nas estratégias discursivas. Ao mesmo tempo em que usa cartelas de imagem para marcar a entrada do que seriam os capítulos dois e três, além da cartela que marca a sequência final “A noite”, o filme não fornece muitas informações que ajudem a montar uma cronologia dos eventos. De fato, ao final, todo trabalho de montagem parece querer condensar os eventos naquilo que seria um dia de festival.

Na primeira parte do documentário, vemos como forma de introdução um resumo bastante sumário, apoiado em uma montagem de material de arquivo, das lutas que levaram à independência da Argélia entre 1945 e 1962. Essa rápida introdução serve como pano de fundo para a entrada das cenas que marcam o início do festival já no ano de 1969, com imagens dos desfiles das delegações dos países participantes e de um discurso oficial. A questão sobre colonialismo e assimilação cultural merecem uma atenção especial do filme, marcada pela entrada de uma voz *over* explicativa que discorre sobre o assunto acompanhada de imagens de arquivo que retratam não só a exploração do povo africano como também estabelecem relações metafóricas ou explícitas recuperando um repertório discursivo de caráter militante como o que vemos no filme de Solanas e Getino citado anteriormente.

A segunda parte abre com o registro de alguns ensaios preparatórios para algumas das apresentações do festival, reunindo grupos de dança, música e teatro. A sequência ainda incorpora momentos de descontração entre as consagradas cantoras Miriam Makeba e Dotothy Mazuke que cantam e conversam, junto a um grupo de acompanhantes, dentro de um quarto de hotel. Em seguida, temos a entrada da cartela que informa sobre o teatro africano no festival e introduz trechos de encenações das peças de autores como Amos Tutuola e Cheik Aliou Ndao. No final da sequência “2” temos o trecho de uma

comunicação do filósofo africano (Benin) Stanislas Adotevi⁶ em que critica o conceito de “negritude”.

A sequência “3” é dedicada aos discursos políticos e às causas dos movimentos de libertação MPLA (Movimento de Libertação de Angola) de Agostinho Neto e o PASIGC — Partido Africano de Independência de Guiné e Cabo Verde, de Amílcar Cabral. Eventos do festival são intercalados por depoimentos e imagens de arquivo que ilustram as lutas de libertação.

A quarta e última parte, intitulada “a noite”, mostra as apresentações que, de acordo com o que o filme sugere, teriam ocorrido durante a noite de 21 de julho de 1969, até se encerrar com a performance do saxofonista americano Archie Sheep, nome de proa do chamado *Free Jazz* (pelo que informa os créditos do LP lançado posteriormente, a performance de Sheep no Atlas Cinema ocorreu na verdade no dia 30 de julho de 1969). Para o que interessa aos propósitos desse artigo, iremos nos concentrar na última parte do filme, marcada pelas tomadas com som direto das apresentações musicais e teatrais, em que a noção de apoteose se evidencia.

A sequência “A noite” se inicia com imagens aéreas que dão a dimensão da grandiosidade do evento com a multidão que se espalha pelas ruas de Argel. Em seguida, somos conduzidos para as tomadas das ruas mantendo forte interação de olhares e corpos entre a equipe e as pessoas filmadas. Durante os quase 30 minutos finais do documentário, o tratamento sonoro será marcado por uma presença marcante de instrumentos de percussão, cantos, gritos, palmas e pouca palavra. A utilização de imagens de arquivo permanece em escala bem menor do que a que vemos no restante do filme. Já a faixa sonora é totalmente dominada pelos sons captados nas apresentações do festival.

⁶ Um dos problemas do documentário de Klein é a falta de registro dos nomes dos participantes, algo que vem a ser comum no documentário direto sempre pouco informativo. Somente nos créditos finais é listado os nomes de apenas dez dos participantes.

Uma das análises constantes na diferenciação do documentário direto para o documentário clássico residia na valorização das vozes, sobretudo da palavra do outro, algo que até o início dos anos 1960 quase não se ouvia no cinema documentário. “O principal mérito do cinema direto foi, sem dúvida, de introduzir a palavra no cinema, de instaurar o reino da palavra verdadeira, de ter aberto a via de um cinema autenticamente falado”, diria Gilles Marsolais (Marsolais, 1974: 199). Para tanto, toda a captação de som estaria orientada para esse fim. Sabemos, no entanto, que no universo das paisagens sonoras captadas pelo técnico de som direto, o som é bem mais que apenas voz e palavra. A própria noção de voz pode ser expandida para além do conteúdo semântico que ela exprime buscando valorizar sua sonoridade, timbres e formas de expressão. O filme de Klein capta muito de um outro aspecto da voz. Não se trata apenas de discursos, texto e verbo, mas também de sussurros, respiros e gritos, que no contexto do filme adquire nova dimensão. A sequência em que vemos a cantora sul-africana Miriam Makeba em performance no palco exemplifica bem o uso da voz, e da boca, para além da expressão semântica. Como já dissemos, no último terço do filme a presença da voz, como veículo da expressão semântica, é periférica, quase ausente. O som é dominado por ruídos percussivos, palmas, gritos, aqui entendidos como expressão máxima de um sentimento de libertação.

O ponto de interesse desse artigo é essa noção que estamos chamando de “apoteótica” construída no terço final do documentário. Como já afirmamos anteriormente, apesar de seguir os preceitos do direto, o documentário de Klein não abdica totalmente de seu viés retórico apoiado em recursos de uma montagem *einsteiniana*, de rico material gráfico, com farto uso de cartelas de textos entre imagens de arquivo. Já no terço final do filme a posição de recuo predomina. Passamos a acompanhar em um exaustivo corpo a corpo os eventos das sessões noturnas do festival que irá culminar, no filme, com a apresentação conjunta de Archie Sheep e músicos argelinos. A ideia de

apoteose nasce, em parte, pela forma como os eventos são registrados, em que acompanhamos um mergulho das equipes de filmagem ao coração tanto da massa de espectadores que se manifestam em estado de euforia festiva como das próprias performances filmadas quase todas de um ponto de vista extremamente próximo, de dentro dos palcos ou dos espaços de apresentação. Quase não existem planos mais abertos que permitam uma compreensão das relações espaciais entre palco e plateia ou mesmo uma visão geral dos espetáculos. Tanto imagem, como som, são captados à pouca distância das principais fontes de interesse. Outra constante nas opções de filmagem vem a ser a grande movimentação da equipe ao longo das tomadas, o que reforça a noção de improviso a partir do uso de uma câmera solta cujos enquadramentos estão em constante mudança e rearranjo, marca de uma filmagem que não obedece a um roteiro prévio⁷.

O clímax reservado para o final do documentário, o registro da performance de Archie Sheep com músicos argelinos, reforça essa ideia de improviso ao estabelecer um outro amálgama recorrente no cinema direto, qual seja, sua relação estreita com o Jazz. Temos dessa forma a combinação de dois exercícios de livre improvisação, a que envolve a captação de imagem/som e a que evolui a performance musical do *Free Jazz* de Sheep e músicos argelinos. Esta performance se dá em um contínuo quase sem fim que nem o registro fonográfico foi capaz de captar em sua integralidade. O canto tuaregue em forma de lamento avança pelos créditos finais sinalizando os limites do filme. Assim como vemos em todo trabalho de câmera e som realizado ao longo do documentário, em que uma equipe de filmagem se movimenta livremente por entre a multidão reunida em torno das apresentações pondo em prática um exercício de improvisação dentro do contexto da tomada, Archie Sheep passeia

⁷ Vale lembrar dos exercícios de filmagem propostos no filme de Mario Ruspoli, *Methode I* (1963), que exploram as potencialidades do equipamento leve a partir de tomadas em que a equipe formada por Pierre Lhomme, Antoine Bonfanti e Etienne Becker, passeia por entre as pessoas nas ruas de Marvejols. Dentre as imagens captadas vamos ver um plano em que a equipe corre atrás de um grupo de crianças que brincam em interação direta com a equipe, uma situação que se repete de maneira quase idêntica no filme de William Klein.

pelo palco com seu saxofone em mobilidade constante, uma espécie de êxtase libertário. O poeta Ted Joans abre a sessão reforçando as relações pan-africanas entre dois continentes que terá no jazz sua mais preciosa manifestação. “Jazz é poder negro, jazz é poder africano”, diz Joans. Como afirma Björn Heile: “O mito do jazz constrói o jazz como o último refúgio da vivacidade, uma música que não se repete, de puro imediatismo, criada no momento num ato de espontaneidade e imaculada pela reificação e comercialização” (Heile, Elsdon, Doctor, 2016: 242). O que nos leva a dizer que, paradigma da espontaneidade na música, o *free jazz* encontra seu correlato no cinema, o documentário direto. De fato, por conta da maior mobilidade da equipe e do contato próximo com a realidade das ruas e das múltiplas vozes, para longe dos estúdios, Gilles Marsolais chega a chamar o direto de *cinema em liberdade* (Marsolais, 1974: 24).

A captação de som em situação de mundo reforça essa ideia de liberdade e originalidade das expressões sonoras no filme. Ao colocar o microfone como uma espécie de porta que se abre para o mundo, a captação de som irá incorporar o som com suas imperfeições, ruídos e ocorrências do acaso que confrontam uma ideia de controle normalmente associada ao trabalho sonoro nos filmes de ficção. Desde sua origem, o documentário direto possui como marca ser avesso ao controle, a partir do momento que se propõe a abordar situações de filmagem que ocorrem para além da vontade de produção de um filme. Não por acaso, subtítulo do clássico livro de Stephen Mamber, *Cinema verité in america, studies in uncontrolled documentary* (Cambridge: MIT Press, 1974), traz essa noção como definidora do estilo. A noção de não controle que o direto defendeu, em seu início, como marca de respeito às demandas do real, que fogem da alçada do cineasta, esbarra sempre em questões relativas à composição da imagem pela câmera. O enquadramento trabalhado pelo cinegrafista reduz nosso acesso às situações de mundo a partir do momento que a câmera oferece uma visão em perspectiva desse mundo, uma espécie de janela que se abre diante de nós e que possui contornos bem definidos e

limitadores. Nos inúmeros debates sobre a questão do direto no campo dos estudos de documentário, pouco se falou sobre a questão do som, principalmente sobre aquelas de ordem técnica e sobre os técnicos de som. Se em relação à imagem, nosso acesso ao mundo é limitado pelo quadro da câmera, em relação ao som esse acesso é bem mais profundo já que se dá pela via da imersão (Sterne, 2003). Se a mediação da câmera envolve um maior controle do cinegrafista, que afinal é quem determina as opções de filmagem, a mediação do microfone pelo técnico de som se abre a uma “totalidade” de mundo. Poderíamos ilustrar essa ideia pensando na câmera como um balão de contenção de “um” mundo, enquanto o microfone faria o papel de uma válvula que “fura” esse balão e introduz “o” mundo pela via do som. Essa ideia é melhor exemplificada em experiências de som direto em filmes de ficção, em que existe um maior controle do quadro para evitar “invasões” daquilo que seria estranho ao universo representado. Basta lembramos, por exemplo, dos sinos de uma igreja e do som causado pelo trânsito de veículos que invadem o quadro sonoro nas tomadas bucólicas de *Joelho de Claire* (1970), de Eric Rohmer. No caso do documentário, essa necessidade de defesa dos objetos estranhos ao universo de representação contido no quadro é menor já que, como lembra Fernão Ramos, existe uma maior homogeneidade entre o que está dentro do quadro e o universo que o circunda (Ramos, 2005: 159). Mesmo assim, o som possui um papel fundamental ao ampliar consideravelmente nossa percepção do mundo captado em situação de filmagem. Por essa razão, estamos dando ênfase na participação do som direto na construção e sustentação do quadro ideológico comentado anteriormente. O som como marca principal desse *cinema em liberdade*.

Como dissemos anteriormente, William Klein, enquanto artista da imagem, possui uma predileção pela composição do quadro densamente povoada por corpos, rostos e olhares. Soma-se a isso uma outra constante no trabalho de Klein, a proximidade da sua câmera com as pessoas filmadas. Não é raro

veremos rostos quase que colados na lente da câmera, o que em alguns casos chega a gerar certo desconforto entre aqueles que Klein filma. Basta ver os primeiros dez minutos de *Grands soirs et petits matins* (1978), em que vemos Klein passear pelas ruas do *Quartier Latin* em plena ebulição do maio de 1968 em Paris, para percebermos essa situação. De fato, a densidade da ocupação de pessoas no quadro sugere em alguns momentos um efeito de saturação fazendo com que o quadro seja quase todo ocupado massivamente por figuras em primeiro plano sem abrir espaço para informações a cerca do entorno ao fundo.

Muito embora o documentário *Festival Pan-Africano de Argel* seja resultado de um trabalho que envolve um grande número de técnicos de imagem e som, além do próprio William Klein, percebemos que a opção pela escolha de planos densamente povoados é uma constante no quadro das imagens do terço final do filme. Na relação som-imagem, essa opção terá impacto no tratamento sonoro, quase todo ele resultado da captação de som direto em situação de filmagem. À forma imagem, associa-se um som marcado por uma espécie de massa no espectro das ondas sonoras, povoada por frequências médias que também poderiam ser associadas a essa ideia de saturação⁸. No terço final do filme, a sequência “A noite”, essa densa massa sonora se mantém de maneira contínua, sem pausas ou silêncios, adquirindo a simbologia de um grito constante que permanecerá até a entrada dos créditos finais sugerindo algo que irá atravessar a duração do filme, o real que transborda o documentário.

A ideia da sequência “A noite” como um momento de apoteose do filme nasce, em um primeiro momento, da forma como o documentário é estruturado. Seu terço final entra como uma espécie de *gran finale*⁹, o ponto de culminância das

⁸ Sobre a noção de espectro sonoro, que aqui não será aprofundada, ver artigo *O espectro do som como ferramenta de análise fílmica*, de Débora Opolski e Rodrigo Carreiro (2022).

⁹ Esse também será procedimento recorrente em outro gênero marcante da tradição do cinema documentário, as sinfonias metropolitanas do início do século vinte, como *Berlin, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), onde também vamos ter como marca o final apoteótico marcado por cenas dos espetáculos

festividades evidenciado por cenas em que vemos uma massa de pessoas vivendo momento de grande euforia, jubilação, expressa por aplausos, gritos, cantos e apupos que acompanham as várias apresentações de música, dança e teatro. As imagens aéreas reforçam grandeza do evento ao mostrar a densa ocupação das ruas da grande cidade. É claro que esse aspecto apresentado pelo documentário de Klein está diretamente ligado ao próprio assunto do filme, o registro de acontecimentos que integram um grande Festival¹⁰.

Além do aspecto estrutural, um outro aspecto também pode ser associado para sustentar essa ideia de apoteose no filme de Klein, noção de toda simbólica no quadro de nossa análise, qual seja o contexto histórico de produção do filme. O documentário de Klein é produzido ao final de uma década em que o direto já encontra um certo declínio. A noção de grande dispersão trabalhada por Gauthier, Pilard e Suchet (2003), está muito relacionada ao esgotamento de seu aspecto inovador, que sobrevive apenas como estilo periférico e graças ao empenho e perseverança de alguns realizadores como Frederick Wiseman e Raymond Depardon. Todas as histórias escritas posteriormente sobre o documentário direto terão como marca essa estreita associação do estilo com uma época, os anos 1960, funcionando quase que como sinônimo desse grande guarda-chuva alegórico chamado “anos 1960” que terá como centro o espírito de contestação política e cultural, rebeldia, contracultura e cultura juvenil¹¹.

Muito embora nos anos 1970 a escola de som direto ainda terá forte influência nos trabalhos de ficção de diretores como Rohmer e Straub, a grande novidade em relação ao som do cinema será no campo das experiências feitas em pós-produção a partir das potencialidades do suporte magnético em exibição, que irão aprimorar as técnicas do som *surround* das salas de cinema. Deixamos o

noturnos das grandes cidades, luzes, fogos de artifício, movimentação acelerada e efeitos de montagem visando êxtase e arrebatamento.

¹⁰ Sobre esse assunto, ver por exemplo: Pieper (1965); Callois (2015).

¹¹ Ver, por exemplo: Saunders (2007), Gauthier et al. (2003), Graff (2014).

campo do som captado em situação de mundo, típico do documentário, e passamos ao som fabricado nos ambientes fechados dos estúdios de pós-produção, típico dos filmes de ficção. Além disso, a fórmula perpetrada de maneira precursora pelo documentário direto, desse aqui/agora estabelecido pela captação de som e imagem em sincronia como forma de representar e reforçar o presente da filmagem, criando aquilo que Comolli chama de “efeitos de presente” (Comolli, 2008: 113), será cooptada pela televisão, parceira tímida no início da gestação do direto, não mais na chave da contestação, mas na chave do espetáculo.

Conclusão

Conforme comentado nesse artigo, o documentário *Festival Pan-Africano de Argel* registra um evento de grande dimensão e simbologia para a época, que busca apresentar parte das conquistas das lutas de libertação ocorridas no século XX. A pluralidade de manifestações artísticas e demais eventos que formam o festival marcam uma heterogeneidade observada nas estratégias adotadas pelo filme. Dos momentos em que predomina a racionalidade dos discursos militantes aos momentos de euforia festiva, o documentário tenta sumarizar, em seus noventa minutos de duração, algo que vai bem além dos limites de um filme. A ideia de um filme atravessado pelo real é reforçada pela forma com que esse encontra seu final. O momento apoteótico apresentado na última parte do documentário, a sequência “A noite”, caracterizado pela massa sonora que acompanha as manifestações artísticas e as reações da multidão que interage ao redor, se preserva, em seu ápice, até os créditos finais sem pausas ou silêncios. Mesmo após o encerramento do documentário, a percepção que temos é a de um som que permanece reverberando em nossa memória, como um prolongamento do filme e de seu conteúdo. Uma das hipóteses que podemos trabalhar para justificar esse efeito de prolongamento tem estreita relação com o que vemos em outros filmes militantes, como por exemplo o já citado filme *La hora de los hornos*, de Solanas e Getino, ou o gigantesco *La Commune (Paris, 1871)*, de Peter Watkins (2000), que

poderíamos entender como um efeito estimulador da práxis revolucionária: sair de um filme para entrar na ação. Lembrando que o filme de Solanas e Getino chega até mesmo a reservar intervalos, em seu transcorrer, para que ocorram discussões das questões apresentadas nos locais de exibição do mesmo.

Curiosamente, na época de seu lançamento, o documentário *Festival Pan-Africano de Argel* acabou tendo muito pouca circulação, com direito a uma exibição no Festival de Cannes em 1971, uma curta carreira no circuito de exibição francês e quase nenhuma exibição na Argélia (Hadouchi, 2011: 128). Será somente quarenta anos mais tarde, em 2009, quando da organização de um novo festival Pan-Africano no mesmo país, mas agora sob novo contexto, é que o filme será restaurado e lançado em DVD pela Arte Editions¹².

Bibliografia

- Bedjaqui, Ahamed (2010). "L'Afrique éternelle dan l 'objectif scrutateur de Klein" em Klein, William. *Festival Panafricain D'Alger*, Eldridge Cleaver Black Panther. Paris: Arte Editions, DVD.
- Bergala, Alain (2010). "La preuve par l'evidence à propôs du film Festival Culturel Panafricain" em Klein, William. *Festival Panafricain D'Alger*, Eldridge Cleaver Black Panther. Paris: Arte Editions, DVD.
- Callois, Roger (2015). "O sagrado de transgressão: teoria da festa" em *Outra Travessia, Revista de Literatura - Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n.19, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/2346> (Acesso em 11/07/2024).
- Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Carreiro, Rodrigo; Opolski, Débora (2022). "O espectro do som como ferramenta de análise fílmica" em *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12, n. 24, jan-abr. Disponível em <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.36118> (Acesso em 03/11/2023).
- Daudelin, Robert (2012). „William Klein, cinéaste: quelques repères" em *24 images*, nº 159, October–November.

¹² Na mesma entrevista concedida à Paulina Del Passo, William Klein justifica a pouca repercussão do filme a uma "quase" guerra civil em que o movimento islâmico tenta derrubar o governo, talvez fazendo referência à guerra civil que de fato ocorreu na Argélia, mas somente mais de vinte anos depois, entre 1992 e 2002 (Del Passo, 2009).

Denoyelle, Françoise (1996). "New York 1954-1955 (William Klein)" em *Réseaux*, volume 14, n°78. Disponível em:

https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1996_num_14_78_3771 (Acesso em 03/11/2023).

Gauthier, Guy; Pilard, Philippe; Suchet, Simone (2003). *Le documentaire passe au direct*. Montreal: VLB Éditeur.

Graff, Séverine (2014). *Le cinéma-vérité, films et controverses*. Renne: PUR.

Hadouchi, Olivier (2011). 'African culture will be revolutionary or will not be' William Klein's Film of the First Pan-African Festival of Algiers (1969)" em *Third Text*, vol. 25, issue 1, January. Inglaterra: Routledge, Taylor & Francis Group. Disponível em:

http://thirdtext.org/issues?item_id0=484&issue_number=Volume%2025,%202011&offset=0

(Acesso em 03/11/2023).

Heile, Björn; Elsdon, Peter; Doctor, Jenny (2016). *Watching jazz: encounters with jazz performance on screen*. Nova Yorke: Oxford University Press.

Kimmel, Anna Jayne (2021). « On remembering Le premier festival culturel panafricains d'Alger 1969: An assembled interview" em *Journal of the Cultural Studies Association*, vol. 10, n° 1, Spring. Disponível em: <https://csalateral.org/issue/10-1/remembering-le-premier-festival-culturel-panafricain-d-alger-1969-interview-kimmel/> (Acesso em 03/11/2023).

Marsolais, Gilles (1974). *L'aventure du cinema direct*. Paris: Éditions Seghers.

Mamber, Stephen (1974). *Cinema verite in America, studies in uncontrolled documentary*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Meghelli, Samir (2014). „A Weapon in Our Struggle for Liberation": Black Arts, Black Power, and the 1969 Pan-African Cultural Festival", em Brown, Timothy Scott; Lison, Andrew. *The global sixties in sound and vision, media, counterculture, revolt*. Nova York: Palgrave Macmillan.

Moura, E. (1985). *Câmera na mão, som direto e informação*. Rio de Janeiro: Funarte.

Nichols, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.

O'rawe, Des (2012). Eclectic Dialectics: William Klein's Documentary Method, em *Film Quarterly*, Vol. 66, No. 1 (Fall). University of California Press.

Puccini, Sérgio (2017). "Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados" em *Doc On-line*, n. 22, setembro, Covilha. Disponível em: <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/147>. (Acesso em: 09 de abril de 2024).

Piepper, Josef (1965). *In tune with the world, a theory of festivity*. New York: Harcourt, Brace & World.

Ramos, Fernão (2005). *Teoria contemporânea do cinema, Vol. II*. São Paulo: Senac.

Rosenbaum, Jonathan (2024). "Documentary Expressionism: The Films of William Klein" em *Jonathan Rosenbaum*, Disponível em: <https://jonathanrosenbaum.net/2024/02/documentary-expressionism-the-films-of-william-klein/> (Acesso em 03/11/2023).

Saunders, Dave (2007). *Direct cinema. Observational documentary and the politics of the sixties*. London: Wallflower.

Sterne, Jonathan (2003). *The audible past, cultural origins of sound reproduction*. Durham, London: Duke University Press.

Del Passo, Paulina (2009). "William Klein Dialogue with Paulina del Paso", em *Walker Art Center*. Disponível em: <http://walkerart.org/magazine/william-klein-2009> (Acesso em 03/11/2023).

*Sérgio Puccini é Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, MG. Doutor e Mestre em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes/UNICAMP. É autor do livro *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção* (Editora Papyrus, 2009) publicado também na Argentina em 2015 pela La Marca Editora com o título *Guión de documentales: De la preproducción a la posproducción*. Contato: sergpuccini@hotmail.com