


58

FILMECULTURA

O SOM NOSSO DE CADA FILME






IMAGINE UM MUSEU COM TODOS OS MUSEUS.

Petrobras Cultural. Toda a cultura brasileira no mesmo lugar.

A diversidade cultural é um dos principais patrimônios do Brasil. Mais do que isso, ela tem o poder de transformar o país. Por isso, a Petrobras investe na preservação, memória, produção, difusão, formação e na educação para as artes através do Petrobras Cultural. Sempre com rigor e transparência. Saiba mais em www.petrobras.com.br/ppc



F/NAACA S&S




PRESIDENTA DA REPÚBLICA DILMA ROUSSEFF
MINISTRA DA CULTURA MARTA SUPLICY
SECRETÁRIA EXECUTIVA / MinC JEANINE PIRES
SECRETÁRIO DO AUDIOVISUAL LEOPOLDO NUNES
GERENTE DO CTAv LIANA CORRÊA

Filme Cultura é uma realização viabilizada pela parceria entre o Centro Técnico Audiovisual – CTAv/SAV/MinC e a Associação Amigos do Centro Técnico Audiovisual – AmiCTAv.

Este projeto tem o patrocínio da Petrobras e utiliza os incentivos da Lei 8.313/91 (Lei Rouanet).

www.filmecultura.org.br
www.facebook.com/filme.cultura
www.twitter.com/filmecultura
filmecultura@filmecultura.org.br

CTAv/SAV/MinC - Centro Técnico Audiovisual
Avenida Brasil, 2482 | Benfica | Rio de Janeiro | RJ | Brasil
cep 20930.040
tel 55 (21) 3501 7800



O técnico de som Toninho Muricy

no set de Vai que dá certo.

foto: Gregorio Duvivier



4 INFORME CTAV | **5** EDITORIAL | **6** CINEMATECA DE TEXTOS JEAN-CLAUDE BERNARDET | **10** O LUGAR DO SOM MESA REDONDA
15 DESENHO DE SOM LUIZ ADELMO F. MANZANO | **20** CINETOM E OUTROS TONS RAFAEL DE LUNA FREIRE
25 O SOM E SEUS LIMITES LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | **31** CINEMA DIRETO SOM DIRETO SILVIO DA-RIN
37 SOM E REALIDADE CARLOS ALBERTO MATTOS | **42** CINEMA FALADO E FOTOGRAFIA MUDA EDGAR MOURA
46 CURTAS LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | **48** LIBRETO SINOPADO DANIEL CAETANO | **53** NOVAS TRILHAS FÁBIO ANDRADE
58 FORÇA ESTRANHA GEÓRGIA CYNARA | **63** SONS DO SILÊNCIO FERNANDO MORAIS DA COSTA
68 ENTREVISTA MICHEL CHION | **72** ATUALIZANDO GONZAGA ASSIS DE LUCA | **75** PERFIL: GERALDO JOSÉ LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
79 BUSCA AVANÇADA: O FINO DA DARCY CARLOS ALBERTO MATTOS | **80** LÁ E CÁ: AVE SUCKSDORFF! JOEL PIZZINI
82 UM FILME: O HOMEM QUE NÃO DORMIA DANIEL CAETANO E LUIZ SOARES JR. | **88** E AGORA? TATA AMARAL | **90** E AGORA? ANDRÉ SAMPAIO
92 LIVROS: ORSON WELLES NO BRASIL E NO CEARÁ KARLA HOLANDA | **95** PENEIRA DIGITAL CARLOS ALBERTO MATTOS | **96** CINEMABILIA

FILMECULTURA

SUPERVISÃO GERAL LIANA CORRÊA | EDITOR E JORNALISTA RESPONSÁVEL CARLOS ALBERTO MATTOS (MTB 17793/81/83)
REDATORES CARLOS ALBERTO MATTOS, DANIEL CAETANO, LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | COORDENAÇÃO EXECUTIVA ROSÂNGELA SODRÉ
PRODUTOR/PESQUISADOR ICONOGRÁFICO LEONARDO ESTEVES | ASSISTENTE DE PRODUÇÃO DANIEL MAGALHÃES
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO MARCELLUS SCHNELL | REVISÃO RACHEL ADES | PRODUÇÃO GRÁFICA SILVANA OLIVEIRA
GERENCIAMENTO DO PROJETO AMICTAV – FREDERICO CARDOSO E JAL GUERREIRO
COLABORADORES NESTA EDIÇÃO DEMIAN GARCIA, EDGAR MOURA, FÁBIO ANDRADE, FERNANDO MORAIS DA COSTA, GEORGIA CYNARA,
JOEL PIZZINI, KARLA HOLANDA, LUIS SOARES JR., LUIZ ADELMO, LUIZ GONZAGA DE LUCA, RAFAEL DE LUNA, SILVIO DA-RIN
AGRADECIMENTOS DEMIAN GARCIA, LUANA MELGAÇO, RALPH ANTUNES, GABRIELA CUNHA, TONINHO MURICY,
MARIA BYINGTON/FAMÍLIA BYINGTON, SINAI SGANZERLA, ALICE GONZAGA/CINÉDIA, JOELMA ISMAEL E GLÓRIA BRÄUNIGER/FUNARTE,
CLAUDIA LEOPOLDINO/MUSEU VILLA-LOBOS, BERNARDO UZEDA, RODRIGO FANTE/IMAGEM FILMES, LUIZ FERNANDO CARVALHO,
CARLA MADEIRA, TANICE SILVEIRA/DEZENOVE SOM E IMAGENS, LEONARDO ROLIM/EUROPA FILMES, MAYA DA-RIN, TARCÍSIO VIDIGAL,
LUÍZA PAIVA/VIDEOFILMES, SYLVIA ABREU, EDGARD NAVARRO, THIAGO CARDIM/PLAYARTE, MARIA HIRSZMAN, JOEL ZITO ARAÚJO,
OLGA FUTEMMA, KARINA SEINO/CINEMATECA BRASILEIRA, GREGORIO DUVIVIER

Nota do editor: A pedido de Marina Moguillansky e Andrea Molfetta, publicamos a seguir os dados básicos da tese de mestrado de Marina Moguillansky que foi uma das fontes do artigo Olhar argentino – Quando se escreve sobre cinema brasileiro no meu país, de Andrea Molfetta, publicado na revista Filme Cultura nº 57, de out/nov/dez 2012:

Moguillansky, Marina – La imaginación regional en cuestión. La circulación de cine brasileño en Argentina desde la creación del Mercosur, orientada por Alejandro Grimson e co-orientada por Ana Amado, defendida em abril de 2009 no Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Publicada como livro no ano de 2011, com o título La imaginación regional en cuestión. La circulación de cine brasileño en Argentina desde la creación del Mercosur (1995-2008), pela Editorial Académica Española, com ISBN 9783844346527.

INFORME CTAv



EM ALTO E BOM SOM

O **complexo de som do Centro Técnico Audiovisual** engloba hoje três estúdios altamente equipados e atualizados com os avanços tecnológicos de mercado, e resulta de uma reforma que durou um ano de pesquisa prévia junto a consultores renomados e outro de execução. Os estúdios de mixagem, gravação e restauração são estandartes do permanente empenho do CTAv para cumprir o compromisso assumido com a inovação e com o fomento à atividade audiovisual brasileira.

Em retorno à operação desde 2011, o parque tecnológico do CTAv atende aos usuários gratuitamente, através de seleção pública com transparência de critérios, oferecendo serviços de mixagem com técnico especializado próprio e checagem de som em estúdio com dimensões equivalentes às da média das salas de cinema nacionais. Para o ano de 2013, o CTAv planeja a abertura de uma nova modalidade de serviço, em que mixadores externos poderão requisitar a utilização do estúdio para mixar obras selecionadas em edital, ampliando a capacidade de apoio do CTAv e dinamizando a produção audiovisual do país.

É importante ressaltar que o regulamento pode ser acessado no *site* do CTAv, na aba “Serviços”. As inscrições estão permanentemente abertas e devem ser efetuadas no período do calendário de serviços correspondente à data de interesse da realização.

Para conhecer mais sobre os serviços do CTAv, acesse **www.ctav.gov.br**. Em caso de dúvidas, fale conosco através do e-mail **comunicacao.ctav@cultura.gov.br**.

Em sua edição de número 37, há exatos 32 anos, a **Filme Cultura** publicou o dossiê “Som e Cinema”, constituído basicamente de entrevistas e depoimentos de compositores de trilha sonora, técnicos de som e diretores. Num artigo introdutório, reproduzido aqui na seção Cinemateca de Textos, Jean-Claude Bernardet fazia um pequeno histórico do cinema sonoro e das relações de fala e música com o público do cinema brasileiro. Ele concluía de maneira um tanto melancólica, afirmando que “só excepcionalmente encontram-se trabalhos de expressão sonora que possam se comparar com o que foi feito no Brasil em matéria de fotografia, de câmara e de montagem”.

Essa consideração foi o ponto de partida para nosso retorno ao assunto na presente edição. Queríamos saber se a defasagem notada por Bernardet seria ainda um dado atual, uma vez que muitos dos progressos realizados pelo cinema desde os anos 1980, no mundo inteiro, estão ligados ao tratamento técnico e à utilização expressiva do som. Inicialmente convidamos o próprio Bernardet a atualizar sua reflexão, mas ele preferiu não fazê-lo, respondendo: “Não mexo na minha história pregressa, deixo que ela se resolva sozinha”. Partimos, então, para um voo livre sobre as concepções sonoras mais em voga no cinema brasileiro contemporâneo, além de, como é nossa praxe, revisitar um pouco o passado.

Cercados de colaboradores que habitualmente estudam e praticam o som cinematográfico, procuramos recensear uma relativamente nova consciência sonora que floresce entre os que fazem e pensam cinema no Brasil. Verificamos que não basta constatar a superação de velhos obstáculos na gravação e reprodução de diálogos, que tantas críticas gerou ao cinema falado em português entre nós. O fato é que não estamos apenas ouvindo melhor o som, mas também ouvindo um som melhor.

Na produção, mediante o desenvolvimento do conceito de desenho de som, o lugar da criação sonora passou de mero coadjuvante a dividir o protagonismo com as imagens, numa combinação de evolução tecnológica e refinamento artístico. Na área de estudos de cinema, o som também passou a concentrar atenção inédita, com o surgimento de livros e a multiplicação de pesquisas e polos de difusão de conhecimento especializado.

Nas páginas a seguir, o leitor vai encontrar reflexões sobre o som nos filmes, nos estúdios e nas salas de cinema. Vai ler sobre trilhas sonoras, canções e também sobre o silêncio. Michel Chion, o maior especialista no assunto, nos deu uma entrevista exclusiva. Edgar Moura, nosso grande fotógrafo, selecionou no seu acervo particular algumas fotos que gritam.

Esperamos com esta edição contribuir para essa atmosfera favorável a uma compreensão mais completa do cinema, que se faz na relação quanto mais rica possível do áudio com o visual.

O SOM DO CINEMA BRASILEIRO

Publicado originalmente na **Filme Cultura** nº 37,
de jan/fev/mar 1981

O cinema nunca foi silencioso. Só depois do advento do som e com o aparecimento das cinematecas é que os filmes sem som passaram a ser projetados silenciosamente. Senão, havia sempre um piano, ou uma pequena orquestra nos cinemas mais elegantes. Os músicos acompanhavam as situações tristes ou alegres, os momentos de pausa ou as correrias com trechos de seu repertório. Os filmes de produção mais empenhada tinham até partituras próprias. E houve também tentativas de produzir nas salas ruídos para acompanhar os filmes: galope de cavalo, trovões e tempestades. No Brasil, conheceu-se um outro sistema: cantores escondiam-se atrás da tela e acompanhavam sincronicamente a sua imagem ou a de outros projetadas na tela, cantando árias italianas.

Houve também outras experiências: fazer faixas sonoras em discos (naquela época ainda eram cilindros). Diversos processos, entre outros franceses e alemães, foram criados e patenteados. Se o cinema não se tornou sonoro mais cedo, não foi tanto por causa de uma incapacidade técnica, e sim porque não interessava à indústria investir num processo que forçosamente exigiria complexa e onerosa transformação, desde o estúdio até as salas. Foi uma firma americana à beira da falência que, para se salvar, arriscou tudo no sonoro: a Warner. Seu *O cantor de jazz* (1927) teve sucesso internacional e levou a totalidade dos produtores, no mundo inteiro, a segui-la.



DE TEXTOS

E então o cinema sonoro criou o silêncio. O sucesso imediato do sonoro gerou enorme quantidade de *talkies* (filmes que tagarelavam), filmes de operetas, filmes que perderam a agilidade de linguagem conquistada pelo cinema mudo, pois os microfones escondidos nos jarros de flores ou os fios dos microfones ocultos nos babados dos decotes não facultavam muita mobilidade. *Cantando na chuva* (Stanley Donen/Gene Kelly, 1952) ironizou estas situações.

Hallelujah (King Vidor, 1929) se vale, como era moda na época, de inúmeras canções, no caso, música folclórica dos negros do sul dos Estados Unidos. No final, uma verdadeira caçada humana, num pântano, contra um negro fugitivo, se desenvolve em silêncio. Este silêncio, que já não era mais o silêncio obrigatório de antes, mas sim uma escolha, criou um estado de tensão novo. O som/silêncio estava se tornando elemento constitutivo da linguagem cinematográfica. Outro momento fundamental foi o manifesto dos cineastas soviéticos (1928), que obedecia a propostas não naturalistas: de que adianta ouvir passos quando a imagem mostra alguém andando? É redundante e óbvio. o som só terá interesse se entrar em tensão ou contradição com a imagem. O *Cidadão Kane* (1941), realizado pelo então rádio-ator e produtor de rádio Orson Welles, criou, para o público em geral e também para muitos cineastas, críticos e teóricos, um fato irreversível: o cinema é uma linguagem sonora. Sequências tornaram-se antológicas, como a da câmara que acompanha, num longo *travelling* vertical ascendente, os agudos cada vez mais agudos da má cantora, até encontrar, no urdimento, maquinistas com cara de desagrado.

A dublagem após a filmagem e em estúdios especiais livrou os atores de sua imobilidade e de seus microfones, livrou as filmagens do pesado equipamento de som que tinha de ser carregado. Diretores neorrealistas italianos jogaram atores não profissionais e câmaras nas ruas, mas faziam seu som posteriormente em estúdios; não sei se todos, em

todo caso; Rossellini, De Sica. Na virada dos anos 50-60, o desenvolvimento de um equipamento de filmagem leve, de gravadores portáteis precisos como o Nagra, de microfones direcionais, do acoplamento gravador/câmara permitindo a captação de som síncrono na filmagem, abriu novas possibilidades ao cinema sonoro. Um novo estilo aparece, conhecido como Cinema Verdade. Eram documentários baseados em entrevistas. Pessoas falavam interminavelmente na tela, em primeiro plano. Qualquer gaguejo ganhava extraordinária força dramática. Até se tornar viável um filme em que o som, a língua, a linguística ocupam o centro do drama: *Pai patrão*, dos irmãos Taviani (1977).

É na época do florescimento do Cinema Verdade, quando a fala domina o cinema, que foi escrita a frase: “Uma fala dramática envolta em imagens”. Assim Paulo Emílio Salles Gomes definia o cinema, numa comunicação apresentada à 1ª Convenção da Crítica Cinematográfica, em 1960. Essa definição era um tanto sacrílega. É claro que já não se encontrava mais quem defendesse o cinema mudo e considerasse que o som maculasse a essência da sétima arte, imagem muda por excelência. Tais posições ainda se manifestavam no Brasil no início dos anos 40, uns quinze anos após o advento do cinema sonoro, na polêmica coordenada por Vinícius de Moraes entre os partidários do cinema sonoro e seus adversários. Assim mesmo, até hoje, embora se aceite o som como parte da linguagem cinematográfica, continua a se afirmar o primado da imagem, a qual é complementada pela fala, pelos ruídos, pela música.

O que levou Paulo Emílio a adotar uma posição antagônica à de seus velhos amigos como Plínio Sussekind Rocha, ainda nos anos 70 defensor do cinema mudo, antagônica ao consenso geral? Paulo Emílio gostou do paradoxo e viu, certamente, nesta definição, a possibilidade de abrir mais uma frente de luta contra o cinema importado e favorável ao cinema brasileiro.

A língua é um símbolo de nacionalidade, é um fator de uni-ficação da população que vive num mesmo país. "... Existe uma língua brasileira?... Existe... É a língua de que todos os socialmente brasileiros têm de se servir, se quiserem ser compreendidos pela nação inteira. É a língua que representa intelectualmente o Brasil na comunhão universal", escreve Mário de Andrade. É a pergunta do sanfoneiro a Salomé: "Você fala brasileiro?" (e não português), que teve tanto sucesso em *Bye Bye Brasil*. O ataque à língua da nação e a presença de línguas estrangeiras são vistos como prejudiciais à nacionalidade. A afirmação da língua é uma afirmação de nacionalidade, donde a importância de um cinema falado na língua do país. A chegada do cinema sonoro, melhor dito, do cinema sonoro americano no Brasil, se provocou algumas boas "enchentes" em determinados cinemas, também provocou um surto nacionalista nos meios cinematográficos. O que as imagens, tidas como linguagem universal, não tinham conseguido fazer, o som fazia: deslanchava uma onda fortemente

anti-americana e criava a necessidade da nacionalização do cinema. Afrânio Peixoto afirma, em 1929, que o sonoro coloca o problema da "americanização do mundo e das independências nacionais". O sucesso de alguns filmes sonoros fortalece essa impressão de que chegou a vez do cinema brasileiro: *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929) e *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931) ficaram semanas em cartaz. O público gostava de ouvir sua língua no cinema, não aceitaria filmes que ferissem seu nacionalismo, e filmes cuja língua não entendia. Essas ideias espalhavam-se pelos jornais e revistas.

Vieram as legendas e a "normalidade" voltou.

Fala e música tiveram fundamental importância na relação entre a produção cinematográfica brasileira e o público. A comédia musical, a chanchada, foi a parte do cinema brasileiro que, até o fim dos anos 50, encontrou maior receptividade junto ao grande público. "Nós somos as



O ébrio

cantoras do rádio.” O rádio emprestava sua voz e sua música ao cinema. E o maior sucesso dramático da época foi *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), com Vicente Celestino. A chanchada talvez tenha também favorecido o aparecimento, na tela, de uma língua cotidiana, familiar, longe dos diálogos impostados, gramaticalmente escorregiosos, que até bem pouco tempo foram a norma do cinema dramático. O aparecimento do Cinema Verdade (*Opinião pública*, Arnaldo Jabor, 1967, por exemplo) e dos documentários de entrevistas em geral, o desenvolvimento do som direto tiveram contribuição decisiva para a afirmação, na tela, do português falado no Brasil, com as suas modalidades e sotaques regionais.

A afirmação de Paulo Emílio não é significativa apenas em termos da língua. É também uma reivindicação relativa à situação técnica do som cinematográfico no Brasil. É sabido que o fato do cinema dominante no mercado ser legendado não torna necessário, para acompanhar o enredo dos filmes, que sejam ouvidos os diálogos. Onde salas cuja acústica é deficiente a ponto de tornar inaudíveis os diálogos e pastoso qualquer som. O problema vem de longe. A revista Cinearte, já em maio de 1933, comentava que a má reprodução do som nas salas prejudicava os filmes brasileiros e não os estrangeiros, cuja língua não se entende. Desde então, a situação não sofreu sensível melhoria.

Estou convencido de que essa situação do som e a existência da legenda no cinema dominante tiveram profunda influência sobre a formação do espectador cinematográfico no Brasil. Porque prevalece um código escrito para a apreensão dos diálogos. Porque a leitura das legendas — esporte que exige um treinamento bem mais complexo do que pode parecer à primeira vista — não permite ao espectador deter-se nas imagens. Porque a legenda tem um peso plástico que altera a composição das enquadrações. Porque o aparecimento e desaparecimento das legendas e o processo de leitura imprimem à nossa relação com o filme um ritmo que nada tem a ver com ele.

Esse conjunto de fatores talvez explique a pouca importância que, de modo geral, diretores e produtores brasileiros têm dado à trilha sonora. A preocupação dominante é que se consiga entender os diálogos. Além disso, uma música ambiental, e tradicionalmente o músico começa a participar do filme quando já está montado. E ruídos, de chuva

quando está chovendo, de bater de porta quando bate porta. Onde a exaltação do estilo naturalista de Geraldo José. Há exceções. Os filmes de Glauber Rocha. Ou esse crepitar de chuva caindo num terraço que conduz um personagem de *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) à sua infância, quando era familiar o crepitar do óleo numa frigideira de fritar bolinhos. Mas só excepcionalmente encontram-se trabalhos de expressão sonora que possam se comparar com o que foi feito no Brasil em matéria de fotografia, de câmara e de montagem. ■





Dentro do seminário Cinema em Perspectiva, a Faculdade de Artes do Paraná promoveu em novembro último a mesa-redonda O Lugar do Som. Participaram **Ney Carrasco**, autor de trilhas sonoras para cinema, professor e coordenador do Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual da Unicamp, atual Secretário de Cultura de Campinas; **Eduardo Santos Mendes**, *sound designer*, professor da ECA/USP e pesquisador de trilha sonora desde os anos 1980, com ênfase no uso de ruídos como elementos narrativos; e **Alessandro Laroca**, editor de som, *sound designer* e mixador de filmes de Fernando Meirelles, José Padilha e Breno Silveira, entre outros. A mediação foi de **Demian Garcia**, professor de Som e Trilha Sonora no curso de Cinema da FAP, compositor e editor de som com Mestrado em Cinema na Paris 3. Abaixo, a transcrição do cerne da comunicação de cada um, preservado quase sempre o tom de oralidade original. A íntegra da mesa, com suas contextualizações históricas e considerações mais detalhadas, pode ser ouvida no site www.filmecultura.org.br.

DEMIAN GARCIA O Godard vai falar que no audiovisual a palavra áudio vem antes. A gente pode pensar que, na verdade, o [Joseph Nicéphore] Niépce vai conseguir fixar imagem 50 anos antes de o Edson gravar o som. O cinema vai ser lançado em 1895 e o som vai vir em 1927. A gente tem esse espaço. Muita gente fala: “Ah, o meu filme é 50% áudio e 50% visual”. Em termos de orçamento, a gente vê que vai menos de 10% para áudio e mais de 90% para visual. É interessante também que a Cahiers du Cinéma tenha feito uma pesquisa há um tempo atrás entre vários diretores perguntando se o som era um objeto de reflexão para eles. Só 10% falaram que sim. Então acho que são vários pontos para a gente começar a pensar. O Michel Chion fala que não gosta de pensar o som no cinema, mas a áudio-visão, como esses dois se relacionam.



NEY CARRASCO Eu vou tentar falar sobre um dos temas que podem ser considerados a “bola da vez” do campo teórico do som para o audiovisual. Ainda é um assunto muito incipiente, mas que é fundamental e vai pautar as discussões nos próximos anos na área, no campo teórico, que é justamente sobre a fronteira entre a música e o *sound design* no cinema. A gente tem que ter em mente, para entender o que está acontecendo, que na década de 1930 se consolida um modelo de trilha sonora. E que esse modelo é vigente ainda. E que modelo é esse? É o sistema de três pistas, que não são pistas físicas – a gente trabalha com “n” pistas no cinema –, mas três dimensões do som no audiovisual e que tinham até hoje uma divisão muito clara: os diálogos, os chamados ruídos e a música.

A gente tem uma certa tendência no senso comum a entender trilha sonora como música. É comum o jargão cotidiano “vou comprar o CD da trilha sonora de tal filme”. Mas na verdade quem é do ramo sabe que isso é a trilha musical. Trilha sonora é esse conjunto que eu falei e tem essa configuração estabelecida desde os anos 1930. E o som no audiovisual, no caso o som no cinema,

especificamente, é produzido, ou sempre foi até então, dentro dessa subdivisão por profissionais especializados. Então, a trilha musical sempre foi de responsabilidade de um compositor. A chamada ruidagem, um termo que está fora de moda, é responsabilidade do editor de som do filme. Essa distinção sempre foi muito clara. E a gente percebe nesse momento que essa distinção das três dimensões, uma divisão de trabalho, tem uma função poética também. (...)

Aqui no Brasil a gente não tem o *sound design* no sentido estrito do termo como você tem lá na indústria americana. Porque no Brasil as coisas não estão ainda tão bem segmentadas e definidas. Em geral aqui você tem um cara fazendo tudo. É como um compositor chamado para fazer *sound design*, ou um editor de som cumprir a função. Na verdade, o *sound designer* é quase um diretor de som do filme. Ele tem uma função que é a de aglutinar todos os profissionais da equipe de som, coordenar esses profissionais e dar um conceito sonoro para o filme. É muito mais sério do que simplesmente fazer a outra acepção do termo, fazer os sons de que o filme precisa e que não existem, fabricar sons. Então *sound designer* é ao mesmo tempo um diretor de som e aquele que projeta sons, que cria sons. E aí, é inevitável a confluência desse profissional com o mundo musical. Porque o compositor também hoje é um cara que projeta sons, e tem muitos compositores hoje que são muito mais *sound designers*, no sentido estrito do termo enquanto técnica, enquanto *métier*, do que compositores propriamente tradicionais de música, que escrevem partitura e que tocam instrumento. (...)

o sistema de três pistas, de três dimensões – ruídos, diálogos e música – não vai mais dar conta de explicar o que acontece nos filmes

A gente tem o processo todo de digitalização que acontece a partir dos anos 80 como fator definitivo também nesse processo. Porque a gente está conseguindo manipular de tal forma o som que não consegue mais em muitos casos perceber essa fronteira entre música e ruído. E a gente tem, como eu falei, o compositor usando procedimentos de ruidagem e o *sound designer* ou o editor de som usando procedimentos musicais. Então parece que essa fronteira, que era tão clara, não está mais sendo possível de ser mantida da maneira que a gente entendia até então. (...) A minha dúvida, e a pergunta que eu coloco, é se nós estamos caminhando para ela ou já estamos no olho do furacão. (...)

Quem curte trilha sonora e quem gosta de estudar esse negócio deve ficar atento porque nos próximos anos provavelmente essa definição teórica que foi plantada lá nos anos 30 com tanta clareza, e que funcionou tão bem até agora, que é o sistema de três pistas, de três dimensões – ruídos, diálogos e música – não vai mais dar conta de explicar o que acontece nos filmes a que a gente assiste no cinema.



..... • **EDUARDO SANTOS MENDES** A primeira coisa que eu tenho que me preocupar quando começo o curso lá na escola é fazer com que as pessoas voltem a ouvir. Na verdade, voltem a escutar, a ouvir de forma consciente e saibam todo o universo que as cerca e como ele vai interferir no dia a dia delas. Até que elas possam usar isso como estratégia narrativa depois para colocar nos filmes que elas trabalham. Pelo menos a minha geração e todas as gerações anteriores à minha tiveram problemas de audibilidade muito sérios principalmente em relação aos meios audiovisuais. Eu sou de uma geração em que as salas de cinema eram muito ruins. As pessoas xingavam o som do cinema brasileiro, não de forma conceitual, mas como fala: “Eu não consigo entender o diálogo”. Tanto que até hoje a gente tem esse princípio de que “o som do filme é bom porque eu consegui entender tudo o que eles falam”. (...)

Partindo do princípio que durante muito tempo dominou o cinema narrativo clássico – que é a voz em primeiro plano, a música em segundo plano e o ruído em terceiro plano –, a voz tem uma função semântica de explicar para você o que está acontecendo. A música vem com a função emocional de dizer para você se tem que chorar, se tem que rir, enfim, o que você tem que fazer no filme. E o ruído, com essa função topográfico-temporal, que diz onde você está e em que época você está. Então, se você não conseguia ouvir a voz, você não conseguia mesmo ouvir toda a construção sonora que acontecia na pista de ruídos. (...)

Ouçã filmes sem ver a imagem. Pare um pouco de ver. Acho que esse é o melhor princípio para você começar a ouvir. E depois começa a ligar o que você ouve com o que você vê.

A gente tem que aprender a ouvir. A gente tem que aprender a escutar, na verdade. Esse é o primeiro passo. Para isso tem um monte de técnicas, um monte de exercícios. Desde o mais básico, que é ver um filme só ouvindo, depois ver um filme só vendo, para depois ver um filme com todo mundo junto. E aí perceber o que acontece naquela fusão. Porque aí tem um outro problema também, somente para quem não trabalha na área, o espectador leigo, que é: a maioria dos espectadores leigos, quando vê um filme passando, acha que todo aquele som foi capturado no momento da gravação, no momento da filmagem. Aquilo tudo é natural à imagem. Eles esquecem do princípio da manipulação, que é tão gigantesco quanto o princípio da imagem. Então a gente tem que aprender a dissociar imagem de som, só como treino. É uma forma de a gente voltar a escutar o som de um filme para depois escutar aquele som de filme com a imagem e aprender a ver como imagem e som se relacionam.

Eu também sou da turma do Chion, que acha que não dá pra pensar som de filme sem imagem. Eu não faço rádio, eu faço filmes. Estou sempre relacionando uma coisa com a outra. A diferença é que eu não preciso obrigatoriamente ter sempre a imagem como referencial inicial primário. Eu posso ter o som como meu referencial inicial primário e botar uma imagem sobre ele. Tanto faz na prática. A questão de você ter a imagem como referencial primário é mero vício no sistema. (...)



Então, a ideia é: começa a ouvir o mundo que te cerca. De vez em quando, para cinco minutos da sua vida, fecha os olhos e ouve. Você vai descobrir que tem um universo riquíssimo à sua volta e vai descobrir como esse universo influencia você. O exemplo mais básico dos básicos: você está na sua casa nervoso, agitado, irritado, e não sabe por quê, até que a bendita da geladeira desliga e você faz “ufa”. Porque aquele treco estava te incomodando. Só que a gente tem um mecanismo na nossa audição que, se o som é contínuo, nada muda, ele é absolutamente igual em timbre e densidade, o seu cérebro para de racionalizar. Mas isso não quer dizer que você pare de ouvir, que a informação não continue entrando. Você só para de perceber que ela está entrando. Então, para de vez em quando e percebe o que te cerca. Percebe o som que te cerca, o que te irrita, o que te acalma, o que te faz bem, mal, e tudo isso você vai poder usar depois com ligamentos narrativos futuros, você vai poder usar esses elementos dentro do filme. Ouça filmes sem ver a imagem. Pare um pouco de ver. Acho que esse é o melhor princípio para você começar a ouvir. E depois começa a ligar o que você ouve com o que você vê. E aí começa a criar uma nova relação com o universo sonoro. Vai ser um horror para o resto da sua vida depois que você conseguir isso. Porque vai ser massacrante. Você vai perceber que vive num universo muito barulhento.

ALESSANDRO LAROÇA Uma vez eu ouvi de uma mulher do banco, que tinha ido lá no estúdio oferecer um serviço: “Mas o que vocês fazem, afinal?”. Aí eu expliquei e ela: “Mas eu não estou entendendo, eu achei que o som vinha pronto”. Como assim vem pronto? Então as pessoas pensam assim. Mas o pior não é isso. Agora vou trazer para uma realidade bem atual. Não é só a gerente do banco e o público que acham isso. As próprias pessoas que trabalham com cinema não entendem o que a gente faz, como a gente faz. Elas desconhecem, os produtores desconhecem. A maior parte dos diretores desconhece esse tipo de trabalho. (...)

As próprias pessoas que trabalham com cinema não entendem o que a gente faz, como a gente faz. Elas desconhecem, os produtores desconhecem.

E aí vale o contrário também: a gente precisa entender como funcionam a montagem, a fotografia, os efeitos visuais, o próprio roteiro. A gente sempre fala muito que cinema é um trabalho em equipe. Que cinema é uma arte coletiva. Mas a gente não trabalha em equipe. Os departamentos são muito isolados, existem abismos entre eles. Existe um desconhecimento total de um departamento para o outro. E mesmo dentro do próprio departamento, de suas segmentações, existe algum tipo de abismo. Um exemplo claro: no que a gente ouve em um filme, a gente pode dividir a coisa entre som direto, aquele que é captado no *set* de filmagem; toda a parte de desenho de som e criação de efeitos sonoros, que é a pós-produção de som; a mixagem e a música. Esses quatro departamentos quase não falam entre si, com exceção de edição de som e mixagem, que são mais próximos. Mas muitos técnicos de som direto acham que o som que está na tela é resultado do microfone que eles botaram em cima da cabeça do ator. (...) A gente sabe que um público americano que consome filme hollywoodiano não sabe como é feito um filme em Hollywood, ok. Mas dentro da própria equipe de cinema é um pouco demais. (...)



A gente está produzindo muito no Brasil. Hoje são mais de 100 filmes por ano, e agora com essa coisa da obrigatoriedade de conteúdo na TV paga, está uma correria. E o lado bom é esse. A gente precisa de gente, a gente precisa de produção. As produtoras estão correndo atrás. Por outro lado, vai sair um monte de merda. A gente não tem *know-how* e não está preparado para esse tipo de coisa. (...)

Experiência leva tempo, se adquire. Você não vai saber se esse som é melhor trabalhando um ano com áudio. Leva tempo para você perceber textura, cor, equalização, compressão. O cara fez curso de áudio, ficou dois meses fazendo um intensivo numa escola em São Paulo, sei lá o quê. Para você começar a sentir a diferença de uma compressão, se você está comprimindo dois pra um, quinze pra um, leva anos. E a gente queimou etapas, a gente não desenvolve. Hoje a gente está colocando um monte de gente inexperiente no mercado. (...)

O cenário ruim é esse. O cenário bom é que tem muito espaço para a gente crescer. E agora, com esse *boom* de produção, dinheiro, precisa-se de gente. Mas é preciso entender melhor qual é o caminho. É preciso entender padrões, formatos, alguma forma em que a gente comece a seguir essas coisas e pare de se pautar pelas exceções. As exceções acontecem, e vão ser sempre bem-vindas, mas a nossa regra é ruim. (...)

E o grande problema: o mercado muda muito rápido. Principalmente em questões tecnológicas e porque está mudando essa relação com grana. E aí não adianta a gente querer se formatar em modelo dos anos 80 ou 70. Antigamente era assim: você escrevia um roteiro, depois fazia a pré-produção, depois filmava, depois começava a montar seu filme, depois começava a edição de som, depois a mixagem e aí tinha sua cópia final. Hoje é tudo ao mesmo tempo agora. O cara nem amadureceu o roteiro e já levanta a produção. Já está filmando e montando “na simultânea”. Aí o cara já está montando o filme e a edição já começou antes mesmo de você ter o corte 2. A gente está começando no corte 1 já. Porque os caras estão se comprometendo com prazos absurdos. Ou é festival ou é lançamento ou é distribuição. (...)

Então não adianta mais a gente pensar “antigamente tinha três meses para editar o som de um filme, depois a gente tinha mais dois meses para mixar”. Não tem mais. Ou a gente cria alternativas ou ferrou. E como é que se cria alternativas para não derrubar a qualidade? Aí você infla a equipe, aumenta a infraestrutura, cria outros setores de coordenação, enfim, você começa a criar alternativas onde a coisa funcione como uma máquina e comece a ir mais rápido. Então, achar essas alternativas, mas principalmente entender um caminho para a gente trabalhar direito, é o nosso grande desafio hoje. ■



DO EDITOR DE SOM AO *SOUND DESIGNER*, OS ECOS DE UMA EVOLUÇÃO

Em 2011, o 16º Festival Brasileiro de Cinema Universitário homenageou Eduardo Santos Mendes, professor de som do Curso Superior de Audiovisual da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 1990. Justa homenagem para alguém que, além da atividade de projetista de som – como costuma assinar os filmes nos quais trabalha –, empenha-se na tarefa de difundir o conceito de *sound design*. Ao longo dos anos de ensino, Eduardo certamente influenciou gerações e mais gerações a pensarem a sonoridade de um filme desde o roteiro, se possível; procura assim que diretores, produtores, montadores e obviamente as pessoas que trabalham com a banda sonora de um filme entendam o potencial que o som pode representar dentro de uma narrativa fílmica. A partir do momento em que se compreende a poderosa ferramenta que o áudio pode representar na articulação com as imagens, abre-se caminho para novas formas de construção narrativa, de novas percepções, de novas atrações. Reside aí a ideia do *sound design*. E surge a figura do *sound designer*.

Cabe aqui entendermos a origem do conceito de *sound design*, as variações em torno do que se supõe ser um desenho sonoro, bem como sua aplicação prática. E ainda buscar saber por que o *sound design* ainda é um conceito que provoca discussões entre os técnicos de som (de captação, de edição e de mixagem) e faz com que o empenho do professor Eduardo Santos Mendes mereça ser reconhecido e valorizado.

A figura do *sound designer* surge originalmente nos anos 1970. Nesse momento da história cinematográfica, a evolução técnica resultava em experiências que aumentavam a elaboração sonora de um filme para além do trabalho com diálogos e música. Pode parecer deveras singela tal afirmação, mas o fato é que somente com a certeza de uma melhor reprodução sonora é que se poderia esperar ousadas narrativas que levassem mais em conta o rico emprego de efeitos, ambientes e mesmo do *foley* como elementos sonoros. Os anos 1940 e 1950 vivenciaram uma série de experiências com som multicanal, indo além da estereofonia. As mais conhecidas eram o Cinerama (com o CineramaSound, de 7 canais), o Cinemascope (com quatro canais, sendo três frontais e o de *surround*) e o Todd-AO (com seis canais em pistas magnéticas). O emprego da fita magnética e sobretudo o desenvolvimento do Nagra, por Stefan Kudelski em 1951, certamente contribuíram para uma maior dinâmica de filmagem, especialmente na captação de som direto. Movimentos como o Neorrealismo Italiano ou a Nouvelle Vague francesa já se valiam desses novos recursos, e cineastas como Jacques Tati abusavam do potencial sonoro em filmes como *Playtime* (1967).

O que caracteriza o salto no uso do som nos anos 1970 tem dois componentes essenciais: a mudança de pensamento (ou consolidação, se pensarmos em evolução) e a questão tecnológica. A primeira relaciona-se a uma geração advinda das escolas de cinema nos Estados



A falta que me faz

Unidos: cineastas como Francis Ford Coppola, George Lucas e Steven Spielberg faziam parte de um grupo ávido pelo conhecimento da história cinematográfica e que surgia com propostas novas, entendendo a si mesmos como uma geração que faria uma produção independente. Tendo por base São Francisco, esse novo grupo de realizadores estava ciente das possibilidades que o trabalho com som poderia trazer. A aposta era que o trabalho sofisticado sobre a trilha sonora (todos os elementos da banda sonora, não somente a música), articulando-se imagem e som ao extremo, e preferencialmente pensando no elemento sonoro desde o roteiro, resultasse num diferencial. Seria o equivalente a pensar em como a câmera pode contar uma história: através do controle dos elementos que compõem a trilha, pode-se ter uma história diferente ou até levar-se a banda sonora a um papel determinante na condução da narrativa. Para que isso se concretize, é necessário que o pensamento sonoro comece o mais cedo possível dentro da realização e que se tenha um profissional conhecedor de todo o percurso do som dentro de um filme, ciente dos problemas e características de captação e edição, extensivos às possibilidades estéticas e às questões técnicas da edição e da mixagem. Esta idealização poderia remeter no mínimo ao início do trabalho de montagem de imagem, quando a narrativa começa a efetivamente se estruturar. Chega-se assim a um projeto de som para o filme, criando um desenho sonoro que se concretizará na mixagem.

A proposta que surge com essa geração de futuros grandes diretores está colocada claramente no livro *Sound for picture*, de Tom Kenny (Mix Books, 2000, p. 9), falando sobre o grupo que se reunia na produtora de Coppola:

“O sonho da Zoetrope no início era como ter um diretor de fotografia no caso do som. Alguém que teria a responsabilidade de ‘criar uma aura’ para o som do filme e tomaria decisões criativas e definitivas a respeito. Alguém com quem o diretor pudesse conversar sobre o conjunto do som no filme, da mesma forma como ele conversava com o diretor de fotografia sobre o visual do filme. Se você pudesse estabelecer esse diálogo e encorajar diretores a ter um sentido de som que fosse tão agudo quanto o seu sentido de imagem, particularmente no plano do roteiro, muitos desses problemas de excesso de pistas se sobrepondo desapareceriam. Este é ainda outro benefício de ser também um montador. Tenho meses e meses para experimentar e mostrar coisas para o diretor, e conversar sobre som. Lamento muito pelas pessoas que trabalham da outra forma, pois elas têm que trabalhar a partir de um ponto morto”.

Quem faz a colocação acima é justamente o responsável pelo termo *sound designer*: Walter Murch. Montador, editor de som e mixador, Murch é responsável por filmes antológicos no uso do som associado à imagem, tais como *THX 1138*, *Apocalypse now*, *A conversação*, *American graffiti* e *O paciente inglês*. Essa colaboração como montador torna-o singular, pois ele trabalha o tempo todo o conceito sonoro juntamente com a imagem, possibilitando que se experimentem articulações e se descubram texturas e significados.


Junto com isso, vem a segunda questão, que é a técnica. Mais especificamente nos anos 1970, é introduzida a tecnologia que irá mudar para sempre a experiência de se ver um filme: o sistema Dolby. Por meio dele, a reprodução sonora melhora exponencialmente e o multicanal torna-se obrigatório, consolidando-se ao permitir que a distribuição em quatro, cinco ou mais canais (evolução que até hoje não para de ocorrer) esteja na própria cópia 35 mm, sem necessidade do suporte magnético (como ocorria forçosamente nos anos 1950). Como exemplifica o próprio Murch:

“Em *Apocalypse now*, Francis Coppola disse três coisas sobre o som. Ele queria que fosse som quadrifônico, queria que fosse fiel à experiência de estar no Vietnã e queria que o som e a música se interpenetrassem. Então, baseada nesses três princípios, a banda sonora evoluiu, mas ele tinha muito poucos comentários sobre algum som em particular relativamente ao filme. (...) *Apocalypse now* foi o primeiro filme dramático a usar um formato quadrifônico. *Tommy* havia sido lançado um ou dois anos antes, mas era primordialmente música. Para mim, *Apocalypse now* foi não apenas o primeiro filme quadrifônico, foi o primeiro filme estéreo em que trabalhei. Até aquele momento, trabalhei com o velho som ótico monopiano, da maneira como se fazia desde o final dos anos 1930. De repente, estava neste outro mundo. Foi um salto direto do mono para o quadrifônico. Você é capaz de criar a ilusão de um som se movendo em todos os quatro quadrantes da sala. *Surround mono*, ótico 35 mm Dolby, em grande parte associa você à ideia de alguma mistura da frente e de trás. Como o som quadrifônico lhe proporciona um fundo-esquerda e um fundo-direita, você pode mover aquele som em 360 graus” (*Sound-on-film: Interviews with creators of film sound*, de Vincent LoBrutto, Praeger, p. 91)

Entende-se, assim, que o *sound designer* é justamente a figura a pensar o som dentro de um filme, não somente construindo um pensamento sonoro em conjunto com o diretor, mas também solucionando questões técnicas, explorando ao máximo o potencial sonoro de um filme não só gramaticalmente, mas também em face de sistemas sonoros de reprodução que vão surgindo.

Apocalypse now





Obviamente não podemos ter a ilusão de que, uma vez estabelecido por essa geração norte-americana dos anos 1970, o conceito tenha-se tornado aceito e obrigatório. É fato que o sistema Dolby se estabeleceu e se tornou referência mundial até hoje (em todas suas variações, adquirindo concorrentes como DTS e SDDS). Não longe de São Francisco, o conceito de *sound designer* adquiriria outro sentido, logo ali do lado, em Los Angeles, maior centro de produção do cinema americano. Lá, o termo *sound designer* correspondia ao responsável pela elaboração de efeitos sonoros, que a partir dos anos 1980 tornavam-se cada vez mais impactantes (com a ajuda do sistema Dolby e seus congêneres). Abria-se caminho para uma nova conceituação, surgindo o “supervisor de som”, que é efetivamente o coordenador de todo o processo de edição de som: é esse supervisor quem estrutura uma equipe para dar conta da sonoridade de um filme, com o número necessário de editores de diálogos, efeitos, ambientes e *foley*. É ele quem elabora um projeto sonoro juntamente com o diretor e o músico, além de, por vezes, estar em contato com um *sound designer* para que esse forneça os efeitos sonoros necessários. Passando a ser a “autoridade” criativa do processo de preparação do som, o supervisor pode inclusive influir na escolha do(s) mixador(es) e do estúdio de mixagem, subvertendo uma ordem que antes se colocava. Para isso contribuem também as ferramentas digitais: o trabalho com *workstations* como o ProTools estreitam a fronteira entre edição de som e mixagem, fazendo com que tarefas antes destinadas somente à mixagem sejam realizadas já na edição. O fluxo de trabalho se altera e uma equipe de edição de som pode variar entre uma ou duas pessoas, ou pode valer-se de diversos editores especializados em cada elemento da trilha. O mesmo acaba se refletindo na mixagem, na qual podemos ter mais de um mixador e, por vezes, mixadores especializados em diálogos, efeitos ou música.

A questão da “evolução” da edição de som para o conceito de *sound design* certamente também varia conforme o país, mas o fato é que a preocupação com o som e a percepção de o quanto ele pode interferir na experiência fílmica são realidade.

No Brasil, a conceituação de *sound design* tem suas particularidades, como não poderia deixar de ser. Para entendermos isso, deve-se voltar no tempo, revendo a tradição que por aqui se estabeleceu. Um primeiro registro desse processo pode ser encontrado no início de 1981, no número 37 da revista Filme Cultura, dedicado ao som no cinema brasileiro. Grande parte do enfoque é sobre música, com a habitual confusão entre trilha sonora e trilha musical. Inicialmente, temos os depoimentos de músicos de diferentes tendências, como Remo Usai e Paulo Moura. Quando a opinião é solicitada aos diretores, alguns se limitam a falar sobre música ou sobre as dificuldades do som direto. O que parece ser o único consenso entre os realizadores é a má qualidade das salas de cinema. E, mesmo assim, na referida reportagem encontramos a opinião de exibidores que colocam a culpa na produção ou na qualidade das cópias. Quando é chegada a vez dos técnicos se manifestarem, o que se percebe na verdade é o reflexo de um contexto de produção, distinto entre Rio de Janeiro e São Paulo. No Rio, vivencia-se uma forte tradição ligada ao som direto, oriunda da chegada do Nagra ao Brasil já nos anos 1960 e com técnicos que desde então têm a prática do som direto. Na referida edição da Filme Cultura, Juarez Dagoberto questiona a falta de experiência de grande parte dos diretores com quem trabalha ao lidar com som, mais preocupados em apenas esconder

o microfone. De todo modo, Juarez demonstra o que é uma valorização do técnico de som como detentor do processo criativo sonoro dentro de um filme. Se resgatarmos, mesmo historicamente, que a introdução da figura do editor de som é algo que ocorre nos anos 1970, com editores vindos do exterior, sem dúvida o técnico de som assume grande importância, sendo forte sua participação na elaboração sonora do filme.

Em São Paulo, a história envereda por outro caminho. Como relatado pelo importante montador Mauro Alice em minha tese *O som no cinema* (ECA/USP, 2005), resgatando a experiência do trabalho com som desde o ciclo da Vera Cruz, são os montadores os principais pensadores sonoros de um filme, tradição que se manteve durante todo o período “analógico” (até fins dos anos 1980). Percebe-se na produção paulistana uma história muito próxima aos estúdios de dublagem e uma evolução técnica muito dependente da produção publicitária. Dos estúdios de dublagem surge a estrutura que iria suprir as necessidades dos filmes de longa metragem de São Paulo, com destaque para AIC, Odil Fono-Brasil e Álamo. Nesta última, fundada pelo escocês Michael Stoll, o mixador José Luiz Sasso viria a se firmar como referência no cinema paulista e brasileiro, com experiências anteriores na AIC e na TV Cultura. A partir da instalação da Álamo nos estúdios da Vila Madalena, onde funcionou até 2011, é que José Luiz acaba por contribuir com padronizações no cinema brasileiro e com o alcance de um padrão internacional. No período do governo Collor, viveu-se a transição para os sistemas digitais, sendo a Álamo responsável pela aquisição do sistema WaveFrame, antes mesmo que o ProTools se tornasse padrão entre editores e mixadores.



José Luiz Sasso

Com a retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, vivencia-se a nova realidade do *sound design*. De forma gradativa, com certa relutância ao longo dos anos, as figuras do supervisor de som e do *sound designer* passam a se impor. Importantes para isso são a presença e a consolidação de pessoas que desempenhem essa função e que, por muitos anos, se empenhem na tarefa de explicar e sensibilizar diretores para que se possa apostar nessa realidade nova. Inicialmente tal função deu-se por meio de editores como Eduardo Santos Mendes, Miriam Biderman, Michael Ruman, Virgínia Flores e Roberto Ferraz, afora vários montadores que começaram a ousar mais na elaboração da banda sonora. E também contando com a participação de mixadores como José Luiz Sasso (que em 1993 fundou a JLS Facilidades Sonoras).

Neste ponto retomamos a importância de Eduardo Santos Mendes, que ao se tornar professor do curso de Cinema da USP estimulou o surgimento de mais pessoas trabalhando com áudio, além de diretores que comesçassem a atentar para o potencial sonoro de um filme. Surgem editores de diálogos, de efeitos sonoros, de ambientes, novos mixadores, novos supervisores de som, além de novos estúdios. Desenvolve-se também uma nova cultura auditiva, que é acompanhada por evoluções tecnológicas que sensibilizam plateias. Chega-se à ideia do *sound design* como algo de valor e que permite uma produção com qualidade internacional. ■

Luiz Adelmo F. Manzano é *sound designer*, supervisor de som, mixador e editor de som. Tem mestrado e doutorado em som para cinema pela ECA/USP, sendo autor do livro *Som-imagem no cinema* (Ed. Perspectiva, 2003).

A ADAPTAÇÃO DO CIRCUITO EXIBIDOR BRASILEIRO AO CINEMA SONORO

Acabaram-se os otários



A introdução do cinema sonoro no Brasil não se resume apenas ao lançamento em nosso mercado dos primeiros filmes hollywoodianos sonorizados pelos sistemas Vitaphone e Movietone a partir de abril de 1929. Acima de tudo, a chegada dos *talking pictures* – ou *talkies* – está relacionada ao lento processo de adaptação do circuito exibidor nacional à projeção das produções com imagem e som sincronizados através dessas novas tecnologias.

De um modo geral, a adoção da projeção de filmes sonoros como padrão comercial de exibição – tomando o lugar do cinema silencioso, que se transformaria gradativamente na exceção e não mais na regra – não foi algo simples. Além das questões relacionadas à recepção dos espectadores brasileiros aos filmes falados em inglês, a tecnologia tanto do som em discos (Vitaphone) quanto do som no filme (Movietone) demandava inúmeras mudanças técnicas na estrutura das salas de exibição. Não à toa, o número total de cinemas no Brasil diminuiu significativamente ao longo dos anos 1930.

Arquiteticamente, era necessário ajustar a acústica das salas, sumamente prejudicada pela excessiva reverberação provocada por paredes e tetos lisos, feitos em sua maioria de concreto ou estuque, assim como pelas cadeiras ou bancos de madeira (apenas as melhores salas ou as frisas e camarotes possuíam cadeiras com assento e encosto de palhinha). Desse modo, tornava-se necessário utilizar tapetes, cortinas e estofamentos para ampliar a absorção do som, o que, no caso das poltronas, colaborava também para o conforto dos espectadores.

Entretanto, essas modificações aumentavam o calor no interior das salas de cinema, já consideradas quentes, apertadas e abafadas. Além disso, os ventiladores (quando havia algum) muitas vezes precisavam ser desligados para seus ruídos não prejudicarem a compreensão dos sons dos filmes.

OUTROS TONS

Mudanças também foram necessárias nas cabines de projeção, geralmente pequenas e espremidas, que precisaram ser ampliadas para receberem os novos equipamentos. As telas também tiveram que ser trocadas por outras perfuradas ou feitas de materiais porosos que permitissem que o som dos alto-falantes, instalados atrás delas, pudesse chegar à plateia.

Na verdade, a própria localização dos cinemas, que se multiplicaram justamente nas ruas, praças e avenidas de maior movimento das grandes cidades, tornava-se problemática para o cinema sonoro. Afinal, além da necessidade de melhorar a reprodução do som dentro do cinema, os *talkies* demandavam também mais rigor no isolamento acústico da sala em relação ao exterior. Isso era exigido pela revista Phono-Arte ao reclamar que “as salas de projeção se acham demasiadamente perto da rua, de onde vem toda sorte de ruídos, que prejudicam sobremodo a audição, sobretudo para os audiotores (sic) das últimas filas (seja em cima, ou na plateia propriamente dita)”. Referindo-se aos cinemas localizados na Cinelândia, a revista afirmava que a situação só era melhor no Palácio Theatro, por ser mais afastado da Rua do Passeio, que era menos movimentada do que a Avenida Central, atual Av. Rio Branco. (Phono-Arte, v. 2, n. 29, 15 out. 1929, p. 24).

Não se pode esquecer ainda que o cinema sonoro era, sobretudo, um processo elétrico de leitura, amplificação e reprodução de som, exigindo o fornecimento constante e regular de energia elétrica, além de cabeamento da cabine de projeção até os alto-falantes. Mais do que para a projeção de imagens em movimento – que podia ser movida a manivela ou alimentada por geradores –, a instabilidade na corrente elétrica trazia muito mais transtornos para a reprodução de sons. Daí a exigência para os cinemas adquirirem, por exemplo, retificadores, necessários para transformar a corrente alternada em contínua.

Quando da estreia do sistema de projeção Sincrocine de Luís de Barros, que consistia simplesmente num projetor acoplado a uma vitrola elétrica, a questão do fornecimento de eletricidade era tida como a mais complicada. Afinal, para a exibição de *Acabaram-se os otários*, primeiro longa-metragem sonoro especialmente concebido para o Sincrocine, a maior dificuldade foi acertar “a normalidade da marcha do motor que aciona as agulhas, a fim de que as quedas de voltagem não produzissem variações nas marchas, o que faria desafinar os discos” (Folha da Manhã, 1º set. 1929, p. 6). Por último, havia a necessidade da compra dos novos projetores sonoros, equipamentos caros e obrigatoriamente importados do exterior, o que implicava também em altas despesas com transporte e taxas alfandegárias.

Enfim, as imensas dificuldades para a adaptação do circuito exibidor brasileiro às necessidades do cinema sonoro já haviam sido previstas antes dos *talkies* chegarem ao Brasil. Esse alerta foi dado num artigo de Vasco Abreu, funcionário do departamento de publicidade da Paramount no Brasil, escrito ainda em outubro de 1928:

[...] Convém refletir que o som no cinema, quando aperfeiçoado, terá que ser de tal modo produzido que o diálogo dos artistas seja de audibilidade igual tanto para o espectador da primeira fila de cadeiras como para o mais desfavorecido ocupante dos balcões. E quantas das nossas salas de exibição poderão satisfazer esse requisito? [...] (Mensajeiro Paramount, v. 8, n. 6, dez. 1928, p. 4).





É verdade que as exigências para a adaptação das salas de exibição para o cinema sonoro não eram impossíveis de serem atendidas pelos grandes cinemas lançadores do Rio de Janeiro e São Paulo, que gastaram fortunas reformando suas dependências e importando os equipamentos da Western Electric entre abril e setembro de 1929, quando os filmes sonoros se tornaram uma febre nessas duas metrópoles. Salas como o Paramount, Odeon e República, de São Paulo, ou Palácio, Odeon e Pathé Palace, do Rio de Janeiro, tinham condições financeiras de realizarem essa conversão. Além disso, seus espectadores aceitavam pagar ingressos bem mais caros para conferir a novidade dos *talkies*, garantindo o retorno do alto investimento.


Apesar de serem as salas mais lucrativas do mercado exibidor nacional, os “palácios de cinema” do Rio e São Paulo representavam apenas uma ínfima parte do circuito nacional, formado em sua absoluta maioria por cinemas localizados nos subúrbios das capitais ou nas cidades do interior que atendiam ao público popular. Mas para esses pequenos exibidores, a conversão para o cinema sonoro inicialmente foi inviável, financeira e tecnicamente.

Desse modo, para concorrer com os equipamentos da Western Electric, que exigia o pagamento de taxas mensais e a compra de pacotes completos (projetores, leitores sonoros, alto-falantes, etc.), logo chegaram ao Brasil outros fabricantes estrangeiros. Companhias como as norte-americanas Radio Corporation of America (R.C.A.), Pacent e Mellaphone, a alemã Tobis e a holandesa Philips, entre outras, ofereciam aparelhos significativamente mais baratos que buscavam atender ao restante do mercado. Não à toa, esses modelos foram largamente utilizados para equipar grande parte dos primeiros cinemas sonoros das capitais das regiões Sul, Norte e Nordeste entre fins de 1929 e início de 1930.

Além da questão do preço, havia ainda o problema da falta de treinamento dos projetionistas brasileiros, que eram obrigados a lidar com equipamentos muito mais complicados. Na divulgação dos projetores sonoros Pacent num jornal paranaense em 1930 – citada na dissertação de mestrado de Celina Alvetti (1989, pp. 239-41) –, eles eram comparados com as grandes e complicadas instalações da Western Electric e R.C.A., constituídas por “uma infinidade de peças”. Assim, uma das vantagens do Pacent sobre os demais concorrentes estaria em sua simplicidade: “É facilímo de manejar. Não possui baterias e nem acumuladores desnecessários, e dispensa o aquecimento para se pôr em funcionamento”.

Entretanto, mesmo o Pacent e seus concorrentes ainda estavam fora do alcance da maioria dos exibidores brasileiros, especialmente depois da quebra da bolsa de Nova York, em outubro de 1929. A crise financeira afetou o câmbio brasileiro, praticamente dobrando o preço em mil réis dos equipamentos comprados em dólares, dificultando ainda mais a importação dos projetores sonoros estrangeiros.

Desse modo, já em 1930 empresários de equipamentos cinematográficos, fonográficos ou elétricos em geral começaram a desenvolver e comercializar projetores sonoros nacionais, que custavam até menos da metade do preço dos importados. Além disso, havia outra vantagem



em relação aos projetores, por exemplo, da Western Electric, que chegavam ao Brasil acompanhados de engenheiros norte-americanos para supervisionar a correta instalação dos equipamentos. Já os fabricantes nacionais ofereciam a vantagem de assistência técnica permanente, em português e de fácil acesso às pequenas salas de cinema, que muitas vezes eram negócios familiares ou pertencentes a comerciantes que exploravam outros tipos de comércio.

Os principais fabricantes de projetores sonoros nacionais entre 1930 e 1931 foram Cinephon, do Rio de Janeiro, Fonocinex, desenvolvido pela Byington & Cia, de São Paulo, e Cinevox, criado por Alysson de Faria, de Belo Horizonte. Mas uma empresa que teve grande destaque nesse processo foi a Cinetom, do Rio de Janeiro, criada em 1932 por Élson Costa Guimarães.

Élson era o terceiro dos cinco filhos e sete filhas do casal Francisco Antunes Guimarães e Esmeraldina Costa Guimarães, tendo nascido em Belo Horizonte em 7 de novembro de 1904. Com 14 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro para tentar a sorte na então capital federal, e seu primeiro emprego foi como cravador numa joalheria. Graças à sua habilidade manual, começou a trabalhar com aparelhos elétricos, tornando-se um engenheiro prático, mas sem jamais ter tido educação formal.

No Rio de Janeiro, conseguiu emprego na Cinephon, pioneira na produção e comercialização de projetores sonoros nacionais. Fabricados pela empresa J. Barros e Cia., de propriedade de José Joaquim de Barros, os aparelhos Cinephon atendiam aos cinemas do subúrbio da cidade. O primeiro projetor dessa marca foi instalado no Cinema Velo, que inaugurou suas aparelhagens sonoras em 23 de janeiro de 1930. Este era o terceiro cinema carioca da Empresa Exibidores Reunidos, do cearense Luiz Severiano Ribeiro, a ser convertido para o cinema sonoro na cidade.

Na Cinephon, Élson tinha como colega o também jovem técnico Guilherme de Araújo Júnior, ambos trabalhando na instalação dos projetores e demais equipamentos (alto-falantes, cabos, etc.), assim como na adaptação das salas de cinema à exibição sonora. Viajando por todo o país, a dupla percebia o potencial ainda inexplorado do mercado.

Assim, em 1932, já tendo acumulado experiência no ofício, Guilherme e Élson largaram seus empregos na Cinephon e, juntos, abriram no Rio de Janeiro a empresa E. Guimarães & Araújo, lançando a marca de projetores sonoros Cinetom. Como os da Cinephon, os equipamentos da Cinetom também se tornaram uma opção viável para os menos capitalizados donos de salas de bairro das capitais e de cidades do interior, assim como para instituições públicas, que, para evitar críticas de caráter nacionalista, deveriam priorizar a compra de equipamentos de fabricantes brasileiros. Por sinal, o primeiro aparelho Cinetom foi vendido, em 1932, para a sala de projeções do Museu Nacional – que seria a futura sede do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) –, e o segundo para o Cine Méier, sala de exibição carioca considerada de terceira classe.



A Cinetom investiu no circuito exibidor do subúrbio da capital federal e das cidades do interior do Estado do Rio de Janeiro, mas logo abriu representações em Belo Horizonte, Salvador e Recife, expandindo suas vendas nessas regiões. Em 1933, cerca de 30 cinemas já tinham adquirido seus projetores sonoros. Nesse mesmo ano, conforme estatísticas oficiais do governo publicadas pela revista Cinearte (v. 8, n. 370, 1^ª jul. 1933, p. 37), apenas 568 cinemas brasileiros possuíam equipamentos para a exibição de filmes falados, enquanto 1.025 permaneciam projetando exclusivamente filmes silenciosos. Mais importante é notar que somente 189 cinemas tinham instalado aparelhos estrangeiros (as salas lançadoras, maiores e mais luxuosas), enquanto a grande maioria do circuito de casas convertidas para o sonoro – 489 cinemas (86% do total) – tinha optado por “máquinas nacionais”. Ou seja, ainda existiam muitos clientes em potencial.

Com a demanda reprimida do circuito exibidor sendo finalmente atendida por fabricantes com preços bem mais acessíveis, os negócios da E. Guimarães & Araújo prosperaram. Em julho de 1934 a Cinetom já se orgulhava de ter 40 instalações em todo o país. Em muitas dessas salas, a Cinetom provavelmente adaptara a aparelhagem de toca-discos comuns (as vitrolas), inicialmente instaladas nos pequenos cinemas como forma de tentar atender à moda do cinema sonoro através da sincronização por discos 78 rpm de filmes silenciosos ou de cópias mudas de filmes sonoros. Uma reportagem da revista Cine Repórter do segundo semestre de 1934 assinalava a existência de mais de “30 instalações de outras marcas, remodeladas e tecnicamente, ora dirigidas por Cinetom”.

Em fevereiro de 1935, a empresa já tinha dobrado o número de clientes, atendendo então a mais de 90 salas em todo o país. Em 1936 a expansão prosseguiu em toda a região Sudeste (com exceção de São Paulo), Nordeste e Norte, chegando à marca de 130 cinemas em todo o país. Nos anúncios da Cinetom eram destacados, além da qualidade dos equipamentos, o baixo custo, a presteza da assistência técnica e a facilidade e simplicidade no manejo dos equipamentos. O *slogan* da empresa sintetizava essas qualidades, criticando os concorrentes caros e importados: “Nem todo aparelho vale o que custa. Cinetom não custa o que vale”.

Em abril de 1937, os sócios se separaram. Guilherme de Araújo Júnior criou uma empresa própria, enquanto a Cinetom passou a pertencer a E. Guimarães & Irmão, uma sociedade entre Élson e seu irmão mais velho Elvan Costa Guimarães. Naquele ano, 193 salas de cinema já tinham instalado equipamentos Cinetom.

Com o crescimento do mercado, os clientes passaram a ser disputados por novos fabricantes de projetores sonoros nacionais, sobretudo por modelos de empresas de São Paulo, como Centauro, Triunfo ou Sólidas. Em fins dos anos 1930, a conversão para o cinema sonoro finalmente atingia a última parte do circuito exibidor brasileiro. As poucas salas que não tiveram condições técnicas ou financeiras de se adaptarem inevitavelmente fecharam as portas antes do final da década. Somente no pós-guerra, com a popularização da mais segura, prática e econômica bitola 16 mm, o circuito exibidor brasileiro voltaria a crescer nos rincões do país. ■

Rafael de Luna Freire é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

UM BREVE PANORAMA DOS ESTÚDIOS DE SOM NO BRASIL



Coisas nossas (1931) Byington e Cia
ACERVO CTAV

No meio cinematográfico brasileiro, de 1930 até pelo menos a virada dos anos 1940-50, o termo “estúdio de som” não tinha uso corrente. Afinal, o som era predominantemente gravado nos palcos de filmagem, direto no negativo ótico (sistema Movietone), sendo depois processado em laboratórios que pertenciam às próprias empresas produtoras (como era o caso da Cinédia, no Rio de Janeiro). Por outro lado, até os anos 1950 a mixagem das pistas de diálogos, ruídos e música era quase inexistente; o mínimo trabalho de elaboração criativa do som se dava durante as filmagens, com a ação conjunta do técnico de som (que controlava os volumes e o *mixer* do gravador) e do microfonista, responsável pela captação sonora. A edição de som propriamente dita ficava a cargo do montador de imagem.

Apesar disso, é justamente nos anos 1930-40, período em que o som enfrenta os maiores entraves em termos tecnológicos, que surge e se firma junto ao público um dos mais duradouros e rentáveis filões da produção cinematográfica brasileira: o filme musical carnavalesco. Ironicamente, um gênero totalmente dependente da expressividade sonora – logo, dos estúdios de som. O desenvolvimento do *film musical* entre nós se deve à atuação de pelo menos três nomes fundamentais para o cinema brasileiro dos anos 1930: o produtor e diretor Adhemar Gonzaga, à frente da Cinédia; o empresário Alberto Jackson Byington Jr., representante em São Paulo da Columbia Records, dono da Casa Byington e da produtora Sonofilms, de editoras musicais, estações de rádio e de uma companhia de discos; e o norte-americano Wallace Downey, diretor artístico da Columbia Records no Brasil, realizador de um dos primeiros filmes musicais brasileiros, *Coisas nossas* (1931), e fundador no Rio de Janeiro da Waldow Films.




Em termos estritamente sonoros, Downey contribuiu bastante para a melhoria da qualidade de gravação, ao trazer para o Brasil, em 1934, um moderno equipamento Movietone RCA Victor, de alta-fidelidade, com os quais produziu, em associação com a Cinédia e a Sonofilms, musicais como *Alô, alô Carnaval!*, *Banana da terra* e *Abacaxi azul*. Mas a qualidade da gravação sonora desses filmes estava sempre comprometida pelos processos artesanais de revelação e copiagem nos laboratórios.

A voz do carnaval

Nesse campo, coube à Cinédia desempenhar um papel de vanguarda. Em relação ao som, Gonzaga foi um entusiasta de primeira hora: já em 1932, havia importado um aparelho de gravação ótica que podia ser instalado em um caminhão e fazer registros sonoros na rua (assim foi feito o longa documental *A voz do carnaval*, 1933, codirigido por Gonzaga e Humberto Mauro). Mais tarde, a partir da segunda metade dos anos 1930, não cessou de renovar o parque de equipamentos, importando câmeras sonoras portáteis Akeley e um novo aparelho RCA de alta-fidelidade, com mesa de dois canais, para gravação e mixagem. Por outro lado, ao trazer para o Brasil as primeiras máquinas de revelação contínua e de copiagem automática (Multiplex e DeBrie), em 1936, Gonzaga procurou assegurar o melhor acabamento possível, não só para a imagem, mas também para o som.

O cineasta Luiz de Barros é outro personagem-chave no que diz respeito ao som no cinema brasileiro. Além do fato de ter sido um dos pioneiros do cinema sonoro no país, realizando *Acabaram-se os otários* em 1929 pelo sistema Sincrocine (sonorização por discos), Luiz de Barros teve papel decisivo na renovação dos serviços de laboratório de imagem e som ao participar ativamente, na passagem dos anos 1940-50, da instalação no Rio de Janeiro da CIC (Companhia Industrial Cinematográfica), também conhecida como Laboratórios Bonfanti. É com a CIC que efetivamente se pode falar, pela primeira vez no Brasil, de um moderno conceito de estúdio de som, tal como até hoje o conhecemos. Sua importância para o cinema brasileiro que se fará nos anos 1950 pode ser comparada à descoberta do Nagra pela geração do Cinema Novo, na década seguinte.

As origens da CIC remontam a dois engenheiros de som franceses, Mathieu Adolphe Bonfanti e Paul Alphonse Duvergé, ambos ligados à CIRAC (Compagnie Intercontinentale de Recherches et Applications Cinematographiques), empresa sediada em Paris. Em 1946, eles trouxeram para o Brasil um conjunto de excelentes equipamentos de imagem e som (entre eles, cinco máquinas de revelação contínua DeBrie, duas copiadoras Matipo, além de aparelhagem completa para gravação e dublagem em 35 e 16 mm). Todo esse equipamento, no entanto, ficou retido na alfândega por mais de três anos. Luiz de Barros, que era um dos sócios de Bonfanti e de Duvergé na CIC, foi quem intermediou em 1949 a compra de grande parte da aparelhagem de Adhemar Gonzaga (que acabara de fechar a Cinédia por conta de dívidas), possibilitando assim o funcionamento, já naquele mesmo ano, do Laboratório Bonfanti. Mais tarde, devidamente capitalizados, Bonfanti e Duvergé abriram uma filial da empresa em São Paulo e foram os responsáveis pela instalação dos aparelhos sonoros na Companhia Cinematográfica Maristela, durante o *boom* dos estúdios paulistas dos anos 1950.



Mas a importância da CIC decorre sobretudo da forma pela qual o serviço era oferecido. Lá não só se locavam câmeras, refletores e trucas, mas também se disponibilizavam, pelo sistema de aluguel/hora (inédito até então), serviços de montagem, edição de som, dublagem, gravação de trilha musical e mixagem com mesa de seis canais. Além disso, Paul Duvergé foi o responsável por trazer para o Brasil o sistema de som DEB (Duvergé-Émon-Bonfanti), extremamente útil para os produtores independentes daquele período. Quase não há dados disponíveis a respeito do exato funcionamento desse sistema, mas a partir de algumas fontes (documentos arquivados na Cinédia; depoimentos do fotógrafo Hélio Silva, que trabalhou na CIC; e informações fornecidas pelo pesquisador Hernani Heffner) é possível traçar um esboço: o sistema DEB consistia em um galvanômetro acoplado a um gravador “portátil” (ainda assim instalado em um caminhão, com uma equipe de três técnicos), de densidade variável, que possibilitava não apenas a filmagem em exteriores, mas maior qualidade e controle em relação às tradicionais câmeras óticas. No momento em que alguns realizadores buscavam sair dos estúdios e aplicar na prática alguns ensinamentos do neorrealismo italiano – caso de *Agulha no palheiro* (1953) e de *Rua sem sol* (1954), ambos de Alex Viany, ou *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) –, o sistema DEB mostrava-se o mais adequado.

Vítimada por um incêndio em 1957, a CIC não sobreviveu à década de 1960. Os diretores do Cinema Novo, àquela época realizando seus primeiros curtas e longas-metragens, não a conheceram. Talvez por essa razão, o momento vivido por esses jovens tenha sido um dos mais paradoxais do ponto de vista da tensão entre inovação tecnológica e recursos tradicionais de gravação sonora.

“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. E o som, onde ficava? Em parte, nas perspectivas abertas pela chegada do Nagra III, trazido ao Brasil pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff em 1962, e na aplicação empírica do sistema de pós-sincronização ensinado pelo documentarista francês François Reichenbach a um seleto grupo de curiosos (entre eles David E. Neves, Eduardo Scorel e Luiz Carlos Saldanha), uma verdadeira “gambiarra” que alterava a ciclagem, por meio de uma chave de fenda, do som gravado no Nagra. Por outro lado, todas essas novidades esbarravam nas precárias condições de finalização. Ironicamente, a maior parte dos filmes do Cinema Novo realizados durante a primeira metade dos anos 1960 acabou dependendo mesmo da estrutura das antigas empresas produtoras tão combatidas por esse mesmo movimento: os estúdios de som da Atlântida e de Herbert Richers. O resultado estético dos filmes oscila entre a ambição realista do som direto (nem sempre em sincronismo) e os grandes vazios sonoros causados pelo recurso à dublagem e pela quase ausência de mixagem, muitas vezes dificultada pelos já ultrapassados aparelhos de gravação ótica com os quais os cinemanovistas ainda eram obrigados a lidar.

O conceito de estúdio de som passou por grandes transformações ao longo dos anos 1960-70. Mas não foi a produção de filmes brasileiros e sim o incremento da dublagem de longas-metragens, desenhos animados e seriados estrangeiros para a televisão que impulsionou tais transformações. Esse nicho do mercado (inaugurado no Brasil pela Sonofilms, ainda nos anos 1930) permitiu o crescimento de estúdios que marcaram época, bastando citar a Gravasom, empresa paulistana fundada em 1958 por Mário Audrá Júnior (Maristela) em



ACERVO JORGE BODANZKY

sociedade com a Screen Gems (subsidiária da Columbia Pictures), que se torna na década seguinte a famosa Artes Industriais Cinematográficas – AIC São Paulo. Em 1972, o escocês Michael Stoll, engenheiro de som trazido ao Brasil em 1950 por Alberto Cavalcanti para trabalhar na Vera Cruz, funda a Álamó, um dos mais importantes estúdios de dublagem e mixagem do período. No Rio de Janeiro, além do tradicional Estúdio Herbert Richers, surgem nos anos 1960 a Rivaton (mais tarde, Delart Estúdios Cinematográficos, empresa dirigida pelo engenheiro de som espanhol Carlos de la Riva) e, no final daquela década, a inovadora Somil, fruto da parceria entre o produtor Jarbas Barbosa, seu irmão Abelardo (o Chacrinha) e o veterano técnico de som Nelson Ribeiro. Outros estúdios menores – como o paulistano Odil Fono Brasil e o carioca Roberto Bataglin – também asseguraram heroicamente para inúmeros produtores independentes (e descapitalizados) a continuidade de seu trabalho. Vale aqui destacar, no entanto, a atuação de pelo menos três desses estúdios – Rivaton/Delart, Somil e Álamó – para o decisivo desenvolvimento da qualidade sonora dos filmes brasileiros.

O estúdio Rivaton foi originalmente fundado na Espanha, em 1933, por Carlos de la Riva Tayan, pai de Carlos de la Riva Sáez. Este último será um dos mais requisitados mixadores do cinema brasileiro dos anos 1960-70, exercendo grande influência não apenas técnica, mas também artística nos filmes dos quais participará. Oferecendo condições de mixagem bem superiores aos estúdios da Atlântida e de Herbert Richers, a Rivaton/Delart será verdadeira escola para diversos profissionais atuantes no Rio de Janeiro, como o técnico de som Walter Goulart e o montador e editor de som Severino Dadá.

O verdadeiro salto no campo da sonorização se dará com a Somil – Som e Imagem Ltda., empresa carioca fundada em 1970. O objetivo maior de Jarbas Barbosa e de Nelson Ribeiro não era competir no mercado de dublagem, mas resolver definitivamente o problema crônico da finalização de som no cinema brasileiro, investindo no setor de mixagem e na construção de um prédio com adequadas condições de isolamento acústico. Com esse diferencial, a Somil concentrou a maior parte das grandes produções brasileiras até 1976, ano em que seus proprietários, pressionados pelas dívidas, venderam o estúdio para José Augusto Rodrigues, dono do laboratório Líder. Desfeita a sociedade, Nelson Ribeiro constituiu a Nel-Som. A Somil logo será vendida para a gravadora Hawai, sendo depois adquirida pela Rede Bandeirantes. Embora de curta duração, a empresa de Barbosa e Ribeiro fez história como o mais avançado e bem equipado estúdio de som de seu tempo.





FOTO MARCELO REIS

Da esquerda para a direita:

estúdios Somil, Stop Som e CTA

Outros estúdios de som desempenharam importante papel durante os anos 1970, sobretudo por contemplarem faixas de produção alternativas ao chamado “cinema de mercado”. É o caso do Stop Som, estúdio criado por Jorge Bodanzky e Wolf Gauer em 1976, no bairro de Vila Madalena (São Paulo), para finalização de filmes em 16 mm (bitola tradicionalmente maltratada pelos laboratórios comerciais); e o Tecnisom, estúdio carioca que serviu de base para a formação da Cooperativa Brasileira de Cinema, fundada no Rio de Janeiro em 1978 por 40 cineastas, entre eles Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Maurice Capovilla e Alex Viany. O Stop Som tinha modernas aparelhagens e contava com técnicos do gabarito de David Pennington e Walter Rogério. Já o Tecnisom era comandado por Carlos de la Riva e Walter Goulart, e tinha como principal objetivo a prestação de serviços técnicos e o fornecimento de equipamentos aos associados e demais produtores independentes cariocas, que em tese poderiam assim viabilizar parte de seus projetos fora do financiamento estatal (Embrafilme).

Com o fim da Somil, o estúdio da Álamo, em São Paulo, assume a liderança nos terrenos da dublagem e da mixagem, mantendo-se como a principal referência ao longo dos anos 1980 e início da década seguinte. Esse é o período em que se firma no cinema brasileiro um novo padrão técnico de qualidade, em grande parte impulsionado pela publicidade, com a afirmação e o reconhecimento no mercado de trabalho de profissionais específicos para as equipes de finalização sonora (mixadores, editores e supervisores de som). As instalações da Álamo, de dimensões mais próximas às de uma sala média de exibição, procuram seguir o padrão internacional.

A década de 1990 será também um período de grandes contrastes, já que a atualização tecnológica permitida pela incorporação nos estúdios de som das novas plataformas digitais (Work Frame, Sonic Solutions, ProTools) coincide com a crise de produção dos anos Collor (1990-92). De certa maneira, o que ocorre é quase uma inversão em relação aos períodos anteriormente abordados: desta vez, é o som que conhece um período de relativo avanço, com a entrada das ferramentas digitais, enquanto os demais setores da produção e da exibição permanecem em grande parte presos aos sistemas anteriores. A lenta conversão dos cinemas e dos processos de captação de imagem aos novos suportes digitais, largamente antecipada pelo som, é um exemplo desse curioso descompasso. Destacam-se, naquele período de transição, estúdios como o Centro Técnico Audiovisual (CTAv), no Rio, e a JLS Facilidades Sonoras, em São Paulo.

Criado em 1985 a partir de um acordo de cooperação técnica entre a Embrafilme e o National Film Board, do Canadá, o CTAv atua sobretudo no campo do curta-metragem. O acordo com o NFB resultou na construção de um estúdio de mixagem que, no final dos anos 1980, tornou-se referência até mesmo para os padrões comerciais vigentes. Por sua vez, a JLS, fundada em 1993 por José Luiz Sasso, durante anos mixador e supervisor de som em estúdios como AIC e Álamo, é a prova maior de que o profissional especializado na finalização sonora havia alcançado um patamar de reconhecimento até então inédito. Combinando recursos analógicos e digitais, a JLS será a responsável pela introdução no Brasil, a partir de 1997, do sistema Dolby Digital.

Se houve um setor na atividade cinematográfica do país em que o estigma do atraso tecnológico causou verdadeiros estragos, este certamente foi o do som. Ao mesmo tempo, como foi visto aqui, nele ocorreram algumas das transformações mais decisivas em termos técnicos e estéticos no conjunto da atividade cinematográfica entre nós. A partir dos anos 1990, com a consolidação das estações digitais de finalização estimulando o surgimento de novos estúdios (como Mega e Casablanca), a impressão que se tem é que, em matéria de som, o estigma do atraso foi definitivamente superado.

O cenário atual remete a uma outra tensão entre padronização e inovação tecnológica: por um lado, em termos internacionais a produção industrial parece ter se estabilizado em relação aos níveis alcançados pela tecnologia digital (números de pistas de mixagem e canais para projeção, por exemplo); contudo, o padrão de exibição vigente no Brasil se mostra defasado. Com a domesticação de alguns *softwares* de edição de som e pré-mixagem, tornou-se bem mais fácil montar um “estúdio de som” dentro de casa. Um número enorme de filmes independentes é finalizado dessa forma. Inserir esses filmes no mercado, isto é, moldá-los ao padrão “industrial” – que mesmo assim não será seguido pelas salas de projeção – é que continua sendo o problema central. ■



Construção do estúdio de som do CTAv

CINEMA DIRETO

SOM

DIRETO

O SOM NOSSO

COMO O SOM DIRETO CHEGOU AO DOCUMENTÁRIO E AO BRASIL

Para documentaristas que se iniciaram na profissão com equipamentos de vídeo, a captação simultânea de imagem e som nunca constituiu problema. Já para aqueles que realizaram seus primeiros filmes antes dos anos 1950, gravar som em sincronismo com a imagem, fora dos estúdios, era praticamente impossível. Para isso, seria preciso galgar um novo patamar tecnológico.

Esse salto, longamente aspirado pelos documentaristas, ao prenunciar-se, começou a ser denominado cinema direto. Sua definição, na origem, sempre estava vinculada à “possibilidade de um acesso direto ao mundo”, por meio de câmeras leves e portáteis que permitissem filmar em exteriores e com equipes reduzidas.

Em verdade, essa já era uma propriedade do primeiro cinema. As “atualidades” da Maison Lumière, com poucas exceções, foram filmadas por um único cinegrafista, em contato direto com o mundo exterior. Com a vantagem adicional de que o dispositivo também funcionava como máquina de projeção. Era versátil, leve, portátil e acionado por manivela, independente de corrente elétrica ou bateria. Ao organizar seu modo de produção industrial, o cinema tornou-se cada vez mais pesado. O advento do sonoro tornou o cenário ainda mais complexo, ao aportar equipamentos mais volumosos e métodos de trabalho rigidamente disciplinados.

Fora da indústria, nunca foi abandonado o desejo de um cinema mais leve, capaz de recuperar certa espontaneidade dos primeiros tempos. Antes da II Guerra Mundial, boa parte dessa esperança havia sido depositada no documentário, que emergiu como parte da vanguarda da época. O que de fato ocorreu até o final dos anos 1930. Mas, passado o período de invenção, o documentário foi se transformando em um cinema ilustrativo e didático. Salvo raras exceções, a voz do narrador onisciente era veículo de um obrigatório “ponto de vista sobre a realidade”.



Entusiasmo, sinfonia do Donbass

O objetivo supremo dos pioneiros e entusiastas do cinema direto era chegar a câmeras silenciosas e leves, usadas conjuntamente com gravadores portáteis. Aquilo que, em 1963, em seu relatório para a UNESCO sobre as novas técnicas, Mario Ruspoli chamou de “grupo sincrônico cinematográfico leve”.

Um visionário desse horizonte foi o russo Dziga Vertov, que começou pelo som. Na adolescência, estudou violino e piano. Seu *hobby* de juventude era gravar e montar ruídos e vozes, utilizando um velho fonógrafo. Chamava essas experiências de “laboratório do ouvido”. Movido pelo interesse na gravação e edição de sons, Vertov começou a trabalhar em cinema, em 1918, como montador de cinejornais revolucionários. Em 1930 Vertov finalmente teve condições de fazer o seu primeiro filme sonoro, *Entusiasmo, sinfonia do Donbass*, recorrendo a diversas estratégias de uso do som, algumas ousadas para aquela época inicial do cinema sonoro na União Soviética. Vertov estava caminhando para uma forma pioneira de cinema direto. Mas suas pesquisas foram limitadas por problemas econômicos, dificuldades tecnológicas e, principalmente, a marginalização a que foi submetido no stalinismo.

Alguns anos mais tarde, formava-se na Inglaterra o movimento do documentário. John Grierson, seu fundador, voltou dos EUA para Londres quando a indústria cinematográfica norte-americana era sacudida pelo surgimento do sonoro. Por razões diversas, os primeiros documentários sonoros ingleses só surgiriam em 1934. Coube ao brasileiro Alberto Cavalcanti a coordenação das primeiras experiências, sempre voltadas para um uso artístico do som.

Cavalcanti estava alinhado com setores de vanguarda que receberam o sonoro como uma ampliação das possibilidades expressivas do cinema. Mas, ao mesmo tempo, como uma ameaça de redução da “linguagem cinematográfica”, baseada na plástica da imagem e na montagem, a um modo de representação naturalista dependente do texto falado pelos atores – uma espécie de “teatro filmado”. O assincronismo foi frequentemente proposto como opção para evitar a associação mecânica e ilustrativa entre som e imagem.

Nos anos 1930, o som era registrado em pesadas e volumosas câmeras óticas movidas a eletricidade, transportadas sobre caminhões. As câmeras de filmagem, também pesadas e ruidosas, limitavam a mobilidade das equipes em exteriores. Ainda assim, entre 1934 e 1937, alguns filmes do movimento do documentário inglês colheram depoimentos de personagens em locações externas. Paradoxalmente, essas experiências não tiveram desdobramento. Não tanto por dificuldades técnicas, mas em função dos preceitos do grupo de cineastas formados por Grierson, que consideravam insuficiente “a pureza da autenticidade”, sempre que faltasse ao documentário uma “interpretação da realidade”. A voz *over* de um locutor valia mais que a fala dos personagens espontaneamente captada durante a tomada.

As pesquisas que levaram ao som direto só prosperaram muitos anos depois, onde sua necessidade era imperiosa – a televisão. O direto era aspiração que remontava ao cinejornalismo, o “jornal da tela”, que integrava a programação dos cinemas desde que o longa-metragem se impôs. Nos anos 1950, a demanda da televisão nascente tinha escala e significativo volume de recursos. Era preciso preencher uma programação jornalística diária, composta de

ACERVO CTAV



Alberto Cavalcanti

política, esportes e reportagens de rua. Antes da disseminação do registro magnético, o meio disponível para o telejornalismo era a película 16 mm, que tinha surgido em 1923, como um formato amador, e foi amplamente adotada pelo cinejornalismo durante a II Guerra.

Três frentes de pesquisa se desenvolveram simultaneamente, visando atender as emissoras de televisão e os documentaristas que apostavam no cinema direto. Uma delas foi o grupo nova-iorquino da Drew Associates, liderado por Robert Drew, que firmou contrato com uma emissora do grupo Time-Life. Em torno de Drew trabalhavam, entre outros, os irmãos David e Albert Maysles e o operador de câmera Richard Leacock, que havia colaborado com Robert Flaherty em *Louisiana story*.

Do outro lado do Atlântico, o engenheiro francês André Coutant desde 1958 vinha desenvolvendo o projeto de uma câmera 16 mm leve, silenciosa e ergonômica. Essas pesquisas desembocaram, em 1962, no lançamento da revolucionária Éclair NPR. Seu protótipo havia sido usado pela primeira vez, em 1960, pelo canadense Michel Brault, em *Crônica de um verão*, de Jean Rouch, obra seminal do cinema direto.

O mais importante laboratório do direto foi o National Film Board / Office National du Film do Canadá, organismo estatal criado por Grierson em 1939. O NFB era um organismo oficial, que chegou a reunir mais de 300 funcionários, entre diretores, produtores e técnicos. Bem dotado de recursos, dispunha de condições privilegiadas para encarar os desafios tecnológicos de sua época. A necessidade de afirmação de uma identidade cultural do ramo francófono do NFB também contribuiu para que os cineastas do Quebec, em luta por autonomia, realizassem sucessivos documentários inovadores no espaço de poucos anos.

O som direto chegou ao Brasil com certo atraso e evoluiu lentamente. Brasileiros que circulavam pelos festivais europeus puderam assistir a alguns dos primeiros filmes do direto e manter contato com seus realizadores. Joaquim Pedro de Andrade, após um período em Paris, obteve uma bolsa para estudar em Londres e Nova York, onde fez estágio com os irmãos Maysles. Ao voltar ao Brasil, Joaquim Pedro foi portador de uma doação da Fundação Rockefeller ao governo brasileiro: uma câmera Arriflex 35 mm e um gravador magnético portátil Nagra. Em 1962, Joaquim Pedro deu início ao documentário *Garrincha, alegria do povo*, impregnado de intenção de cinema direto, mas ainda sem condições plenas de praticá-lo.

Essas condições começariam a ser reunidas pouco depois, quando um acordo entre o Itamaraty e a UNESCO resultou na vinda ao Brasil do documentarista sueco Arne Sucksdorff, para dar um curso sobre cinema direto. Sucksdorff trouxe consigo uma mesa de montagem Steenbeck, que viria a ser usada para edição de alguns filmes do Cinema Novo. Mais importante: ensinou seus alunos brasileiros a operar o Nagra. O curso foi ministrado em duas etapas. A primeira, introdutória, em novembro de 1962, com cerca de 30 participantes, selecionados entre 230 candidatos. A segunda, de caráter prático, com um grupo menor, nos primeiros meses de 1963. O único filme realizado em consequência do curso foi *Marimbás*, sobre uma comunidade de pescadores em Copacabana, dirigido por Vladimir Herzog.



Visão de Juazeiro

Arnaldo Jabor, convidado a participar do curso de Sucksdorff como tradutor, em 1965 realizou seu primeiro filme, *O circo*, curta em 35 mm, em cores, empregando técnicas do direto. Em 1966, Jabor mergulhou no projeto de *A opinião pública*, filmado em 16 mm e baseado em entrevistas com habitantes de Copacabana. Provavelmente foi o primeiro longa brasileiro inteiramente filmado em som direto que aproveitou plenamente a nova técnica em seu resultado final.

O operador de câmera Dib Lutfi era o aluno de Sucksdorff que possuía maior experiência técnica e, nos anos seguintes, se tornaria um dos mais importantes operadores de câmera do cinema brasileiro. Outro participante destacado foi Luiz Carlos Saldanha, que atuaria como técnico em diversos curtas-metragens daquele período de transição. Um deles foi *Maioria absoluta*, documentário sobre analfabetismo que Leon Hirszman começou a rodar em 1963, no Movimento de Cultura Popular. Interrompido pelo golpe militar e finalizado muitos meses mais tarde, o filme só seria exibido no Brasil em 1966. Nas filmagens de entrevistas, o uso de uma teleobjetiva permitiu distanciar dos personagens a ruidosa câmera 35 mm. Durante a finalização, Saldanha sincronizou o material empregando o método errático aprendido com o cineasta francês François Reichenbach, que pouco antes passara pelo Rio de Janeiro: a reprodução do som de cada plano era alterada no Nagra, de modo a entrar em sincronismo com a imagem no processo de transcrição para a fita magnética perfurada a ser usada na montagem.

Quase simultaneamente a *Maioria absoluta*, Paulo César Saraceni iniciou em 16 mm *Integração racial*, que também só seria concluído após o golpe militar. Eduardo Escorel, o mais jovem participante do curso de Sucksdorff, em 1966 realizou, em codireção com Julio Bressane, também em 16 mm, outro filme pioneiro do cinema direto no Brasil: *Bethânia bem de perto*. Esses filmes foram iniciativas avulsas.

O primeiro empreendimento sistemático de produção de uma série de documentários empregando as técnicas do direto, usando equipamento adequado, resultou do encontro do fotógrafo Thomaz Farkas, em sua casa no litoral paulista, com jovens cineastas ainda aturdidos pelos efeitos do golpe de 1964. O grupo, inicialmente composto por Geraldo Sarno, Sergio Muniz, Maurice Capovilla e Vladimir Herzog, seria ampliado com a adesão dos argentinos Edgardo Pallero e Manuel Horácio Giménez, que alguns dos brasileiros haviam conhecido em São Paulo, em 1963, e reencontrado no curso organizado por Fernando Birri no Instituto de Cinematografia da Universidade de Santa Fé. Farkas se propôs, inicialmente, a produzir quatro documentários, que foram rodados entre setembro de 1964 e março do ano seguinte. Todos em 16 mm, com exceção de *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, que já tinha materiais filmados em 35 mm. Os outros filmes da série são *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do futebol*, de Capovilla, e *Nossa escola de samba*, de Manuel Giménez, que mais tarde foram ampliados para 35 mm e reunidos no longa-metragem *Brasil verdade*.



Maioria absoluta



Opinião pública

Em todos esses filmes, o uso de entrevistas se alterna com locução em voz *over*, que veicula o ponto de vista do cineasta, conforme o modelo canônico do documentário, cunhado pelos ingleses. A experiência resultaria em uma nova investida, mais bem estruturada, que posteriormente se tornaria conhecida como Caravana Farkas. Essa segunda incursão, que teve início em janeiro de 1967, era focada na documentação da cultura popular nordestina. O ponto de partida foi o projeto *Nordeste*, que Sarno encaminhara ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP. O projeto propunha a realização de dez documentários de curta metragem para fixar manifestações artísticas tradicionais como cordel, vaquejadas, folguedos e artesanato. Nos anos seguintes, a “caravana” fez sucessivas incursões, resultando em dezenas de documentários que consolidaram o direto no documentário brasileiro.

Como vemos, a arrancada do som direto no Brasil se deu quase que exclusivamente no domínio do documentário. Em alguns dos primeiros longas do Cinema Novo, gravadores Nagra foram usados para captação de som em locações exteriores, mas as vozes dos atores seriam regravadas em estúdio. Na dublagem, o material captado em campo foi utilizado como “som guia”. Não faltava o desejo de interpretações espontâneas, mas as câmeras 35 mm utilizadas dificultavam o emprego do som direto. Seria diferente em caso de adoção do 16 mm, com câmeras leves e silenciosas, capazes de transmitir ao gravador as variações de ciclagem do motor, para posterior sincronização imagem/som. Na época, essa alternativa não se coadunava com os laboratórios brasileiros, que só ofereceriam o serviço de ampliação para 35 mm, formato empregado pelo circuito de cinemas, em meados dos anos 1970. Nessa mesma época, chegavam ao Brasil as primeiras câmeras 35 mm “autoblimpadas”, que viabilizaram o deslanche do som direto entre nós. Um dos pioneiros foi Glauber Rocha. Após a experiência de *Câncer*, em 1968, ele adotou som direto nas filmagens de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Para isso, Affonso Beato precisou revestir a câmera 35 mm com um volumoso aparato silenciador, o *blimp* Cine60.

Em todo o mundo o som direto abriu perspectivas inteiramente novas para os documentaristas. Não seria diferente no Brasil. Aqui, a absorção da nova forma cinematográfica praticamente coincidiu com o rompimento institucional imposto pelos militares em 1964, que interrompeu o processo de reformas e agravou desigualdades sociais. De modo geral, os documentaristas tomaram partido ao lado dos oprimidos. Com frequência, pareciam compelidos a “dar voz àqueles que não tinham voz”, os pobres e marginalizados. Esse posicionamento deixou marcas evidentes no discurso e na estilística do documentário brasileiro moderno.

Ao emergir, o som direto trouxe a diversidade de sotaques e prosódias que compõem a oralidade do povo brasileiro. Após assistir *Integração racial*, Paulo Emilio Salles Gomes afirmou que o filme “retomou o falar no cinema brasileiro”. Em conversa com Alex Viany, em 1983,

Leon Hirszman afirmou, sobre *Maioria absoluta*: “É um cinema de caráter direto, em som direto, feito para dar voz a outros”. Em 1966, Nelson Pereira realizou, com seus alunos da UnB, o curta *Fala Brasília*, descrito em sua sinopse como “encontro dos falares regionais do Português no Brasil”. O locutor, portador da “interpretação criativa da realidade” no modelo clássico do documentário, passou a dividir espaço com uma polifonia de vozes. Nem sempre essas vozes estariam bem articuladas e a hierarquia das falas encontraria solução produtiva.

Em 1985, Jean-Claude Bernardet publicou a primeira edição de *Cineastas e imagens do povo*, que permanece como a mais elaborada análise crítica do documentário brasileiro moderno. Na Introdução, o autor explicita seu viés ao analisar os filmes que escolheu: “procurei entender (...) quem era o dono do discurso”. Quem fala nos filmes? De que lugares vêm essas falas? A segunda edição da obra só seria publicada 18 anos depois. Nesse meio tempo, o uso do som no documentário brasileiro levou Bernardet a incluir alguns apêndices. Um deles, escrito em 2003, trata da entrevista como recurso usado abusivamente, um cacoete que, segundo o autor, “estreita consideravelmente o campo de observação documentarista”. Se o livro de Bernardet, em sua primeira edição, conceituava o “modo sociológico”, herdado das ciências sociais, e apontava sua crise, esse apêndice, escrito quase 20 anos depois, tratava de outra crise: a do sistema de entrevista, que vinha se tornando hegemônico no documentário brasileiro.

Um caso à parte é a obra de Eduardo Coutinho. Ao reiniciar as filmagens de *Cabra marcado para morrer*, mais uma obra que 20 anos antes havia sido interrompida pelo golpe militar, Coutinho há muito havia superado a estética cepecista, de corte neorrealista, que originara o projeto. Por outro lado, naquele intervalo o cinema havia feito conquistas técnicas e estilísticas difíceis de imaginar em 1964. Ao retomar o projeto, Coutinho recorreu a uma heterogeneidade de recursos, como entrevista em som direto, montagem de imagens de época, locução em diferentes vozes, planos ficcionais filmados na primeira fase e técnicas de telerreportagem. Apesar dessa diversidade de procedimentos e da fragmentação em que está baseada a narrativa, o resultado é compacto e orgânico.

Cabra marcado para morrer consolida o encontro de Coutinho com o documentário, ensaiado nos anos anteriores por meio do Globo Repórter. Nos filmes realizados desde então, vem desenvolvendo notável habilidade de provocar fabulações e ouvir atentamente. Filme a filme, Coutinho refina um sistema de entrevistas que faz da filmagem um espaço de encontro, onde subjetividades emergem e interagem.

O uso recorrente da entrevista tem sido problematizado pelos documentaristas brasileiros contemporâneos. Filme em primeira pessoa, autorrepresentação de personagens, discurso poético, interação com performances e instalações, encenação nem sempre explícita, adoção de normas e dispositivos restritivos que criam limites para o próprio cineasta – são algumas vertentes em que se desdobra e revitaliza o campo documental, no qual o som revela novas potencialidades. Cada vez mais o documentário brasileiro contemporâneo abole a subordinação entre imagem e som, característica dos primeiros anos do direto, dando lugar a infinitas possibilidades de articulação dessas matérias de expressão de que é feito o cinema. ■

Silvio Da-Rin é documentarista e atuou por 30 anos como técnico de som direto



O SOM
NOSSO

O RECUO DO VERBAL E A CRIAÇÃO DE PAISAGENS SONORAS NO DOCUMENTÁRIO RECENTE

“É mister do filme sonoro nos revelar o ambiente acústico, a paisagem acústica em que vivemos, a fala das coisas e os sussurros íntimos da natureza”.

Béla Balázs

O documentário brasileiro passou por inúmeras transformações nos últimos 15 anos. Ganhou *status* e espaço nas salas de cinema. Viveu a primavera digital e expandiu seus métodos de abordagem e narrativa. Mesclou-se com a ficção e renovou seus protocolos de contato com o espectador. Tornou-se campo fértil de experimentações e contaminações com outros setores da arte. E tudo isso está longe de se restringir ao domínio do registro e tratamento das imagens. A faixa sonora dos filmes também vem passando por metamorfoses intensas, que levam a uma nova compreensão do vínculo entre som e realidade.

A rigor, desde o surgimento do cinema sonoro e o prevalecimento do modelo griersoniano de filme expositivo, o documentário, descontadas as exceções, não optou pela imagem em detrimento do som. Estruturado em sua grande maioria por uma retórica verbal (entrevistas e narração), o filme documental acostumou-nos a subordinar a imagem ao som, ao contrário do que costuma ocorrer no filme de ficção. A voz humana, em especial, exerce sobre as imagens um poder quase discricionário, mesmo quando não provém sincronicamente da imagem que se vê na tela.

Ainda assim, a tendência mais convencional é de fazer o som servir a um projeto mais expositivo que qualquer outra coisa. As imagens podem até ser alusivas e poéticas, mas o som deve ser um eixo mais racional. Busca-se, através do encadeamento de falas, músicas e ruídos, uma continuidade linear de ideias e efeitos emocionais que sublinhem as questões em jogo no filme. Trata-se de um naturalismo documental que dialoga com as expectativas didáticas ou analíticas associadas a essa modalidade de cinema.

O que verificamos em safras recentes de documentários brasileiros é a procura de alternativas a esse naturalismo. Isso se dá através de múltiplos procedimentos, facilitados por saltos tecnológicos na área do som cinematográfico. A captação digital – que, por sinal, chegou antes ao som que à imagem –, o desenvolvimento dos microfones sem fio e da gravação com múltiplos canais possibilitaram uma riqueza maior na definição e separação do som direto, com vistas a restituir a espacialidade nas salas de cinema e *home theatres*. O desenvolvimento de *softwares* e o acesso cada vez maior a bibliotecas sonoras ampliaram enormemente as opções da pós-produção. No que diz respeito à reprodução, paralelamente ao progresso das imagens em HD, o som também ganhou definição bastante superior no Dolby digital e nos sistemas acústicos de padrão 5.1 e superiores.



À esquerda: Marcos Moreira Marcos
no set de *A falta que me faz*.
À direita: Estrada Real da Cachaça

Como contraparte artística dessas evoluções, a criação do som passou a descolar-se de exigências naturalistas. O som deixou de cumprir a mera função de registro e “criação de climas” para ser um componente tão plástico quanto as imagens, apto a ser editado com igual liberdade.

Em Belo Horizonte está a principal referência, a mais ativa e influente nessa seara. A dupla de artistas sonoros O Grivo, composta por Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares, construiu um parceria sólida com cineastas como Cao Guimarães, Marília Rocha, Marcos Pimentel, Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina. Em muitos desses projetos, a dupla envolve-se com todo o processo de preparação do filme, responde pela captação do som direto e elabora o desenho sonoro até a finalização. Esse tipo de conduta, se no filme de ficção soma ao controle e expressividade do resultado geral, no documentário é decisivo para o tipo de contato que a equipe estabelecerá com o objeto do filme.

A distribuição de microfones por distintos pontos da locação e a captação de paisagens sonoras independentes da ação direta fornecem camadas suplementares para a edição de som. Em *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), ouvimos os murmúrios dos personagens em suas andanças, enquanto o ruído *off* dos carros que passam na estrada enfatizam a indiferença entre o mundo dos andarilhos e o dos que têm rumo. Num trecho de *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), Marcos Moreira Marcos, o “Canário”, é interpelado por uma das personagens e conversa com ela sobre seu ofício de “fazer som pra filme”.

O Grivo levou o “fazer som pra filme” a um nível de experimentação inédito em termos de documentário no Brasil. Cao Guimarães chega a imaginar cenas para determinados sons que eles produzem, invertendo o fluxo habitual da criação cinematográfica. *Andarilho* exemplifica bem a familiaridade entre os ruídos emanados da estrada e os sons produzidos pela dupla com suas traquitanas e instrumentos inventados. Um dos personagens, que empurra seu carrinho barulhento pelas rodovias de Minas, chega a soar como uma sucursal rústica de O Grivo. A captação do som direto, muitas vezes, pode ser um mero guia para a criação de outros sons que entrarão na suíte audiovisual.

A redução de diferenças entre música, ruídos e vozes é uma das características das paisagens sonoras no documentário contemporâneo. O conceito de paisagem sonora (*soundscape*), criado há mais de 40 anos pelo canadense R. Murray Schafer, adquire hoje relevância entre os *sound designers* brasileiros. Filmes sonorizados por O Grivo e pelo carioca Aurélio Dias (1958-2012) destacam-se pela confecção esmerada de paisagens sonoras em que a voz tende a perder sua centralidade como material informativo, em benefício de um amálgama de sons de naturezas diversas.

Em *Estrada Real da Cachaça* (Pedro Urano, 2008), Aurélio Dias contribuiu decisivamente para a viagem no espaço e no tempo proposta pelo diretor. A sugestão de ambiências sonoras é permanente, e quase sempre desligada de uma ideia de ilustração da imagem pelo som. A música, pontual, está na fronteira do ruído, assim como as vozes estão no limiar da música. As falas, quando não são performáticas (as canções e trovas, as reinações dos bebuns), são apenas fragmentos em *off* que se sucedem como ruminações poéticas, às vezes como se



fossem letra para uma melodia de ruídos musicais que segue no fundo. Como queria Pedro Urano – e também o poeta Manoel de Barros numa fala de *500 almas* (Joel Pizzini, 2005) –, o tom e o ritmo das vozes dizem tanto ou mais do que o significado das palavras.

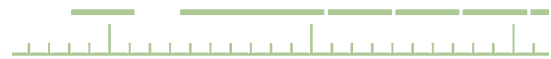
No filme de Urano, a ruidagem constante, a algaravia de batuques, cantos e sons de insetos e passarinhos produzem uma sonoridade hiper-realista, que traz o espectro de uma contradição: talvez falte silêncio ao documentário contemporâneo. Muito se fala da valorização do silêncio num meio sobrecarregado de informação verbal. No entanto, a maioria desses filmes têm poucos momentos de vazio sonoro absoluto. O silêncio é preenchido por um ininterrupto rumor, sopros sutis, chiados e cícios. É como se fosse preciso fazer ouvir o silêncio para que ele não passe despercebido.

É o caso também de *Aboio* (Marília Rocha, 2005), que tem trilha sonora de O Grivo e edição de som de Bruno do Cavaco. Este é um dos muitos documentários dos últimos anos que foram motivados pelo som. *Aboio* é parente distante da vaga de documentários musicais que inundou a cena. É filme sobre demonstrações sonoras, mas inseridas no conjunto da paisagem. Assim, a prosódia roseana dos vaqueiros, as toadas do aboio, os mugidos e ruídos do campo, juntamente com as ambiências de O Grivo, chegam aos ouvidos do espectador como padrões sonoros do sertão reconfigurados em música. Não há mais uma hierarquia que privilegie a voz sobre os demais componentes, mas tampouco há verdadeiro silêncio.

As vozes são trilha sonora em *Margem* (Maya Da-Rin, 2007), que inventaria sotaques e misturas de idiomas na fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru. Aurélio Dias, responsável pelo desenho de som e a trilha original, criou um quase permanente burburinho de vozes sobre o qual se destacam as vozes protagonistas, quase todas em *off*. A música é sempre aparentada ou mesclada aos ruídos da viagem, no rumo de uma crescente indiferenciação entre todos os elementos sonoros. Nos créditos finais, a música-tema mixada com excertos de vozes dos viajantes explicita ainda mais essa opção.

A fim de que soem como música, algumas falas de um xamã na língua quéchua não são traduzidas em *Pachamama* (Eryk Rocha, 2008). Aurélio Dias usou de amplos recursos no desenho de som desse filme em que o discurso político convive com sonoridades míticas da América Latina, ruídos de aparente movimentação geológica, sons evocativos de viagens, etc. A ideia de uma abordagem polifônica se concretiza a partir dos sons de um rádio, cuja variação no dial “sintoniza” o filme com diferentes vibrações e significados. A investigação política de Eryk, assim, extrapola os limites da retórica verbal e implica um desejo de ouvir o continente em suas mais distintas vozes.

Dois filmes realizados para a primeira série do programa DocTV exerceram forte influência sobre essa nova concepção de som em documentários. O cearense *As vilas volantes* (Alexandre Veras e Ruy Vasconcelos, 2006) tem sua edição sonora (de Danilo Carvalho e Veras) inteiramente marcada por microfenômenos de áudio sugeridos por vento, água e areia. O rústico da paisagem visual ganha uma contrapartida sofisticada na paisagem sonora, com padrões de ritmo que correm independentes das imagens ou ondas sonoras



Margem

hiper-realistas que parecem detonadas por certas ações de personagens. Da mesma forma, as falas de pescadores e moradores das vilas afastadas pelo avanço das dunas são antes eventos sonoros que blocos de informação.

O mineiro *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006), com captação e edição de som de O Grivo, semeou ideias de liberdade e discrição no uso da faixa de áudio. A amplificação dos sons dos passos e da respiração dos passantes da rua na cidade de Palma, os sons de trepidação e estática colados às imagens da planíssima Planura são exemplos de deslocamento do som da função realista para uma ambiência de poesia e estranhamento. *Acidente* rompe ainda, mesmo que de maneira sutil, a cortina de naturalismo do som fora de quadro. Os *offs* de *Espera Feliz* são aleatórios ou transbordam de um plano para outro sem justificativa realista. O latido de um cão ao final do episódio Pai Pedro prossegue sendo ouvido sobre as primeiras imagens da cidade de Abre Campo.

Esse é um traço esfuziante do documentário brasileiro contemporâneo. O som *off* não necessita mais de uma justificativa plausível para estar presente. Prolifera o que Michel Chion denominou “som acusmático”, ou seja, o som cuja fonte de origem não se vê. Enquanto no som *off* tradicional essa fonte é sugerida pelo contexto ou por imagens adjacentes, o que equivale a “vê-la” com a imaginação, o som de fato acusmático seria aquele cuja origem nem sequer se imagina. Se o trem que ouvimos no início de *Estrada Real da Cachaça* sobre tomadas aéreas da região tem uma explicação diegética – refere-se aos trens de minério que circulavam no passado pelos trilhos que veremos em seguida –, o mesmo não se pode dizer das vozes ouvidas nas estradas ermas de *Andarilho* ou de *Trecho* (Hervécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, 2006), ambos sonorizados por O Grivo, ou mesmo do rugido de motos numa picada absolutamente deserta de *Estrada Real da Cachaça*.

Aos poucos, nossos ouvidos estão sendo liberados de certos condicionamentos do documentário que ligam o som à informação útil e contextualizante. Com isso, chegamos mais perto de compreender o som como um componente sem enquadramento. Ao contrário da imagem, sempre contida no *frame*, o som é por natureza perverso e difuso. A paisagem sonora não tem limites definidos.

A ideia de um som que se propaga com autonomia e influi decisivamente na estruturação do filme está expressa com rara felicidade em *500 almas*. Este documentário sobre a permanência de traços da cultura guató no Mato Grosso do Sul é basicamente um filme sobre tradição e tradução orais. Os significados são evocados por conversações entre uma linguista e remanescentes da etnia, em que palavras são traduzidas e pronúncias são demonstradas uma após outra. As línguas se confundem nas vozes “acusmáticas” que se expressam em alemão, português e guató, afora outros sotaques estrangeiros de etnólogos e cientistas.





ALZIRO BRABOSA



À esquerda: *Antártica*

À direita: *Pólis*

No desenho de som de Ricardo Reis, os vários idiomas estão equalizados num diapasão poético que incorpora o discurso etnográfico ao mesmo tempo que o desconstrói à luz da narrativa da Torre de Babel.

Se *500 almas* faz uma etnopoética da fala, outros documentários recentes dispensam completamente a palavra discursiva, em troca de puros toares e invenções sonoras. O recuo do verbal tem tocado até mesmo cineastas antes partidários da entrevista e dos textos. Citemos dois deles: Marcos Pimentel e Evaldo Mocarzel.

Pimentel realizou quatro curtas com participação de O Grivo. Eles coincidiram com uma fase que o realizador assim descreve: “Eu fui me calando na vida e fiz com que a palavra fosse desaparecendo também da minha obra”. Para *A arquitetura do corpo* (2008), uma visão intimista da dança clássica, O Grivo “reforçou” o som captado na filmagem, chegando a criar ruídos de juntas e músculos, um pouco à moda dos antigos sonoplastas. Já para a trilogia de observação de metrópoles formada por *Pólis* (2009), *Urbe* (2009) e *Taba* (2010), a dupla compôs trilhas com sonoridades urbanas editadas de maneira a exprimir padrões como aceleração, crepitação, repouso, acumulação, serialização, escoamento e mecanização. Tudo no limite entre o ruído (“a fala das coisas”, cf. Béla Balázs) e a música. Palavra, zero.

Evaldo Mocarzel marcou uma forte inflexão nos seus documentários, principalmente, a partir de *Quebradeiras* (2009), ensaio audiovisual sobre quebradeiras de coco de babaçu. Numa parceria que já vem de pelo menos quatro anos com os músicos eruditos contemporâneos Thiago Cury e Marcus Siqueira, o cineasta encomenda paisagens sonoras e experimentações musicais inspiradas pelo ambiente documentado. *Quebradeiras*, com influência confessa do mineiro *Andarilho*, tem belos exemplos de dueto da trilha musical com os ruídos do trabalho das mulheres, além de rumores e música tubular que sublinham a abordagem mais poética que etnográfica.

Em *Antártica*, longa ainda inédito, Mocarzel passou por um curioso processo. No curso da montagem, foi abandonando a ideia inicial de privilegiar os comentários dos cientistas da expedição que documentou. Com os habituais editores de som Miriam Biderman e Ricardo Reis, acabou isolando as falas em sequências específicas e escancarou a faixa sonora para a suíte de sons marinhos e glaciais do cenário. Para quem ouve o filme, primordialmente contemplativo, é muitas vezes impossível distinguir o som captado nas filmagens das composições glaciais de Cury e Siqueira.

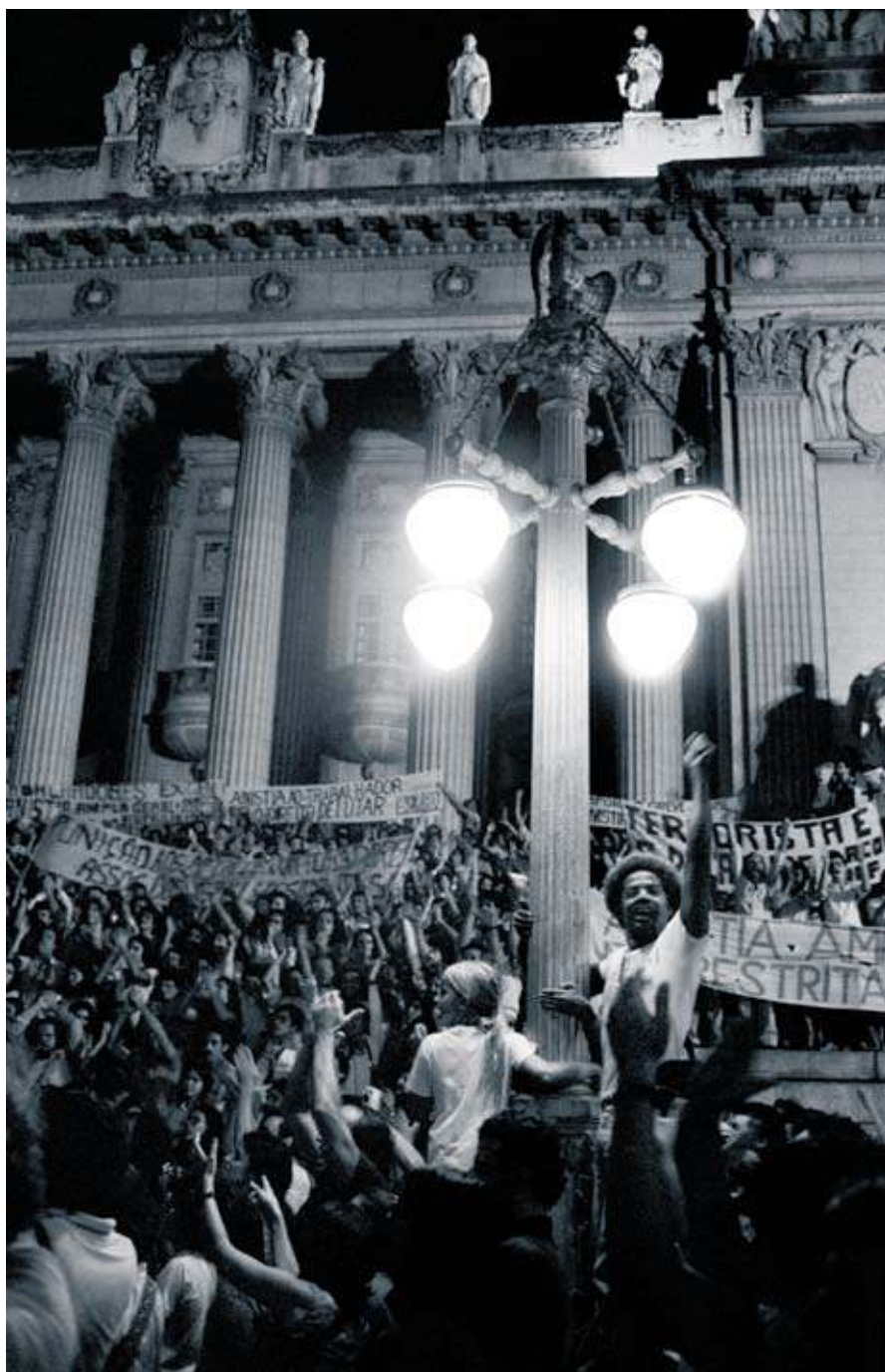
Empenhado em subordinar suas imagens a uma concepção cuidadosa da banda sonora, apaixonado pelas teorias de Robert Bresson e da escola soviética a respeito do som, Evaldo Mocarzel se coloca perguntas que reverberam em muitos outros documentaristas. Uma delas: “Como sair desse naturalismo psicológico inundado de música melodramática e de som direto?”.

A resposta já está nas telas. Basta ouvir. ■

CINEMA FALADO E FOTOGRAFIA MUDA

POR EDGAR MOURA

O cinema passou de mudo a falado. De 2D a 3D. A fotografia, não. Foi e vai continuar sendo muda. A razão é definitiva: não existe um “som instantâneo” como o instantâneo da fotografia. É verdade, mas, mesmo assim, vendo estas fotos, pode-se ouvir o “som das ruas”. Nas legendas está o que o fotógrafo ouviu na hora em que as fez. São fotos dos “anos de chumbo” feitas com filme de prata. Fotos feitas nos anos 1960, 70 e 80, quando o diretor de fotografia Edgar Moura era fotógrafo do jornal Última Hora e, depois, da agência Gamma.



“Anistia ampla, geral e irrestrita! Anistia ampla, geral e irrestrita!”

"Los muchachos peronistas / todos unidos triunfaremos / e como siempre daremos / um grito de corazón / Perón, Perón!"





"Brasil, Brasil, Brasil..."

"Foi bonita a festa, Pá..."



O SOM E A FÚRIA

Lacrimosa, O tigre e a gazela e Porto de Santos

Em diversas ocasiões, Aloysio Raulino definiu a câmera como uma extensão de seu próprio corpo. Três curtas-metragens dirigidos e fotografados por Raulino nos anos 1970 e restaurados em 2009 pela Cinemateca Brasileira – *Lacrimosa*, *O tigre e a gazela* e *Porto de Santos* – confirmam essa íntima relação do cineasta com a fotografia: são ensaios audiovisuais que arrebatam o espectador pela força das imagens. Mas o intuito aqui não é falar desses três curtas a partir da fotografia, e sim de um outro elemento com o qual Raulino também soube lidar de forma admirável: o som e seus múltiplos significados políticos.

Lacrimosa (correalizado com Luna Alkalay, 1970) é certamente aquele que traduz com maior dramaticidade o clima de asfixia imposto pela ditadura. Compõe-se de um longo *travelling* de carro pela Marginal Tietê, então recém-aberta, e de vários planos tomados em uma favela, na periferia de São Paulo. O clima chuvoso torna a paisagem ainda mais desoladora. Na favela, crianças circulam pelo lixo; um morador canta algo para a câmera, em *close*. Mas não ouvimos a sua voz. Assim como não ouvimos nenhum som proveniente da favela ou da rodovia. A pista sonora é uma longa faixa de silêncio, quebrada aqui e ali por excertos musicais – entre eles, uma canção latina e o *Réquiem* de Mozart, especialmente o trecho “*Lacrimosa*”, usado em dois breves momentos que não ocupam mais do que 30 segundos. O silêncio é soberano – mas desafiado ao final pela canção chilena *Paloma pueblo*, de Ángel Parra: “Han muerto tantas palomas/de mil formas y colores/pero a la paloma pueblo/no hay muerte que la aprisione.”

Já nesse filme, portanto, insinua-se a importância da canção popular – embora cantada em outra língua – como forma de resistir e desobedecer. Seis anos depois, em *O tigre e a gazela* (1976), essa estratégia será aprofundada. Na faixa sonora, ainda persistem os momentos de longo



Aloysio Raulino



Lacrimosa

silêncio. Mas eles disputam lugar com ritmos percussivos, batucadas, fragmentos de música erudita e textos de Frantz Fanon narrados por um locutor *off*. Aqui, a música popular brasileira ganha maior relevância, quase sempre ressignificando as imagens. Por exemplo, quando a bela *Salve linda canção sem esperança*, de Luiz Melodia, dialoga com planos documentais de operários e populares em situações de ócio. Ou ainda quando a latina *Pablo nº2 (Festa)*, de Milton Nascimento, é surpreendentemente combinada à coreografia dos passistas de uma escola de samba. Não só a trilha sonora se diversifica como provém de várias origens: fonogramas, locução gravada em estúdio para o filme e – o que é mais significativo – a voz na rua em som direto. Em dois momentos, uma mulher negra, talvez moradora de rua, rosto inchado pelo álcool, aparece cantando aos berros. No primeiro, ela canta o samba *Salve a Princesa Isabel*: “Todo negro pode ser doutor/Deputado, senador/Não há mais preconceito de cor”. No segundo momento, ela grita o Hino da Independência. Para além do sentido irônico que o filme empresta a essas músicas, importa o gesto libertador de cantar, aqui reforçado pelo uso do som direto em sincronismo – presente apenas nessas duas passagens.

Em *Porto de Santos* (1978), o som diegético parece ainda mais pronunciado. Mas se trata de uma ilusão: os sons que ouvimos destacam-se com frequência da imagem referencial. A trilha sonora compõe-se de trechos de

música instrumental (*Entre dos aguas*, com Paco de Lucía), muitos ruídos (embarcações, docas, ambiente praiano, gaivotas, ondas de rádio, boates na noite santista) e vozes gravadas em som direto. Além disso, a locução *off* também cumpre uma função irônica: uma voz feminina, didática e impessoal, fornece breves dados históricos sobre a cidade de Santos. O espaço para o silêncio agora é mínimo, quase se reduz aos *fades* sonoros. O ruído, a voz e a música parecem ter enfim conquistado o direito à expressão – jamais como ilustração das imagens, e sim contraponto, elementos de criação poética. Daí o total assincronismo (falas desconectadas das imagens) ou a sincronização apenas aparente. Daí também um novo sentido dado à música popular. Na cena mais marcante de *Porto de Santos*, a que mostra um operário ou caixeiro dançando de sunga a canção *Amante latino* (cantada por Sidney Magal), temos a síntese dessa nova postura defendida por Raulino: a música (posta sobre a imagem) não apenas como instrumento de denúncia, mas também como espaço do prazer e da sensualidade.

Do silêncio cinzento à alegria do canto e da dança, um novo entendimento da palavra “política”. Ou, como diz Fanon em um dos letrados de *O tigre e a gazela*: “Apesar de toda a sua técnica e de sua potência de fogo, o inimigo dá a impressão de chafurdar e desaparecer pouco a pouco na lama. Nós cantamos, cantamos.” ■



Porto de Santos

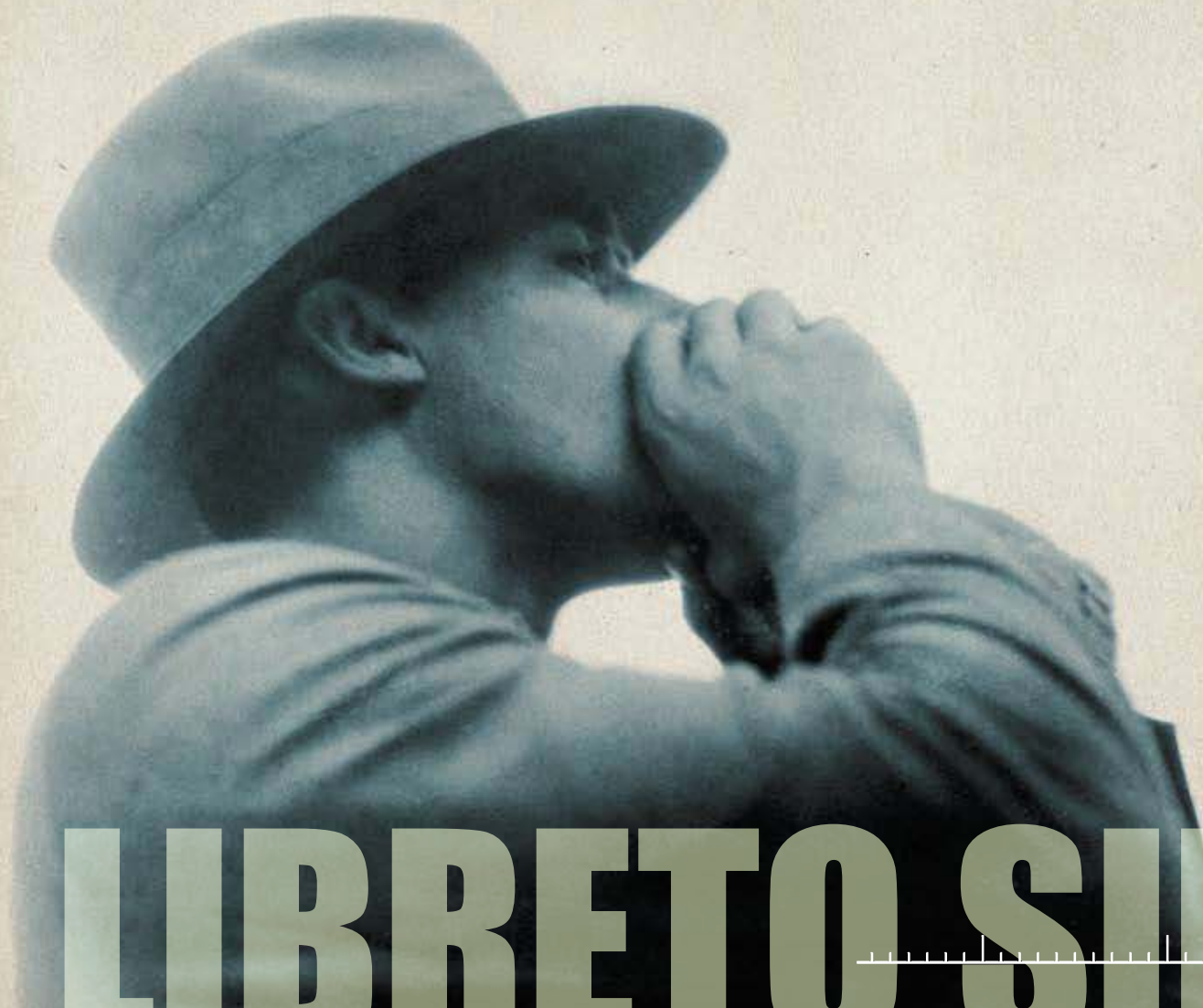


O tigre e a gazela

POR DANIEL CAETANO

O SOM
NOSSO

VOZES E RUÍDOS DO CINEMA DE INVENÇÃO BRASILEIRO



LIBRETO SIN

Dos três principais elementos básicos do som no cinema – a música, as falas e os ruídos –, foi a música que recebeu maior destaque na recepção aos filmes feitos nos primeiros anos da produção no Brasil. Sabemos hoje que, mesmo antes de inventarem as técnicas de gravação simultânea de som e imagem nas películas, foram comuns as projeções em que cantores dublavam ao vivo as imagens na tela – eram os chamados filmes “cantantes”. E também sabemos que um filme como *Limite*, celebrado como um marco do cinema de invenção brasileiro, apresentava um diálogo contínuo entre suas imagens e a trilha sonora escolhida pelo diretor Mário Peixoto (apresentando compositores notáveis da arte moderna europeia, como Erik Satie e Claude Debussy). Desde então, o uso inventivo da música sempre foi um aspecto notado e celebrado em diversos filmes – no seu livro *O som no cinema brasileiro*, Fernando Morais da Costa fez um minucioso levantamento de algumas das principais inovações que determinados músicos (como Remo Usai e Rogério Duprat) apresentaram em parceria com diversos cineastas.

O uso expressivo de ruídos para compor ambientes ou sincopar as narrativas, por sua vez, passou a ganhar espaço nos filmes graças ao trabalho do sonoplasta Geraldo José, comentado em outro texto desta edição. Neste caso, embora José já tivesse feito outros trabalhos no cinema, foi somente com *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, que seu trabalho ganhou maior destaque – mais de três décadas após os filmes cantantes e *Limite*.

O terceiro elemento fundamental do som de cinema é a voz humana. Na imensa maioria dos casos, é o primeiro elemento a ser montado, assim como é o que conduz e elucida os enredos através de diálogos e narrações, quase sempre obedecendo ao padrão do sincronismo labial e de outros aspectos importantes para dar a impressão de realidade.

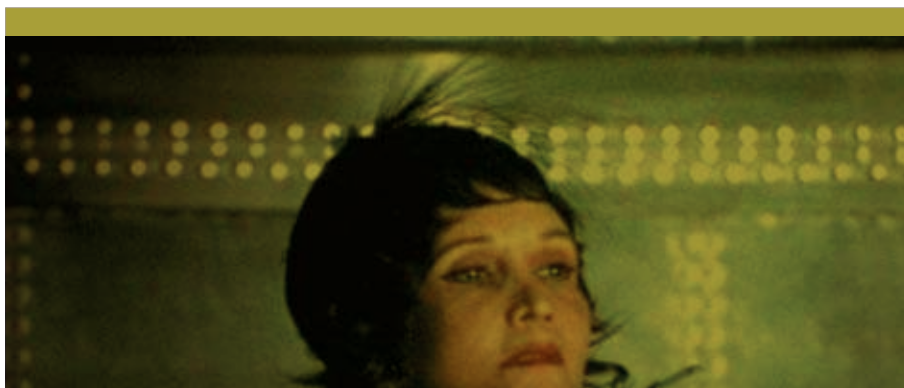
Sem desmerecer as muitas inovações no uso de músicas e ruídos, foi na relação entre o uso da voz gravada e a crítica da “impressão de realidade” que se desenvolveu a corrente mais inovadora esteticamente da cinematografia brasileira. Se, por um lado, até hoje o que há de mais comum é o uso convencional de vozes – em sincronismo, seguindo os padrões ditos “industriais”, ou em narrações em *off* com dramaticidade contida –, alguns filmes fundamentais da nossa cinematografia se caracterizaram fortemente pelo uso, digamos, transtornado do registro vocal.

O exemplo mais célebre é evidentemente o dos filmes do baiano Glauber Rocha. Se já foi bastante comentado o uso de uma narração cantada em cordel no filme *Deus e o diabo na terra do sol*, é preciso notar que o uso expressivo e não realista da narração em *off* de *Terra em transe* (que foi longamente analisado por Ismail Xavier no livro *Sertão mar* e por Morais da Costa) foi na verdade uma primeira experiência ainda tímida do cineasta numa seara em que se aprofundou nos filmes seguintes. Se em *Terra em transe* a voz do personagem Paulo Martins, criada pelo ator Jardel Filho, era excessiva e desequilibrada em sua poesia militante (de forma coerente com todo o filme), ali já poderia ser percebido o que mais tarde ficaria evidente nos outros trabalhos de Glauber Rocha: as vozes “em *off*” não se contentam em



se manter “em off”, elas invadem e reinterpretam a narrativa – um trabalho que, dali para diante, o cineasta reservaria para si próprio. Assim, já em *Câncer* – um filme em que, até por razões técnicas, o uso do som quebra inteiramente qualquer sugestão de realidade, já que as vozes foram gravadas com uma ligeira distorção – em determinado momento a voz de Glauber Rocha intervém na cena e participa dela, provocando insistentemente um ator em quadro. Ele retomou esse procedimento de intervenção radical na cena filmada em outras ocasiões nos anos seguintes, como num registro documental do filme *Jorjamado no cinema*. Depois de *Câncer*, em alguns dos seus filmes seguintes como *Claro* e *A idade da terra*, a voz do cineasta ganhou novo estatuto e, ao invadir a narrativa sem qualquer pudor, tratava de representar e explicar o projeto integral do filme – eventualmente aos berros, invertendo o papel tradicional com as imagens, que passavam a parecer então serem elas os comentários ao discurso do autor. No seu curta-metragem *Di-Glauber – Ninguém assistirá ao enterro formidável da sua última quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável*, a importância da voz e da narração de Glauber Rocha é radicalizada: entre sambas, choros e batuques, o filme só existe e se constrói a partir do seu discurso multitonal, fragmentado e não linear, que celebra e defende, com sua conhecida veemência poética e acústica, a importância do pintor recém-falecido Di Cavalcanti.

Se boa parte das análises sobre os filmes da geração marginalista atenta para a recorrência dos gritos e das falas exasperadas nas bandas sonoras, o uso expressivo do som nos filmes desse grupo marcado pelo desejo de invenções radicais não se ateve a esse clichê expressivo. O hoje clássico *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, também foi diversas vezes analisado pela sua inovação narrativa, por fazer uso de dois narradores à moda dos programas sensacionalistas de rádio. Mas não foi apenas neste primeiro longa que Sganzerla inovou em relação ao uso do som. Se já em *O bandido da luz vermelha* o recurso da dublagem era apresentado de forma não realista, paródica, este procedimento foi radicalizado em filmes como *Nem tudo é verdade* e *O signo do caos*. No primeiro filme,



a presença do personagem estrangeiro (Orson Welles) sugeria que o recurso à perda de sincronia labial remetia ao universo da dublagem de estrangeiros; e, ao mesmo tempo, indicava a presença da precariedade chanchadesca no projeto de gênio wellesiano. Já em *O signo do caos*, toda a construção sonora parece se desvincular da imagem para afirmá-la como um espaço maldito, destrutivo – tal como o seu *antifilme* se apresenta.

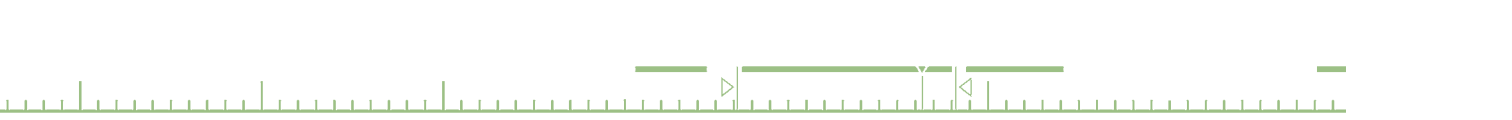
Nos seus dois outros filmes sobre a passagem de Orson Welles pelo Brasil, Sganzerla fez uso de um método narrativo inteiramente baseado nos recursos da fala: tanto em *Linguagem de Orson Welles* quando em *Tudo é Brasil*, a linha narrativa foi dada pelos documentos sonoros utilizados, como trechos dos programas radiofônicos que Welles fez antes, durante e depois de sua estadia no país. Em *Tudo é Brasil*, um diálogo entre ele e Carmen Miranda no qual são apresentados os instrumentos usados pelos sambistas se tornou uma investigação histórica sobre a formação de um imaginário nacional nos moldes da ditadura varguista. Neste caso, a narração em *off* ganhou novo sentido por sua origem como documento histórico, permitindo ao filme a realização dessa montagem crítica.

O uso irônico das dublagens não foi uma exclusividade de Sganzerla – mais tarde, filmes de Carlos Reichenbach (como *O império do desejo*), Ivan Cardoso (em *O escorpião escarlate*) e Guilherme de Almeida Prado (em *A hora mágica*) procederam de maneiras parecidas em determinadas cenas. Os mesmos cineastas também fizeram uso do recurso à narrativa radiofônica, cada um à sua maneira – no caso de Cardoso e Almeida Prado, nestes mesmos filmes mencionados. Já Reichenbach, por sua vez, no prólogo de *Audácia!, ou A fúria dos desejos* (feito em parceria com Antonio Lima), fez uma bem-humorada “homenagem” ao recurso dos narradores em dupla de *O bandido da luz vermelha*. Ao final, depois de mostrar uma entrevista com José Mojica Marins, a voz do próprio Reichenbach apresenta a voz de Sganzerla em um depoimento sobre Mojica – cujo cinema, conforme é dito, representa “o homem brasileiro, boçal e recalcado”. Reichenbach também fez uso eventual da presença da sua “voz do autor” em alguns dos seus filmes seguintes, como em *Alma corsária* e *Falsa loura*. Mas seu uso mais expressivo desse recurso foi em *Extremos do prazer*, numa cena em que, ao som da *Cavalcada das Valquírias* de Richard Wagner, um dos personagens, um dramaturgo, apresenta, inicialmente com a voz do próprio ator, o universo dos seus colegas de enredo – ao final da cena, a voz do personagem é trocada pela voz do próprio Reichenbach, que assim apresenta o projeto estético do seu filme, entendido como forma de revelar seu próprio universo (“quero mostrar o corpo para falar do espírito”); coisa que é sugerida pela imagem ao final do plano, quando este personagem pega um espelho e aponta para a câmera, que revela a presença do diretor – cuja voz então grita “Ok, corta!”.

Não foram esses os únicos cineastas da geração marginalista a desenvolver ideias pouco convencionais em relação ao som. Já foi bastante comentado, por exemplo, o procedimento de Ozualdo Candeias em *A herança*, filme em que o Hamlet shakespeariano ganha uma versão rural na qual os personagens não têm voz humana, tendo todas as suas falas substituídas por sons de animais (exceto o célebre “*To be or not to be*”). No seu livro, Fernando Moraes da Costa analisa também os casos dos filmes de Andrea Tonacchi, como *Bang bang*, e sobretudo dos de Julio Bressane, como *O anjo nasceu* e *A família do barulho*, entre outros, apontando o



Extremos do prazer



uso expressivo dos silêncios e da trilha sonora. Além deles, vale lembrar também os trabalhos de Jairo Ferreira em alguns dos seus filmes realizados em Super-8, como *O vampiro da cinemateca* e *O insigne ficante*. Nestes filmes, o cineasta e crítico apresentou um procedimento interessante na sua narração em *off*, feita por ele próprio. Assim, desenvolvem-se princípios de narrativas de ficção, calcadas em imagens muitas vezes registradas de forma documental – e a narração de Jairo Ferreira embaralha tudo isso explicitamente, misturando sem pudor as ideias ficcionais, os registros em forma de diário e os comentários de crítica e história não oficial do cinema. É preciso observar, de todo modo, que a própria precariedade técnica dos registros em Super-8 levou vários realizadores a inventar narrações em *off* bastante invulgares para seus filmes – foi o caso, por exemplo, dos filmes de Edgard Navarro feitos nessa bitola, como *Alice no país das mil novilhas*.

Entre outros cineastas que experimentaram novas formas de elaborar os registros sonoros vocais – como a multiplicação de vozes em alguns dos documentários de Joel Pizzini ou a repetição obsessiva e fragmentada nos filmes de Carlos Adriano – há sobretudo o caso de Arthur Omar, cujo interesse pelo uso expressivo da banda sonora o levou inclusive a centrar no assunto um dos seus filmes mais conhecidos, *O som ou tratado de harmonia*. Neste curta (cujo trabalho de criação sonora já foi devidamente esmiuçado pela pesquisadora Guiomar Ramos em sua dissertação de mestrado), Omar logo rompe com a ideia de sincronia entre som e voz ao mostrar um técnico com seu microfone, enquanto a banda sonora nos apresenta sons diversos de uma orquestra e ruídos que não aparecem em quadro, além de uma breve voz em *off*. Depois, um ator recita com voz solene e ecoante alguns versos da tragédia Édipo Rei, de Sófocles, para que em seguida uma voz em *off* nos sugira que, caso fosse outra a atmosfera terrestre, feita de gás hélio, as vozes se tornariam mais finas e esganiçadas, impedindo qualquer chance de criar a ambientação necessária ao espetáculo trágico. O ator respira então um pouco do gás mencionado, que assim o deixa com uma voz tão esganiçada como sugere a narração – então, quando o ator repete um trecho do texto de Sófocles, ele se torna ridículo. Mais ao final, uma nova voz em *off* (entre tantas usadas no filme) apresenta em tom emocionado e pessoal um possível projeto estético do filme (“Eu quero tudo que não é onipotência, eu quero escancarar a fragilidade”). No entanto, a voz é feminina – e em seguida, ao se iniciarem os créditos, o filme revela o nome do seu diretor, quebrando a possibilidade de associação imediata e acrítica entre a voz e o autor (algo que o filme subverte desde o princípio, com sua diversidade de falas em *off* com vozes não identificadas).

Tendo em vista essa “tradição de rupturas” no uso das vozes, é tão curioso quanto revelador observar o conservadorismo comodista presente tanto na feitura quanto na recepção da maior parte dos filmes recentes. Se a narração em *off*, na maior parte das vezes em que foi usada no cinema, permitiu trazer um aspecto reconfortante de distanciamento da ação, no cinema brasileiro do princípio da década isso se tornou um procedimento padronizado. A despeito do alto nível técnico que o trabalho na área sonora ganhou com a implementação das tecnologias digitais, as inovações estéticas se fizeram presentes, por ironia poética, sobretudo na seara do documentário. Nas raras exceções entre as ficções, o trabalho passou praticamente despercebido, como se pode ver pela recepção dada aos filmes mais recentes já citados aqui. ■

RUMOS DA TRILHA MUSICAL ACOMPANHAM NOVAS CONFIGURAÇÕES DO CINEMA CONTEMPORÂNEO



Transeunte

Fazer um panorama do trabalho de trilha sonora no cinema brasileiro de ficção recente não é tarefa das mais simples. Como primeiro obstáculo, está o natural desnortamento diante de conceitos como ficção e documentário, a cada dia mais permeáveis no que há de mais forte em nossa produção. Como segundo, e de superação (ou desvio) ainda mais difícil, por o trabalho de trilha sonora não ser mais tão puro, cabível em definição muito clara, em época em que a própria cadeia produtiva do cinema brasileiro respira um desejo de reformulação. Embora gritos ocasionais da classe cinematográfica brasileira ainda demandem uma organização industrial, cada vez menos essa configuração parece se ajustar às realidades da produção. Se algumas cinematografias ainda se nutrem essencialmente da linha industrial tradicional, na produção brasileira parece cada vez mais difícil delimitar onde termina a captação, começa a edição de som (tendo a edição de imagem como intermediária, inclusive) e em seguida a mixagem. Na experiência brasileira, a cada dia é mais complexo delimitar o que é música e o que é ruído.



Não seria possível, portanto, fazer um mapeamento panorâmico da atividade sem passar por nomes que, a rigor, estão mais ligados à edição de som e criação de ruídos do que exatamente à trilha musical. Um trabalho tão marcante no cinema brasileiro recente como o do grupo O Grivo, de Belo Horizonte, nos filmes de Cao Guimarães e além, carrega consigo uma assinatura que transborda essa (de)composição da cadeia produtiva. Ruído e música são conjugados a som direto, edição de som e mixagem, ao ponto de uma divisão mais clara se tornar impertinente. O trabalho do O Grivo é apenas ilustração ideal de uma solicitação de boa parte do cinema brasileiro mais instigante por um formato de produção que, por opção ou contingência, subverte em alguma medida o industrial, buscando trabalhar de maneira mais integrada os elementos que compõem as obras. O som é apenas o ranger mais audível dessa transformação.

É importante, porém, não tomar esse cinema como regra. De fato, uma parte significativa da produção brasileira segue atrelada ao modelo industrial, do qual a especificidade do trabalho de trilha sonora é parte inexorável. Esse uso de música cinematográfica mais tradicional pode, inclusive, se fazer presente com distinção em produções independentes da nova geração, como *Riscado*, de Gustavo Pizzi. Os nomes escolhidos – no caso, a dupla carioca Letuce – refletem um desejo de renovação, de ecoar sonoridades de um tempo presente, mas a interação entre imagem e som a rigor não é diferente daquela estabelecida no princípio do cinema sonoro. Dentro desse diapasão – modulado pelo frequente encontro com a canção no cinema contemporâneo mundial, do qual o Brasil não é exceção (Diana na abertura de *O céu de Suely*, de Karim Ainouz; o show de Karina Buhr em *Era uma vez eu, Verônica*, de Marcelo Gomes; Spandau Ballet em karaokê no *Éden* de Bruno Safadi; *I don't need you around* em momento antológico de *Boa sorte, meu amor*, de Daniel Aragão) –, encontra-se boa parte do cinema brasileiro das últimas décadas, de *Meu nome não é Johnny* às trilhas de Dado Villa-Lobos em *O homem do ano* e *Bufo & Spallanzani*, passando pelo trabalho mais característico dos últimos filmes de Carlos Reichenbach ou pela parceria recente de Walter Salles com Gustavo Santaolalla. Por mais que as sonoridades sejam distintas, não há grande dissenso entre a aplicação dessas composições e o formato tradicional dominante no trabalho de Remo Usai, David Tygel ou Wagner Tiso.

Porém, se o desafio é o de encontrar novos caminhos trilhados, alguns filmes recentes saltam do bolo com algo a se experimentar. Esses filmes não compartilham exatamente um modo de produção ou uma preferência por determinadas sonoridades ou compositores, mas sobretudo um desejo de trabalhar a trilha sonora de uma maneira mais inventiva e decisiva dentro da escritura de dramaturgia. A música deixa de ser usada como acentuação dramática, climática ou ferramenta de efeito pela construção ou desconstrução, e se torna de

Da esquerda para a direita:

Era uma vez eu, Verônica,

Boa sorte, meu amor,

A fuga da mulher gorila



fato condutora da história. É o caso de *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande (2009); *Transeunte*, de Eryk Rocha (2010); e *Os monstros*, de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente (2011).

A fuga da mulher gorila

De quando em quando, surgem novas tentativas de trazer para o cinema brasileiro o musical à americana. Não que nossa tradição cinematográfica não seja rica em musicais, mas, tanto na chanchada quanto na recente e profícua onda de documentários que biografam artistas e movimentos musicais, há uma separação clara entre o universo das performances musicais e a dramaturgia em si. Talvez a tentativa mais recente de fazer um musical brasileiro à americana tenha vindo de Lúcia Murat, com sua meta de abrigar *West Side story* em *Maré – Nossa história de amor* (2008). Mas essa é apenas uma manifestação mais recente de um desejo que se renova no cinema brasileiro em ondas isoladas e esparsas, que quase sempre terminam dando com os burros n'água.

A fuga da mulher gorila inverte a moeda: trata-se de um musical americano à brasileira (como poucos anos depois também seria *As hiper mulheres*, de Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro, embora não exatamente pela chave sonora). Muito do interesse no primeiro longa de Felipe Bragança e Marina Meliande vem justamente da maneira como a promiscuidade entre performance e dramaturgia do musical é acentuada seguindo a matriz americana, mas sabotada de maneira tão frontal pela sua própria precariedade que acaba por se tornar potente. Se não há, no imaginário e no orçamento, espaço para violinos, coreografias e corais, melhor é tirar do musical simplesmente o salto do real para projetá-lo sobre um entorno que nada tem de fabular. E, com isso, quem sabe, contar uma história.

As personagens de *A fuga da mulher gorila* modulam livremente das falas para os diálogos cantados, quando não berrados, assim como a invasão da música reconfigura a diegese no musical tradicional norte-americano. As composições musicais parecem improvisadas, sem qualquer rigor estrutural que transpareça maior cálculo – embora as palavras não deixem de ser escritas, de cumprir um roteiro que subentende a função narrativa do que é dito ou cantado. Disso, surge uma impressão flagrante de autenticidade nos arroubos musicais do filme, mais perturbadora por se tratar de um gênero cuja diegese pressupõe a intervenção, a inautenticidade dos impulsos rumo à música. *A fuga da mulher gorila* é um caso raro de musical em que as personagens cantam porque parecem encontrar no canto a melhor possibilidade de expressão, e não por respeitar uma exigência de gênero.





Transeunte

Assim como Jacques Demy aprofundava no pensamento francês apenas o salto do musical (ou seja: transformá-lo em conceito intelectual e afirmar a potência desse conceito levando-o às últimas consequências em uma obra de enorme desenvoltura na renovação de seu imaginário simulado – o amor no cinema francês), Bragança e Meliande tomam emprestado o ponto de partida estrutural do musical americano para que ele seja reverberado e transformado pela atualidade – seja ela espacial ou artística – brasileira, como Descartes padece nos trópicos de Paulo Leminski.

Transeunte

Se o embaralhamento das camadas musical e real é essencial em *A fuga da mulher gorila*, por outro lado é necessário que o espectador perceba que, embora partes de uma mesma escada, trata-se ainda de degraus distintos. É preciso – ou melhor, é inevitável – reconhecer a diferença entre essas camadas para que o salto de uma para a outra possa acontecer. Em *Transeunte*, de Eryk Rocha, o trabalho parece ser justamente o de nublar essa diferença para, com isso, versar sobre a potência dessa indiscernibilidade. Expedito (Fernando Bezerra) flana pelas ruas da cidade acompanhado de um par de fones de ouvido. Imagem, som e música se misturam em uma montagem ativa, dentro da cena, que o protagonista do filme testa e experimenta a seu bel prazer (ou necessidade).

Se parte considerável do cinema brasileiro ruma para um modelo de produção no qual as funções tradicionais do *set* se tornam menos delimitadas, *Transeunte* é um dos filmes que melhor representam essa busca por uma nova organicidade. A câmera de Miguel Vassy, a montagem de Ava Rocha, a edição de som de Edson Secco e a trilha original de Fernando Catatau se entrelaçam em um revezamento contínuo pelo simples gesto de Expedito ao colocar o fone no ouvido. Por ele, Eryk Rocha dirige o filme: uma canção serve como contraplanos a uma frase entreouvida, assim como uma imagem é ressignificada pelas ondas de rádio que invadem o ponto de vista de Expedito.

Essa polifonia – tão próxima da Dublin de *Ulisses*, de James Joyce, quanto das sinfonias das metrópoles de Ruttman, Cavalcanti ou de Kemeny e Lustig – visa derrubar uma outra fronteira mais delicada, mas igualmente importante para o filme: a que separa o sujeito, o íntimo existencial, da cidade; o dentro mais dentro e o fora mais fora. Pois se os fones de ouvido poderiam afundar Expedito em uma forma doce de alienação, ele também frequenta as serestas ao vivo nos bares que dão rosto, carne e dentes às canções que lhe chegam de maneira fantasmagórica pelas ondas do rádio, feito vozes ecoantes no vazio azulejado de sua própria cabeça.



Os monstros

A mistura das diversas camadas visuais e sonoras não criam a entropia, a saturação irreversível dos sentidos, mas sim a possibilidade de uma relação. O filme se equilibra entre a intervenção direta e o apagamento de seus rastros na autonomia do protagonista. A trilha de Fernando Catatau é, nesse sentido, extremamente precisa, pois parece tanto feita para o filme quanto surgida acidentalmente em uma estação de rádio qualquer, força de uma vontade externa. E esse limite tênue entre o casual e o deliberado, entre o previsto e o acidental, entre o sujeito autônomo e os caminhos cruzados involuntariamente na teia da cidade, é justamente o novo lugar que *Transeunte* parece capaz de construir e chamar de lar.

Os monstros

Já *Os monstros*, dos irmãos Pretti com os primos Parente, é um filme de uso aparentemente mais comum do som. Neste segundo trabalho do quarteto de diretores/atores, há um desejo latente de contar uma história, de sair da rarefação pura e simples de *Estrada para Ythaca* e buscar de fato uma chance de construção. A trilha sonora não diegética, com brevíssimos *staccati* desprovidos de qualquer agressividade, é uma maneira tradicionalmente coerente, quase acomodada, de apontar para o minimalismo da construção do filme. Se essa fosse a única trilha possível, *Os monstros* seria um filme normal, se não banal.

Mas há uma outra camada musical em trabalho aqui que se dá, novamente, dentro da cena, e que parece digna de nota. Pois *Os monstros* não é um filme sonoramente importante por ter como personagens principais dois músicos e dois técnicos de som... É pela decodificação e aplicação histórica do som que o filme constrói sua dramaturgia, de fato. O luto, a origem de todo o vagar do filme, o término do relacionamento amoroso que joga o personagem de Luiz Pretti na rua chega por uma canção: *Cry me a river*, tirada de *Sabes o que quero* (*The girl can't help it*, 1956), filme de Frank Tashlin. É também a música que marcará o rompimento do grupo de protagonistas com o *status quo* vigente – do *free improv* em clarineta de madeira para o Djavan no banquinho e violão –, a terminar nos dois últimos catárticos planos que apontam para um novo cinema porvir.

Pelo uso da música dentro do espaço cênico, *Os monstros* dispara uma série de bifurcações alojadas no coração do filme: clássico e moderno, público e privado, composição e improviso, fechamento e abertura. A história é contada a partir dos códigos musicais, de maneira que a permeabilidade dos registros transpasse a esfera conceitual de *A fuga da mulher gorila* e a sensível de *Transeunte*, em uma terceira via na qual som e imagem se tornam uma única coisa. Em *Os monstros*, a trilha sonora é a própria língua do filme. ■

Fábio Andrade é crítico de cinema, editor da revista Cinética, músico, roteirista e montador.

POR GEÓRGIA CYNARA

FORÇA



As canções

ESTRANHA

A CANÇÃO BRASILEIRA SEMPRE SE FEZ OUVIR NO CINEMA BRASILEIRO

O SOM
NOSSO

O cinema brasileiro não poderia escapar à “força estranha” certa vez cantada por Caetano Veloso. Um dos exemplos mais recentes e radicais é o documentário *As canções* (Eduardo Coutinho, 2011), no qual 18 personagens expõem suas histórias de vida cantando e contando, emocionadas, as canções que marcaram suas trajetórias. A experiência decantada e transformada em canção popular desafia classificações e o próprio limite entre o canto e a fala, e colore a instância visual do cinema.

A marca de assimilação presente na arte musical e na cultura brasileira como um todo e a tensão entre elementos de consolidação e dispersão da memória, de detida elaboração ou inspiração quase espontânea, geram uma densidade de códigos e significados que transcendem as fronteiras da linguagem musical. Basta dizer que certas canções (aquelas nossas trilhas sonoras particulares), assim como certos filmes, “falam sobre nós” ou nos despertam sensações a respeito daquilo que talvez não vivamos. A partir do forte vínculo afetivo com esses filmes e as canções que os embalam nascem estas indagações sobre os mecanismos de imbricamento estético e narrativo entre a canção popular e o cinema.

O vínculo afetivo de alguns dos protagonistas da história da música popular brasileira com suas canções é revelado no documentário *Tropicália*, de Marcelo Machado, sobre o momento de efervescência musical no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970. Caetano, Gil, Tom Zé e outras figuras essenciais da música tropicalista aparecem ouvindo suas próprias canções, cantando e narrando o passado e o presente, enquanto assistem a imagens do documentário projetadas para eles pela equipe de produção. O cruzamento de imagens, sons e vozes de arquivo e da atualidade tornam ainda mais densa e interessante (para além do fascinante objeto *Tropicália*) a narrativa roteirizada por Di Moretti e Marcelo Machado.

A “força estranha” convoca a memória coletiva e, por meio dela, toda uma “constelação cultural”; desperta lembranças, emociona brasileiros de diversas origens, idades e credos e pressiona/convoca as demais linguagens artísticas, como o cinema, com sua pregnância, permeabilidade e eficácia narrativa, já dizia o professor e compositor José Miguel Wisnik. A canção convida o espectador a se deslocar na narrativa fílmica e a compartilhar, ao mesmo tempo, suas narrativas particulares; assim, ela se torna um modulador eficaz das tonalidades afetivas da experiência cinematográfica.

As diferentes camadas componentes das canções – letra, melodia, harmonia – possibilitam, no entrelaçamento com outros elementos fílmicos visuais ou sonoros, uma potencialização estética, narrativa e (por que não?) comercial que transcende o filme. O ensaio em tom profético ou reflexivo sobre o enredo sob a forma de canção durante os créditos iniciais e/ou finais, por exemplo, consagrou-se como um procedimento amplamente adotado no meio cinematográfico



Durval Discos

brasileiro e estrangeiro, aliado às estratégias promocionais da indústria fonográfica e aos repertórios coletivos construídos culturalmente pelo espectador. O sentido emanado desse entrelaçamento encontra-se no caminho entre a tela de cinema e o público, conjugando repertórios que podem culminar tanto com uma maior compreensão da narrativa quanto com a ressignificação das canções consolidadas nas memórias individual e coletiva.

A presença das canções compostas nos primeiros centros urbanos já era sugerida nos filmes produzidos no Brasil no final do século XIX, antes mesmo da chegada do som às telas brasileiras. Fernando Moraes da Costa, em *O som no cinema brasileiro* (2008), revela que muitos dos primeiros filmes rodados no Brasil contêm cenas posadas que sugerem acompanhamento musical, como *Dança de um baiano* (1899) e *Maxixe do outro mundo* (1900), ambos realizados por Afonso Segreto. Filmes sacros projetados durante a Semana Santa, filmes de carnaval, as execuções musicais antes das sessões ou durante os intervalos, o posterior sucesso dos filmes cantantes e a utilização da imagem dos ídolos musicais dos discos e do rádio como estratégia para atrair o público também demonstram a proximidade entre o cinema e a música popular brasileiros na passagem do século XIX para o XX, colocando em foco os costumes, as preferências e referências musicais e visuais do povo.

Desde a primeira década do século XX o cinema é citado na música brasileira. No tango *Odeon* (1910), Ernesto Nazareth homenageia o mais famoso cinema carioca da época – onde o compositor trabalhou muitas vezes como intérprete de suas próprias composições. Em *Não tem tradução* (1933), Noel Rosa faz um comentário crítico sobre as novas técnicas de gravação e reprodução sonora utilizadas para sincronizar o som à imagem, as transformações de linguagem e de comportamento acarretadas pelo advento e popularização do cinema falado no país e o contexto de encantamento brasileiro frente às culturas europeia e norte-americana: “O cinema falado é o grande culpado da transformação (...) / Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição / Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês (...) / E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny / Só pode ser conversa de telefone...”.

Costa lembra que a proximidade entre a música popular nacional, o rádio e os anos iniciais do cinema sonoro não ocorreu apenas aqui, mas em países como Portugal, Argentina, Cuba e México. A pesquisadora Márcia Carvalho, em artigo publicado em 2008 na Revista Universitária do Audiovisual (*A canção popular no cinema brasileiro: os filmes cantantes, as comédias musicais e as aventuras industriais da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz*), frisa que, no Brasil, a aproximação entre o samba, o rádio, o disco, o teatro de revista e o cinema, por meio da atuação de cantores e compositores populares, se deu tanto nas chanchadas da Cinédia quanto nas da Atlântida, e também em algumas produções da Vera Cruz, produtoras que conheceram o apogeu no cinema brasileiro nas décadas seguintes.

As posteriores contribuições artísticas, políticas e ideológicas do Cinema Novo – seja na lida criativa com a precariedade, na oposição ao modo de produção capitalista, na conexão com outras linguagens ou no uso reflexivo e integrado das músicas popular e erudita brasileiras – transcendiram a esfera cinematográfica e foram incorporadas por compositores críticos e multifacetados como Chico Buarque e Caetano Veloso, eles mesmos resultantes do trânsito possibilitado pelo

diálogo interartístico potencializado por aquele movimento. Os dois protagonizaram uma espécie de “desafio cancional” no cinema brasileiro dos anos de 1970: Chico Buarque compôs a canção *O que será* para *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), obtendo grande sucesso com a versão *À flor da terra* nas vozes dele e de Milton Nascimento, gravação que abre o disco *Meus caros amigos* (Chico Buarque, 1976). Caetano, por sua vez, compôs *Pecado original* para *A dama do lotação* (Neville d’Almeida, 1978), e a canção alcançou uma pregnância que superou os limites de sua excessiva recorrência ao longo do filme. Chico respondeu com *Bye bye Brasil*, sua canção para o filme homônimo de Cacá Diegues (1979), que também alcançou sucesso fora do cinema. Essas canções, além de comentarem diretamente as narrativas fílmicas em questão, construíram ali narrativas suplementares que saltaram do cinema para o momento conturbado vivido pelo Brasil nos anos de 1970. Ao tratar ambigualmente de temas como desejo, repressão e incerteza em relação ao futuro, essas obras musicais ocuparam, após o sucesso nas telas, um lugar privilegiado no repertório cancional popular brasileiro.

A colagem da canção popular com peças instrumentais e outros ruídos, algo que se observa em filmes do cinema nacional recente – como em *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2000), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Durval Discos* (Anna Muylaert, 2002) –, configurou-se no grande fator de ousadia do cinema brasileiro da década de 1970, com a citação, negação, atualização e aproximação criativa de diferentes tradições e tendências musicais. Há mais de 40 anos, a intertextualidade sonora já marcava, de acordo com Márcia Carvalho (na tese *A canção popular na história do cinema brasileiro*, de 2009), uma ruptura do cinema marginal com os códigos tradicionais de articulação entre som e imagem e a proximidade do cinema com as linguagens televisiva e radiofônica.

Tropicália



Terra estrangeira



A apropriação consciente de elementos do universo *pop* e a multiplicação das possibilidades de significação dela decorrente marcaram a música e o cinema brasileiros a partir da Retomada. Em *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), por exemplo, a canção-tema *Vapor barato* (Waly Salomão e Jards Macalé, 1972, com interpretação de Gal Costa), não prevista para o filme a princípio, fora evocada de um tempo perdido, por meio da memória involuntária da atriz Fernanda Torres, em um intervalo de gravação, e então acatada pelos diretores. Apresentada, a princípio, por sugestão – em motivos instrumentais ou pela sequência do navio encalhado na praia –, revela-se a partir da corporeidade do canto da personagem Alex (Fernanda Torres) na diegese, de modo que a voz de Gal Costa na gravação original é ouvida apenas na penúltima sequência e durante as cartelas com os créditos finais. (Veja análise em vídeo da autora em www.filmecultura.org.br)

O encontro frequente entre a canção popular brasileira e o cinema nacional, cujas diferentes dicções criadas, propagadas e atualizadas ao longo de contextos compartilhados desde fins do século XIX, foram convocadas, nos últimos anos, para compor universos ainda mais multifacetados e em constante conexão, dentro e fora da diegese. Fat Marley, personagem do ator e compositor André Abujamra em *Durval Discos*, extrapolou os limites da ficção para lançar seu próprio álbum, *New old world / Future sun*, de 2002, ano de lançamento do longa-metragem de Anna Muylaert.

Abujamra é responsável por algumas das mais orgânicas e complexas articulações entre canção-ruído-imagem no cinema brasileiro da contemporaneidade, com sonoridades multifacetadas resultantes de uma combinação de referências sonoras e audiovisuais coletadas em diversas viagens mundo afora e mundo adentro. Em *Bicho de sete cabeças* (2000), o compositor interpola camadas de ruído/efeitos com canções de Arnaldo Antunes, a música original (de sua autoria) e falas de personagens, criando uma paisagem sonora suja, de densa textura, como os muros picados de São Paulo por onde vaga Neto (Rodrigo Santoro) em seu *skate*.

Entrelaçadas às trilhas musicais originais e à banda de ruído dos filmes, as canções populares mostram versatilidade e adaptabilidade aos diversos contextos fílmicos nos quais são inseridas, conferindo, ao mesmo tempo, unidade à instância sonora e ao filme como um todo. Nesse entrelaçamento, a canção é mais um elemento constitutivo da narrativa fílmica do que uma obra de arte independente: o hibridismo de seus textos verbais e musicais articulam-se intrinsecamente aos demais elementos da linguagem cinematográfica, também híbrida. E o cinema brasileiro torna-se, assim, um campo fundamental de preservação da memória cancional do país. ■



Geórgia Cynara é jornalista, musicista, compositora e mestre em Comunicação – Mídia e Cultura pela Universidade Federal de Goiás (UFG). É professora e coordenadora do curso de Comunicação Social / Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

EXISTE HOJE UMA PLURALIDADE DE USOS DO SILÊNCIO NO CINEMA BRASILEIRO

Falar sobre as potencialidades do silêncio enquanto elemento narrativo no cinema brasileiro atual traz a tentação de mencionar, mesmo que rápido, a herança que a cinematografia nacional carrega, pelo menos desde seu cinema moderno, de usos impactantes de tal elemento. Já comentei com calma em outro texto a estratégia repetida por Julio Bressane em vários de seus primeiros filmes de silenciar propositadamente determinadas imagens ou de cortar de grandes intensidades sonoras para silêncio total. Em *O anjo nasceu* as imagens do homem chegando à Lua, que surgem logo após o tango dançado pelos sequestradores com suas vítimas, são mostradas em silêncio total; na sequência final de *Cara a cara*, o político interpretado por Paulo Gracindo discursa para o plenário vazio, e mesmo nós não o ouvimos. Escutamos, em vez de sua voz, a música que preenche a trilha sonora; em *A família do barulho* temos uma série de ações mostradas em completo silêncio. Como notou Cláudio da Costa, no livro *Cinema brasileiro (anos 60, 70): dissimetria, oscilação e simulacro*, várias ações reveladoras do cotidiano da família aparecem absolutamente sem sons.

Quem queira ouvir os filmes de Ozualdo Candeias também encontrará, sem maiores dificuldades, manifestações do potencial do silêncio enquanto elemento narrativo no cinema. Em *Aopção ou as rosas da estrada*, repetidas vezes as prostitutas são enquadradas em planos próximos acompanhados por um silêncio completo. Quando são enquadradas em planos gerais, à beira da estrada, vemos que elas conversam com os caminhoneiros, mas não há a preocupação de fazer ouvir as suas vozes. Escutamos apenas os sons ambientes; em *A herança*, já se tornou suficientemente comentada a recusa das vozes, que se encarregariam do texto shakespeariano, e sua conseguinte substituição pelos sons de animais que saem das bocas dos personagens; no célebre *A margem*, a alternância geral entre música e silêncio é a base da estrutura sonora do filme. As primeiras imagens, da canoa chegando à vila, são acompanhadas por silêncio absoluto. O personagem principal perpassa o filme sem falar uma palavra.

Mais à frente no mesmo texto, quando era chegada a hora de falar do contemporâneo, citei rapidamente momentos, em um apanhado de filmes, nos quais o silêncio se fazia ouvir. Em *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, as múltiplas vozes de André são ladeadas pelo silêncio de Ana, a irmã desejada; em *Deus é brasileiro*, de Cacá Diegues, quando Deus fecha os olhos para aproveitar melhor a brisa do litoral do nordeste brasileiro, que supostamente figura entre as suas melhores criações, todo o som ambiente cessa. Deus se recolhe ao seu silêncio, e nós o ouvimos junto com ele. Caso parecido ocorre em *Benjamim*, de Monique Gardenberg. Quando o personagem principal, sentado no banco detrás de um carro, é absorvido pelas suas próprias lembranças, paramos, junto com ele, de ouvir tudo o que está à sua volta. Tal identificação entre personagem e espectador através do procedimento do ponto de escuta, ou seja, através da proposta contida no filme de fazer o espectador



escutar pelos ouvidos de alguém e, mais ainda, que paradoxalmente o ponto de escuta fique claro quando partilhamos do silêncio que envolve o personagem, tem sido uma estratégia cada vez mais comum ao cinema comercial dos nossos dias. Em outra chave, no já não tão contemporâneo assim *Socorro Nobre*, de 1992, de Walter Salles, o silêncio total na trilha sonora foi a escolha para amplificar a emotividade do encontro entre Maria do Socorro Nobre e Frans Krajcberg.

Alguns pesquisadores do cinema brasileiro têm se debruçado recentemente sobre determinados aspectos do uso dos silêncios. É o caso do professor da Universidade Federal de Pernambuco, Rodrigo Carreiro, que em recente artigo intitulado *Relações entre imagens e sons no filme Cinema, aspirinas e urubus* analisa o espaço dado ao silêncio no filme de Marcelo Gomes. Para Carreiro, trata-se de um uso do silêncio fundamental para a narrativa, ao pontuar as conversas entre os dois personagens principais, Ranulpho e Johann, ao emoldurar a “comunicação rarefeita”, como descrita por Carreiro, interferindo assim na produção de sentido, possibilitando significados vários. Carreiro fornece informações sobre o processo de criação do filme, desde a escritura de seu roteiro, que fala sobre a vontade do diretor de criar um “cinema de silêncios”. A intenção teria sido atingir, até mesmo por meio da produção de um tempo dilatado, que emprega entre suas ferramentas a construção de um espaço silencioso, a sensação de vazio que suas memórias do sertão lhe evocavam. Carreiro lembra que a proposta estética de um filme como o de Marcelo Gomes o distancia de um cinema “logorreico”, no que o pesquisador brasileiro cita um termo do francês Jacques Aumont, ou seja, de filmes verbocêntricos, com suas respectivas narrativas centradas na palavra falada.

Carreiro fornece informações sobre o processo de criação do filme, desde a escritura de seu roteiro, que fala sobre a vontade do diretor de criar um “cinema de silêncios”. A intenção teria sido atingir, até mesmo por meio da produção de um tempo dilatado, que emprega entre suas ferramentas a construção de um espaço silencioso, a sensação de vazio que suas memórias do sertão lhe evocavam.

Em artigo também recente sobre o som dos filmes do argentino Lisandro Alonso, chamado *Silêncio, os sons dos rios, os sons das cidades*, lembrei que produções como *La libertad*, *Los muertos* e *Liverpool* filiam-se exatamente a essa tradição, não majoritária, mas claramente verificável através da história do cinema, de filmes com propostas narrativas que prescindam da centralidade da palavra. Nos filmes de Alonso, os sons ambientes e os ruídos decorrentes de ações corriqueiras por parte dos personagens, tão costumeiramente relegados a um segundo plano sonoro, prevalecem durante a maior parte do tempo de projeção. Em outro texto, andei relembando John Cage como um herói intelectual que me ajudara, e ainda ajuda, a pensar a importância narrativa possível das pausas na estrutura de uma obra musical, o que me instiga a fazer conexões entre tais usos na música com o cinema.



À esquerda: *Budapeste*. À direita: *Benjamim*

Marcelo Ikeda, no artigo *Silêncios e paisagens sonoras no cinema brasileiro contemporâneo*, também recentemente publicado, analisa o som de três filmes: *Estrada para Ythaca*, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, e *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro. Ikeda comenta que um ponto em comum entre os três é a construção de uma paisagem sonora minimalista, discreta; que em todos os filmes os personagens ganham força através de passagens nas quais permanecem em silêncio; que as três produções perseguiriam uma estética do silêncio, expressão empregada por Ikeda em consonância com as leituras de John Cage, de George Steiner e de Susan Sontag, que servem de fundamentação teórica ao seu texto.

Para seguir com exemplos de usos instigantes de silêncios no cinema brasileiro atual, comento com mais calma dois filmes. O primeiro, *Desassossego (filme das maravilhas)*, direção coletiva a partir de uma carta enviada por Felipe Bragança e Marina Meliande, traz, em seus episódios, uma série de propostas sonoras. Por vezes, o som direto predomina, como no início, e ouvimos os diálogos e os sons ambientes de forma, poderia se dizer, naturalista. Por outras, em várias situações, os sons ambientes não estão conectados diretamente com as imagens, como nos momentos em que sons de natureza parecem deslocados ao estarem unidos a imagens urbanas ou, por exemplo, na persistência dos sons de água sobre os rostos que recitam o poema de Carlito Azevedo. Aqui, por exemplo, podemos dizer que as vozes que se esperaria ouvir estão silenciadas. A imagem dos rostos falantes gera uma expectativa pelo som das vozes que é deliberadamente frustrada. Algo similar acontece no episódio *Explosão*, de Gustavo Bragança, no qual vemos um casal conversando na praia sem que ouçamos suas vozes. Em vez disso, ouvimos a voz do narrador e a música. Quando começam as explosões, seus sons unificam a diegese. Sons e imagens passam a pertencer ao mesmo lugar. Ainda sobre silenciamentos, não é outra coisa que ocorre quando, em outro episódio, os sons dos pássaros e dos rios extrapolam a sequência em que eles pareciam pertencer às imagens e seguem sobre as imagens da dançarina em seu *show*. Ainda sobre sons ambientes e superposições instigantes de sons e imagens, há o ruído hiperrealista da neve de Berlim no episódio final, dirigido por Karim Aïnouz, dando peso aos flocos que caem no chão, pelo menos até o momento em que a trilha sonora se transmuta para *Sou assim, não vou mudar*, do grupo Calcinha Preta.



Lavoura arcaica

O segundo filme propõe um maior apelo às bilheterias: em *Budapeste*, direção de Walter Carvalho, adaptação do livro de Chico Buarque, temos uma proposta de sonorização que eu arriscaria dizer que tem vários cacoetes sonoros particulares do cinema comercial contemporâneo. Temos um narrador em primeira pessoa. Nos momentos em que sua voz surge ela preenche a trilha sonora, procurando criar identificação ente personagem e espectador a partir da própria ideia de proximidade entre tal voz e nossos ouvidos. De forma geral, temos a impressão de que os sons do filme têm como meta preencher a imagem de todas as formas que ela peça. Todos os ambientes parecem estar preenchidos por sons que lhe

O que se pode pensar, a partir dos exemplos dados, desde os comentados mais rapidamente até os dois últimos, com os quais este texto gastou um pouco mais de espaço, é que há hoje uma pluralidade de usos de silêncios, entendidos como ferramenta fundamental para a construção de uma trilha sonora cinematográfica.

pareçam fidedignos: os planos das cidades, Rio e Budapeste; os cômodos das casas e dos hotéis, com as televisões que falam em português e em húngaro. O filme, aliás, nos propõe prestar boa atenção às palavras faladas, especialmente graças ao esforço do personagem em aprender a língua magiar, famosa pela sua complexidade. Porém, embora haja em *Budapeste* a impressão, tão comum a grande parte do cinema contemporâneo, de que tudo deve estar sonorizado, há momentos em que as ações estão deliberadamente silenciadas, o que não deixa de ser um dos chavões da sonorização para cinema hoje. Quando Costa chega pela primeira vez a Budapeste e contempla a cidade de dentro do carro, só ouvimos música. As imagens da cidade, pelo ponto de vista de Costa, não vêm acompanhadas dos respectivos sons urbanos. De certa forma, Budapeste surge silenciada. A outra impressão de silenciamento é mais sucinta, mas ao mesmo tempo mais clara. A esposa de Costa lhe diz duas vezes que o autor do livro em cujo lançamento eles se encontram é admirável.



Na primeira vez, ouvimos o que ela diz. Na segunda, a vemos em plano próximo e, corroborando na trilha sonora a ênfase também presente na imagem, não ouvimos sua voz. É possível ler seus lábios sem esforço e, paradoxalmente, ao não ouvirmos sua voz, temos a clara noção de que aquele é um momento-chave da trama. Isso de fato será confirmado, pois, a partir de determinado momento, há a sugestão de que a mulher de Costa e o escritor têm um caso.

O que se pode pensar, a partir dos exemplos dados, desde os comentados mais rapidamente até os dois últimos, com os quais este texto gastou um pouco mais de espaço, é que há hoje uma pluralidade de usos de silêncios, entendidos como ferramenta fundamental para a construção de uma trilha sonora cinematográfica. Tais usos podem se encontrar tanto dentro das escolhas estéticas recorrentes em um dito cinema mais comercial quanto nas formas de união entre sons e imagens escolhidas para filmes que têm como necessidade uma experimentação formal, sem que com isso, vale dizer, se consiga, ou se queira, aqui estabelecer juízos de valor entre tais usos e suas múltiplas funcionalidades. ■

Fernando Morais da Costa é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. É autor de *O som no cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008) e um dos organizadores de *Som + imagem* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2012).



Cinema, aspirinas e urubus

“NÃO ENSINO ‘O SOM NO CINEMA’, MAS ‘A ÁUDIO-VISÃO’. SÃO AS RELAÇÕES QUE IMPORTAM”

O SOM
NOSSO

A obra de Michel Chion já constitui o mais importante conjunto histórico e teórico dedicado ao estudo da percepção e da criação sonora. Compositor, escritor, realizador de cinema e vídeo, pesquisador e professor, ele nasceu em 1947 em Creil, na França, e foi discípulo de Pierre Schaeffer. Como compositor, dedica-se à música concreta; como realizador, já dirigiu alguns curtas-metragens de ficção e documentais (seu filme *Éponine* ganhou prêmios como o Grande Prêmio do Festival de Clermont-Ferrand e o Prêmio Jean Vigo). Como escritor, colaborou para a Cahiers du Cinéma e já publicou mais de 20 obras, entre elas: *La musique au cinéma*, *Le son*, *L’audio-vision* e *Un art sonore, le cinéma*. Nesta entrevista exclusiva à Filme Cultura, ele comenta o som no cinema atual e se diz um teórico isolado em seu próprio país.

Filme Cultura - Fala-se bastante da sofisticação cada vez maior no tratamento do som no cinema atual. Como você vê isso?

Michel Chion - Sofisticação... Vai depender do que chamamos de sofisticação. O som de alguns filmes monofônicos dos anos 1930 a 70 podiam já ser muito refinados pela arte de posicionar os microfones, de gravar bem, de orquestrar bem (para o músico), de sonorizar bem (para o artista de *foley*), de falar bem (para os atores), de tocar bem (para os músicos da música original), de mixar bem, etc... Não são as máquinas que fazem o som, são os seres humanos. Eu tenho um projeto de livro de entrevistas com profissionais do som (se tiver tempo e os meios de fazê-lo) que gostaria de chamar “Os artistas do som para cinema”, e não “Os técnicos de som” ou “Os profissionais do som”.

Acho que confundimos frequentemente o lado quantitativo das coisas (número de canais, de dispositivos) com o lado artístico: uma música que emprega 20 famílias diferentes de instrumentos é mais sofisticada que uma música que emprega 10 somente? A música de Ravel escrita para um piano que comporta mais oitavas que uma de Beethoven é, por isso, mais sofisticada? Eu não creio. Ela é diferente, não somente por causa do uso do instrumento, mas também pela evolução musical. Não existe progresso nem decadência, somente uma mudança. Por outro lado, frequentemente, a complexidade de uma dimensão vem acompanhada da simplificação de uma outra. Por exemplo, eu faço minhas músicas concretas para duas pistas sonoras, enquanto vários outros compositores que conheço utilizam oito pistas, mas a forma como faço acaba sendo mais complexa por esse motivo.

Eu penso também que a época em que vivemos é demasiadamente tecnicista: fala-se muito de número de canais, de som digital, etc... A evolução artística e expressiva do cinema não é totalmente determinada pela técnica.

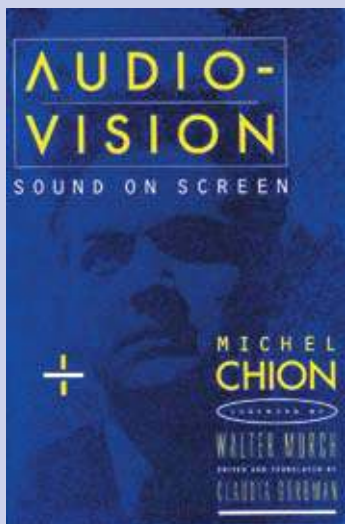
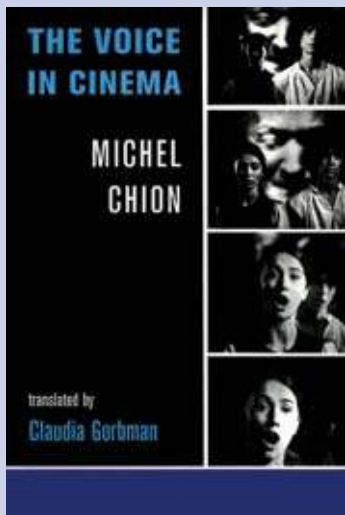
**Podemos pensar o cinema separando o som da imagem?**

Esta questão pode ser sobre a teoria do cinema (referindo-se a obras já feitas) ou sobre sua prática (referindo-se à realização de filmes). Vou começar por responder à questão prática:

Tudo é possível na prática. É o resultado final que conta. Se alguém quer capturar imagens e não pensar, em nenhum momento, nos sons que serão associados a elas, é seu direito. O filme poderá ser excelente, mesmo se ele for feito sem método. Isto acontece raramente quando os filmes são falados: é preciso que os intérpretes falem um texto que corresponda ao que vamos ouvir... Embora tenhamos exemplos de filmagens de Fellini nas quais uma parte dos atores recitava números, e o diretor se concentrava sobre a imagem...

Obviamente, a maneira como filmamos predetermina as possibilidades que teremos para o som: se é na maior parte planos fechados, teremos mais possibilidades para inventar e recriar os sons do ambiente em volta dos personagens, os passos, etc... Se é na maioria planos abertos, teremos menos possibilidades no abstrato.

Um diretor que queira gravar o texto dos diálogos antes de filmar os atores, que por sua vez deverão sincronizar-se com a fala (gravada por eles ou outros atores), pode fazê-lo. Eu mesmo utilizei um “*playback* falado” no meu curta-metragem *Éponine*. Isto pode ser interessante, e mais adequado em determinadas condições de trabalho. Mas isto não vai resultar necessariamente em um filme melhor.



É possível também fazer filmes inteiramente silenciosos, ou acompanhados de um só som (o barulho do mar?). Tudo é possível! Mas, se a questão diz respeito à análise de filmes já realizados, e se esses filmes são audiovisuais, me parece absurdo separar imagem e som; som e imagem. É por isso que eu inventei o termo “áudio-visão”, que mais tarde completei chamando de “áudio-logo-visão”, desde que haja palavras, escritas e/ou ouvidas.

Quando eu criei a teoria da “áudio-visão”, não foi para falar somente do som, mas do “áudio-visual” e do “visu-auditivo”... Mas devo dizer que na França minha abordagem é muito isolada: a Cinemateca de Paris e as escolas nacionais de cinema quase nunca me convidam; sem dúvida porque esta minha abordagem coloca em jogo as categorias técnicas e corporativas.

No Brasil há um crescente interesse pelos estudos de som nas universidades e escolas de cinema. Isso seria também uma tendência mundial?

Eu não sei, acho que vai depender do país e das pessoas. Na França mesmo, nós não somos muitos, e eu sou bastante isolado na minha posição.

Para ensinar som no cinema, eu acho que idealmente é preciso pessoas com competências ao mesmo tempo técnicas, históricas e também musicais. É o meu caso, assim como o seu caso. Eu estudei composição musical; pratiquei, bastante jovem, realização e mixagem em rádio; depois, captura de som direto em cinema e vídeo; estudei filologia e linguística; e, obviamente, fui aluno e discípulo (quase o único) de Schaeffer. Mas, devo dizer que eu sou convidado mais frequentemente em outros países (da Grã-Bretanha, da América do Norte e da América Latina) que no meu próprio país. Eu passei uma parte de 2012 na Alemanha, em Weimar, porque me fizeram uma proposta de pesquisa muito interessante, que nunca me fizeram na França.

A filosofia, e portanto as abordagens abstratas e generalizantes, invadiu uma parte das abordagens do cinema. Quanto às abordagens cognitivistas, elas são geralmente, na minha opinião, tendenciosas pela falta de competência das pessoas que a praticam: elas fazem as perguntas erradas ou se baseiam em equívocos.

Eu insisto que, de minha parte, não ensino “o som no cinema”, mas “a áudio-visão”: este termo é às vezes usado por outras pessoas, que me citam, mas às vezes esquecem o que este termo implica: são as relações que importam.

Vemos hoje, principalmente em Hollywood, um exagero sonoro, uma demasia de sons, de música de efeitos. Como você percebe este fenômeno?

Não sei se é especialmente hollywoodiano. Eu vejo muitos filmes franceses, ingleses, indianos, japoneses, de Hong-Kong, etc., em que temos “muitos” sons. Mas, quando podemos decidir que este “muito” é um “demais”? Às vezes é uma questão de gosto, ou de contexto. Para alguns cinéfilos franceses atraídos pelo cinema popular ou asiático, os filmes de Eric Rohmer ou de Manoel de Oliveira têm diálogos demais. Isto significa simplesmente que eles não são sensíveis a esses filmes.

Os filmes populares do fim dos anos 60 e começo dos 70 costumavam ter menos música “não diegética” que os de hoje. Existem ondas, correntes, e todos podem resistir a elas.

Mas devemos pensar que esses filmes não são melhores ou piores, eles são diferentes. Eu acho que não devemos desprezar o cinema mais popular, ainda que o considerem estereotipado. E por que não? O teatro e o romance popular também o são frequentemente, e isso não impede algumas obras de ter vivacidade e beleza.

É válido pensar que o cinema experimental repassa usos experimentais do som para o cinema comercial?

Primeiro devemos refletir sobre o que chamamos de cinema experimental. Será que incluímos ou não cineastas de animação como Jan Svankmajer? Experimental é para mim uma categoria heterogênea e desordenada. Mas é uma categoria que devemos conservar e defender a fim de poder divulgar, mostrar, apreciar alguns artistas que sem isso não encontrariam lugar nas salas de cinema: por exemplo, o americano Leighton Pierce, de que eu gosto muito. Onde começa o experimental? Um filme como *Gerry*, de Gus Van Sant (2002), é experimental ou comercial? Compreendo que é um filme ao mesmo tempo narrativo e figurativo. Podemos fazer um cinema figurativo não narrativo, caso de Leighton Pierce, vários filmes de Jonas Mekas, de Michael Snow, etc... Ou um cinema abstrato e não narrativo.

Para mim, tratando-se de linguagem cinematográfica “áudio-logo-visual”, o cinema dito comercial sempre foi, por definição, experimental: no começo do cinema falado, reintroduzir uma música de orquestra não diegética nos filmes, como Max Steiner fez em *A patrulha perdida* de John Ford (1934), foi necessariamente uma experiência... Criar os sons para os filmes de ficção científica, também. Em seguida, são criados efeitos, figuras, que pertencem a todos os tipos de cinema, como os acordes perfeitos na música clássica e popular.

Tem visto alguma coisa de cinema brasileiro recentemente? Tem alguma apreciação acerca do uso do som nesses filmes?

Infelizmente, muito pouco. Uma de minhas desculpas é que são muito pouco distribuídos na França, mesmo em Paris, tirando os filmes de Walter Salles. Eu não posso generalizar. Mas percebo que hoje o estilo de som e de música de acompanhamento está muito mundializado; é a língua e a interpretação dos atores que trazem uma especificidade.

É óbvio que cada época tem aspectos convencionais e aspectos mais inovadores: hoje, um grande número de filmes populares propõem formas narrativas muito complexas e audaciosas (como *A origem/Inception*, de Christopher Nolan, 2010), que seriam incompreensíveis há 20 anos; o estilo de realização, de composição musical que acompanha essas pesquisas narrativas é, no entanto, mais convencional. É o princípio da compensação de que eu falei há pouco. Mas eu não reclamo. Temos que aceitar o fato de que nem todos os filmes sejam “novos” em todos os níveis ao mesmo tempo. Eu acho também que superestimamos, no passado, alguns autores por causa de seus estilos vanguardistas (Godard, por exemplo, que não fez tantos bons filmes quanto se diz). Aparentemente, existem em muitos países diretores/diretoras muito talentosos. Se eles fazem filmes bem construídos, sensíveis e fortes cinematograficamente, eu não me importo se vou ouvir nesses filmes somente ou principalmente os diálogos gravados. A questão não está aí! O bom som para um filme é o som justo, preciso. ■

O SOM
NOSSO

OS CINEMAS SE EQUIPAM

1982: durante uma reunião com a distribuidora da Embrafilme, Tom Job Azulay, produtor do filme *Corações a mil*, anunciou que este seria o primeiro filme brasileiro a ser mixado em Dolby Stereo. O uso da tecnologia poderia ser um forte elemento de promoção do documentário-ficção filmado durante a turnê do disco *A gente precisa ver o luar* do cantor Gilberto Gil. Este novo mote de vendas impulsionou as oito gerências regionais da distribuidora a sair em campo para vender “o primeiro filme brasileiro em Dolby Stereo”, como estava estampado nos cartazes. Em poucos dias, obteve-se a resposta do mercado exibidor: dos mais de 3.200 cinemas do país, havia menos que uma dezena de cinemas com processadores de som. De nada servia o filme ter a trilha sonora nesta tecnologia.

O Dolby Stereo foi um sistema de compressão de sinais sonoros que ampliava a resposta de frequências e eliminava os ruídos de fundo, sejam os decorrentes da fricção do material magnético nas cabeças dos gravadores, sejam aqueles gerados pelas deficiências no sistema de gravação ou do negativo ótico, gerando o perfeito registro das frequências. Nos cinemas, a tecnologia não só representava uma forte melhoria na reprodução, ao ampliar a faixa dinâmica de respostas, como permitia que no mesmo espaço da trilha monofônica fossem inseridas duas pistas no negativo de som. Portanto, lançava o sistema estereofônico em pistas óticas.





Nesta época, os filmes brasileiros sofriam com as condições dos cinemas. Os diálogos empastelavam com a música e os ruídos. No estúdio principal da Álamo havia uma chave na mesa central de mixagem que, acionada pelo engenheiro de mixagem José Luiz Sasso, mostrava as condições da trilha no cinema com pior som da cidade de São Paulo: O Cine Ipiranga 2, que, por sua vez, não diferia em muito da média dos demais cinemas do país, que não possuíam processadores de som, tinham um único amplificador e uma caixa de som solitária colocada por detrás da tela. A caixa acústica do Ipiranga 2 consistia de um alto-falante instalado dentro de uma lata de óleo de 20 litros.

1993: o Circuito Sul-Paulista de Cinemas, proprietário do gigantesco Cine Marabá, decidiu incrementar a sonorização no cinema líder de arrecadação no país. Naquela sala era comum se obter frequências de público superiores a 20 mil espectadores por semana. Foram adquiridos um processador Dolby CP55 SR, amplificadores QSC e modelos específicos de caixas JBL para cinemas. Para surpresa geral, a avançada sonorização do Marabá foi desastrosa. Mesmo utilizando equipamentos de primeira linha, as condições acústicas da plateia da sala eram extremamente reverberantes, como era comum em todos os cinemas construídos na década de 1940, quando os amplificadores e alto-falantes eram caros e com pouca potência. Com o aparato moderno, os sons se sobrepuhavam, as reverberações correspondiam a uma caverna e, em vez de se ter um som espetacular, ouvia-se uma barulheira desagradável.

O Dolby Stereo SR melhorava a qualidade das gravações, pois trabalhava com um sistema de compressão mais sofisticado, o SR – Spectral Recording, ressaltando as respostas das frequências mais altas e mais baixas. Utilizava os canais esquerdo, central, direito, dividia o canal de *surround* em dois lados e voltava com os efeitos de frequências supergraves do *sensurround*, que só fora utilizado em apenas quatro filmes da Universal exibidos nos cinemas 70 mm (Vistavision). Nas exibições do filme *Terremoto*, o Cine Comodoro Cinerama chegou a ser interditado, em decorrência das rachaduras que, se dizia, o *sensurround* provocara em suas paredes.

Este canal de *subwoofer* era propulsionado por um sub-processador que “filtrava” as frequências mais baixas e as reproduzia em um alto-falante de grande dimensão. Estava criada a tecnologia 5.1, tendo cinco canais (esquerdo, central, direito, *surround* esquerdo e *surround* direito) e um canal de supergraves.

1998: com a inauguração dos cinemas da UCI em Salvador e Recife, introduziam-se novos conceitos de qualidade acústica nos cinemas. Nas cabines, identificavam-se os processadores Dolby SR e, em ao menos um terço das salas, os processadores Dolby Digital. As caixas acústicas recebiam bi ou triamplificação, conforme a dimensão das salas. Não bastassem equipamentos tão sofisticados, a construção envolvia o conceito de *box-in-box*, em que cada sala de exibição é uma caixa fechada e independente da outra. As paredes de gesso em três camadas superpostas eram completadas por um forro com o mesmo número de camadas. Recebiam uma espessa camada de lã de vidro sobre a parede interna, condicionando um tempo de reverberação adequado às gravações. Tinha-se no Brasil, enfim, salas de boa qualidade acústica e bons equipamentos instalados.





A partir da inauguração desses cinemas, os grandes e médios grupos exibidores passaram a privilegiar os aspectos acústicos e sonoros das salas. Em 2000, a Severiano Ribeiro estrearia o Kinoplex D. Pedro, em Campinas, tendo uma sala certificada pela THX, operando em 7.1., que seguia o já citado sistema 5.1., acrescido dos *surrounds* traseiros esquerdo e direito.

A certificação THX, concedida pela Lucasound, uma empresa pertencente ao cineasta George Lucas, baseava-se nas mais estritas normas internacionais, envolvendo a visibilidade recomendável de 36 graus medida da última fileira do cinema, o nível de ruído interno (curva ISO NC-25) e um tempo de reverberação máximo proporcional ao volume da sala (Norma ISO 2969). Na sala certificada, tinha-se as mesmas condições técnicas do estúdio em que se gravou e se mixou um filme.

A partir desta data, a Severiano Ribeiro abria outras salas com tal certificação, sendo acompanhada pelo Arteplex, pela Cinematográfica Araújo, pela UCI, pela Cinemark e pelo Alameda Bauru, chegando-se a um total de 15 salas certificadas pela THX no país. Mais do que a certificação, os conceitos difundidos pela empresa de George Lucas foram

absorvidos pelas empresas exibidoras, e mesmo as salas não submetidas à Lucasound tendiam a seguir os conceitos difundidos pela empresa do cineasta americano.

2010: no *shopping center* Guadalupe, instalado no bairro popular do Rio de Janeiro, é inaugurado um complexo de cinemas da Cinematográfica Araújo. Ali se tem uma tela com mais de 20 metros de largura e a sonorização é efetivada pelo sistema IMM Sound. Neste, amplia-se o número de canais da versão 7.1. para uma sonorização em 11.1., introduzindo três canais superiores frontais (esquerdo, central e direito), além de caixas de canal do *surround* vertical instalado no forro do cinema. O conceito de salas com projeção tridimensional, como aquela que a Cinematográfica Araújo designou MaxScreen, seria acompanhado pela Cinemark, que lançaria as salas XD, e pela Cinépolis, que abria salas Macro XE, com sonorizações 7.1. ou 9.1, porém com amplificações bem mais potentes, tendo caixas acústicas tri e quadriamplificadas. O Arteplex, a UCI e a Cinépolis inauguraram salas IMAX em São Paulo, Rio e Curitiba. Em 2012, a Cinépolis lançou em São Paulo e Salvador as salas 4DX, com efeitos sensitivos e poltronas com movimentos.

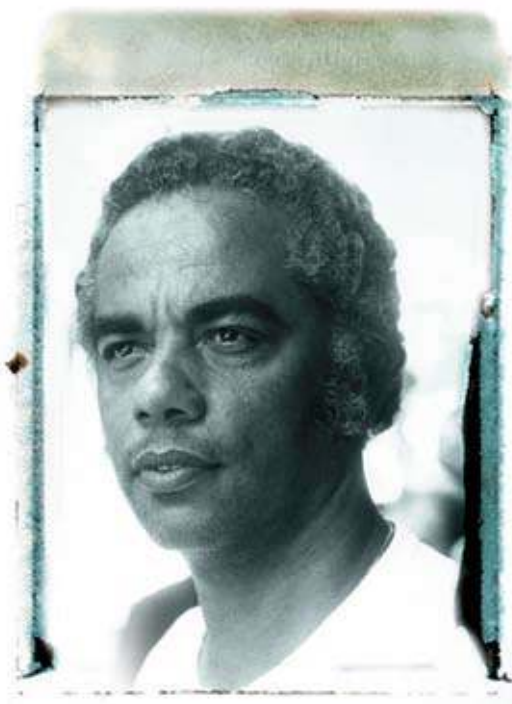
Atualmente, há no país quase 500 salas com projeção digital no padrão DCI (Digital Cinema Interactive) operando imagens em 2D e 3D, tendo o processamento sonoro totalmente digital. Ao menos outras 500 exibem filmes em 35 mm com processadores Dolby Digital. A competitividade entre os grupos exibidores transformou o avanço tecnológico em um diferencial qualitativo entre os cinemas de uma mesma cidade. As salas mais modernas possuem excelente condicionamento acústico e modernos equipamentos. As mais antigas buscam aprimorar suas condições com reformas intensas. Podemos afirmar que, atualmente, é possível ouvir com fidelidade a trilha de um filme na maior parte dos cinemas brasileiros. Pode-se afirmar, ainda, que o circuito de cinemas, instalado em um momento de forte concorrência utilizando tecnologias recentes, é moderno e com alta qualidade sonora. ■

Gonzaga Assis De Luca é diretor da Cinépolis do Brasil e autor dos livros *Cinema digital – um novo cinema?*, *A hora do cinema digital – democratização e globalização do audiovisual* e *Cinema digital e 35mm – técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinema*.

GERALDO JOSÉ: CINEMA DE INVENÇÃO

O SOM
NOSSO

A alcunha de “Homem-Ruído” não deixa margem para dúvidas: Geraldo José de Paula é sinônimo de sonoplastia. Não apenas no cinema, mas no rádio, na televisão e até mesmo no teatro e no disco. O próprio Geraldo José costuma brincar dizendo que na vida ele só não trabalhou em circo. De fato, os números impressionam: são cinco décadas de trajetória profissional (de 1946 até meados dos anos 1990) e mais de 500 longas-metragens, sem contar os inúmeros curtas, seriados, comerciais de TV e filmes institucionais, incluindo as hoje clássicas reportagens de Jean Manzon e I. Rozemberg. Entre os anos 1960-80, Geraldo José foi o técnico de som mais requisitado pelos produtores brasileiros, sendo também nossa maior autoridade no setor de ruídos de sala (ou *foley*, no jargão internacional). Durante esse período, fabricou e colecionou cerca de 12 mil sons, construindo um cobiçado acervo sonoro que era utilizado nas produções das quais participava.



O trabalho, a competência e a dedicação de Geraldo José foram em diversos momentos reconhecidos pelo meio cinematográfico. Em 1969, por exemplo, o sonoplasta foi destaque em votação promovida pelo jornal Correio da Manhã. Cinco anos depois, ganhou uma Coruja de Ouro do INC (Instituto Nacional do Cinema) por ter, somente em 1973, sonorizado nada menos que 33 filmes de longa metragem. Mais recentemente, teve sua biografia levada ao cinema no premiado documentário de média metragem *Geraldo José – o som sem barreiras* (2003), estreia na direção do veterano montador e editor de som Severino Dadá (veja um trecho do filme e também a íntegra do documentário *A construção do som*, de José Carlos Asbeg, 1980, em www.filmecultura.org.br). Ao filmar a história de Geraldo José, Dadá não só documentou a trajetória de um dos principais técnicos de cinema do país, como deixou registrada uma homenagem pessoal a um grande amigo e incentivador. Afinal de contas, em sua bem-sucedida carreira profissional, Geraldo José foi sobretudo um craque em fazer e cultivar amizades.

Não é para menos: quem conhece esse capixaba de Mimoso do Sul, hoje com 83 anos de idade, logo fica cativado por sua simpatia e generosidade.

Em relação à vasta contribuição artística de Geraldo José, gostaria aqui de ressaltar três aspectos: em primeiro lugar, a sua capacidade de invenção, que lhe permitiu em diversos momentos driblar a falta de recursos e os impedimentos técnicos; em seguida, o seu compromisso com as diversas noções de realismo; por fim, a experimentação sonora, que é fruto tanto de sua inventividade quanto da filiação estética ao realismo.

Geraldo José começou a trabalhar na Rádio Tupi em 1946, como *office boy* de Paulo Gracindo, então famoso apresentador do popular *Rádio sequência G-3*. Mas foi por intermédio do futuro dublador Orlando Drummond (contrarregra de *Incrível, fantástico, extraordinário*, programa comandado por Henrique Foréis Domingues, o Almirante), que Geraldo José passou a fazer efeitos sonoros. O trabalho com Almirante foi uma verdadeira escola para o jovem sonoplasta, que não só desenvolveu sua inata habilidade técnica, como revelou-se extremamente inventivo quando se tratava de manipular ou encontrar sons correspondentes para criar o clima de suspense necessário ao programa (retirando as platinelas de um

pandeiro, por exemplo, Geraldo conseguia reproduzir os sons de passos com esporas). A responsabilidade de um contrarregra era grande: por meio dele o ouvinte não só deveria compreender a narrativa mas sobretudo emocionar-se com ela. A eficiência não bastava; era preciso ser convincente.

Essa curiosa combinação entre expressionismo sonoro e verossimilhança costuma ser negligenciada quando se estudam as relações entre o rádio e o cinema no Brasil dos anos 1940-50. Nesse terreno, as atenções em geral se voltam para o uso que o cinema fez dos astros e estrelas do rádio e da música popular, em geral carnavalesca – isso de um ponto de vista entendido como positivo. As desvantagens da relação entre o rádio e o cinema ficariam por conta da herança melodramática e novelesca deixada pelo primeiro (de que seriam exemplos filmes como *Mãe*, de Theófilo de Barros Filho, e *Obrigado, doutor*, de Moacyr Fenelon, ambos de 1948), bem como o artificialismo carregado das interpretações (era comum os críticos da época chamarem a atenção para a ausência de naturalidade na forma pela qual um astro do rádio como Rodolfo Mayer dizia suas falas no cinema).

Mas para além da música e do texto, o cinema manteve com o rádio este outro diálogo igualmente rico, calcado na experiência da fabricação de ruídos, ou seja, tudo aquilo que dizia respeito à ambiência sonora e ao clima psicológico de uma cena construída a partir do som. A influência da sonoplastia radiofônica – garantindo os ruídos necessários à complementação do som direto em estúdio e dos diálogos dublados – vinha acrescentar realismo ao cinema brasileiro da virada dos anos 1950-60. Fica fácil, assim, entender o contentamento do diretor Nelson Pereira dos Santos ao ouvir Geraldo José dublar os ruídos da briga de facão em *Mandacaru vermelho* (1961), filme que o sonoplasta, então exclusivo da Rádio Tupi, considera de fato como sendo seu primeiro trabalho profissional em cinema.

Mas esse é apenas um dos lados do realismo ao qual o trabalho de Geraldo José se filia, isto é, aquele que diz respeito aos efeitos de realidade na narrativa cinematográfica. O som entra aí como mais um elemento



de verossimilhança, garantindo a adesão emocional do espectador pela identificação imediata. Muito cedo, porém, Geraldo José compreendeu que o realismo sonoro poderia conotar outros sentidos que ultrapassassem a mera ilustração da imagem. O exemplo máximo dessa percepção é certamente *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Nesse filme, o célebre ruído do carro de boi – concebido por Geraldo José – serviu não apenas como uma inovadora “trilha musical” mas sobretudo como a expressão do lamento interior do nordestino em meio à paisagem árida do sertão. Nesse mesmo sentido, pode-se citar também seu trabalho em outro clássico do período, *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), no qual os tiros de fuzil e o badalar de sinos reinterpretam no plano sonoro as forças opostas contidas no título do filme, igualmente servindo como “abstração musical” a partir de dados do concreto.

Embora a entrada do gravador Nagra no Brasil tenha significado um grande avanço tecnológico, muitos filmes realizados nos anos 1960 continuaram a depender quase que exclusivamente da dublagem e dos ruídos de sala, funções que Geraldo José executava muitas vezes sozinho ou com o auxílio de assistentes de peso como Jair Pereira e Walter Goulart. No entanto, para o próprio Geraldo, o Nagra acabou se tornando um instrumento valiosíssimo, não só para a elaboração do realismo sonoro aqui comentado, mas também como garantia de maior autonomia de trabalho. Ambos, aliás, se complementavam, conforme fica claro em uma declaração do próprio Geraldo José em entrevista a Vera Brandão, aqui mesmo na Filme Cultura (nº 34, jan/fev/mar 1980). Para ele, não valia a pena vincular-se a um estúdio de som, pois isso daria a seu trabalho “um aspecto muito mecânico”, acarretando a perda da “espontaneidade da criação”, que ele só conseguia manter devido a sua condição de autônomo. A portabilidade do gravador suíço permitiu que Geraldo saísse pelas ruas ou pelo campo e gravasse seus próprios sons – origem, aliás, de seu já mencionado acervo.

O que se pretendia com esse trabalho de documentação era eliminar o artificialismo mecânico dos sons pré-gravados, muitas vezes importados e repetidos de filme para filme. Mas para além de seu caráter “documental”, o uso



do Nagra também permitiu que Geraldo José manipulasse os sons de forma a simular, por meio de regravações e intervenções na ciclagem, determinados ruídos e efeitos de que necessitava. Tornou-se famosa a solução que Geraldo José encontrou para reproduzir o som de um pernilongo encomendado por Carlos Diegues para o filme *Chuvas de verão* (1978): partindo do ruído de um avião de aeromodelismo gravado com o Nagra, aumentou sucessivamente a rotação até chegar ao zumbido do mosquito.

Recursos como esses só se tornaram possíveis com os avanços tecnológicos que a partir dos anos 1960-70 beneficiaram tanto a produção dos filmes quanto os estúdios de som. Mas o caráter experimental ou de invenção do trabalho de Geraldo José sempre existiu. Ele se manifestou já na época do rádio e atravessou os anos dedicados ao cinema e à televisão. Não por acaso, o lado artesanal do trabalho de contrarregra nunca foi abandonado: para simular o tique-taque de um relógio, Geraldo girava uma

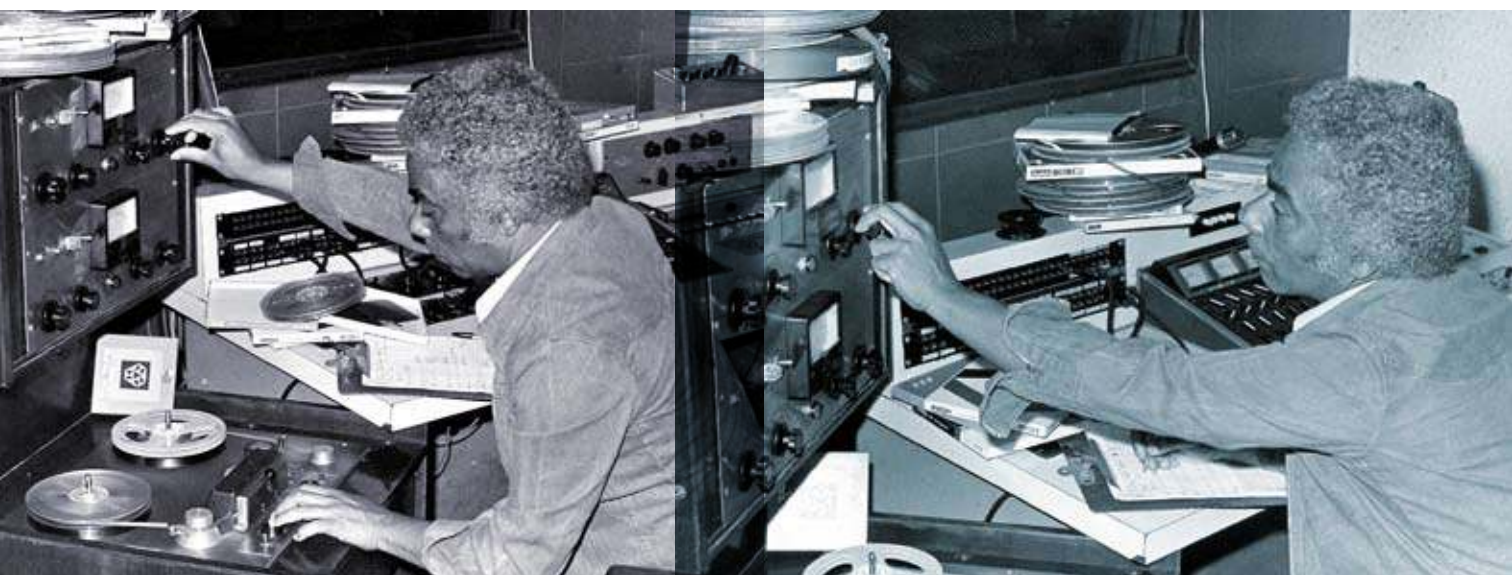
caneta entre os dedos, friccionando a aliança; para conseguir o ruído do engatilhar de um revólver, bastava abrir um alicate; o som de um trem em movimento era facilmente reproduzido com uma bateadeira, uma caixa metálica e um apito de madeira.

Ao mesmo tempo, novas e sofisticadas concepções sonoras surgiam a partir da junção de ruídos e música, sobretudo a partir do trabalho conjunto de Geraldo José e Jards Macalé nos filmes *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos milagres* (1977), ambos de Nelson Pereira dos Santos – parceria que se desdobrará, aliás, no disco *Contrastes* (1977), de Macalé. Em *O amuleto de Ogum*, por exemplo, os guinchos e apitos de um trem maria-fumaça mesclam-se aos sons de tiros, risadas e acordes de violão reproduzidos ao inverso. Como o próprio Macalé diz, em depoimento ao documentário de Severino Dadá, Geraldo José o ensinou que “ruído é som; som é música; e música é ruído.”

Todo esse *know-how* evidentemente não demorou a ser absorvido pela televisão. O departamento de sonoplastia da TV Globo, criado por Geraldo José, não deixa de ser o resultado desse fio que une o rádio ao cinema e à

televisão, e que tem como fundamento estético o realismo – sobretudo nos anos 1970-80, quando a busca pelos efeitos de realidade marcou a teledramaturgia brasileira (séries como *Plantão de polícia* e *Carga pesada*, para as quais Geraldo José trabalhou, são exemplos claros dessa influência cinematográfica).

Em resumo, Geraldo José pertence a uma geração privilegiada, aquela que vivenciou de forma intensa as transformações técnicas e estéticas ocorridas na cinematografia local. Nesse sentido, a importância de seu trabalho ultrapassa em muito a simples constatação quantitativa e se insere no conjunto de contribuições artísticas que ajudaram a criar aquilo que se chama de cinema moderno brasileiro. No setor sonoro, Geraldo José tem tanta influência na construção dessa modernidade cinematográfica quanto, por exemplo, um técnico-criador como Hélio Silva, o fotógrafo de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e de vários outros filmes que marcaram os anos 1950-60. Como Hélio Silva, Geraldo José é um desses nomes que comprovam a existência concreta de um cinema de invenção e só fazem tornar ainda mais evidente a constatação de que arte e técnica sempre foram termos complementares. ■



O FINO DA DARCY

A **Escola de Cinema Darcy Ribeiro**, que também se assina Instituto Brasileiro de Audiovisual, completou 10 anos em outubro de 2012. Nesse período, recebeu mais de 3.600 alunos oriundos de 24 estados brasileiros e de 19 países. Entre os professores que já passaram por lá estão Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Flávio R. Tambellini, José Carlos Avellar, Jorge Durán, Paulo Halm, Ricardo Miranda e Sérgio Sanz. Para festejar a data, a escola preparou um DVD duplo com uma seleção de 14 curtas-metragens realizados por alunos durante os cursos regulares. Vários deles foram selecionados e premiados em festivais nacionais e internacionais

A localização da escola, no Centro do Rio de Janeiro, explica a frequência com que a cidade aparece sob o escrutínio dos documentaristas estudantis. Lá estão as ruas do Centro antigo (*Notívago*/Gabriel Dib); a presença simbólica de Zumbi dos Palmares (*20 de novembro*/Éthel Oliveira); as prostitutas de *Vila Mimosa*/Orsi Balogh e José Santos; o catador de lixo que se expõe ao perigo da Avenida Niemeyer (*Dia sim, dia não*/Eveline Costa); o baterista que, expulso da igreja evangélica, vai tocar ao ar livre na Lapa (*O som e o resto*/André Lavaquial); a ocupação de um *shopping* da Zona Sul por moradores de rua (*Hiato*/Vladimir Seixas); e a travessia marítima entre o Rio e Niterói, desbanalizada no belo ensaio visual e sonoro *Transitório*/Alex Cruz e Rodrigo Tangerino.

A própria escola é cenário de pelo menos dois filmes de ficção. Em *O nosso livro*/Luciana Alcaraz e Cláudia Rabelo Lopes, os personagens de Vera Holtz e Marcos Caruso trocam bilhetes-citações numa biblioteca antes de se conhecerem e se apaixonarem. Já o divertido *Young girl*/Cadu Barros transforma a escola no Colégio Municipal de Tóquio e, com diálogos em japonês, conta uma história do tipo *nipo-exploitation* sobre a vingança de uma menina lésbica. Mas em matéria de escracho e humor, nada supera *Suzy Brasil: A deusa da Penha Circular*/Renata Than, perfil bipolar (editado por Christian Caselli) de um professor de Biologia que se apresenta como *drag queen* na noite da Zona Norte carioca.

Como não poderia faltar numa escola de cinema, há os filmes sobre cinema. Em *La subversión del toro*/Daniel Santos, imagens de tourada não utilizadas por Serguei



Eisenstein em *Que viva México!* são reconfiguradas para uma celebração da vingança do oprimido. Três outros curtas são tributos a cineastas brasileiros fundamentais: *Paulo César Saraceni: A verdade por um novo cinema*/Leandro Batista, *Nelson Pereira dos Santos: O prazer de fazer cinema*/Guilherme Lopes, Henrique Amud, Rafaela Rodomack, Theo Dubeux e Thiago Neri,, e *Avacalha e se escolhamba*/Yuri Sfair, Germano Weiss, João Martins (Katu), Tiago Sant'Anna e Laís Lifschitz. Dos três, este último é o mais feliz em restituir a irreverência do seu personagem, Rogério Sganzerla, e trazer detalhes pouco conhecidos, como uma certa crônica de *O bandido da luz vermelha* pelo viés da culinária.

Como também não poderia deixar de ser, a seleção reflete uma diversidade de usos da linguagem cinematográfica, numa espécie de portfólio de tendências de aprendizado. Há desde trabalhos mais centrados no exercício de uma narrativa clássica, seja ela ficcional ou documental, até experimentações bem ou mal desenvolvidas. A fronteira entre documentário e ficção é um dos territórios mais visitados. O corpo a corpo mais bruto com a realidade também comparece em vários filmes, assim como a manipulação, convencional ou não, de materiais de arquivo.

Nos seus 10 anos de atividade, a escola fundada e dirigida por Irene Ferraz ajudou a produzir 101 curtas-metragens. Ex-alunos como Júlia Murat, Felipe Scholl e André Lavaquial já estão correndo o mundo com seus filmes. A diretoria se orgulha de ter mais de 90% dos alunos formados atuando no mercado. Um terço das vagas da escola são gratuitas para atender a ONGs parceiras, como Cufa, AfroReggae, Nós do Morro, Cecip e Oi Kabum, além de Pontos de Cultura de todo o Brasil. ■

AVE SUCKSDORFF!

Diante da inesperada resposta ao meu primeiro filme, *Caramujo-flor*, que caiu nas graças do público, da crítica e do júri, obtendo quatro prêmios no Festival de Brasília de 1988, decidi queimar etapas e me atirar na experiência inaugural em longa-metragem através de *Ave Sucksdorff*, um ensaio documental sobre a trajetória criativa e política do cineasta e naturalista Arne Sucksdorff, da Suécia aos trópicos.

O primeiro encontro com o personagem se deu em Cuiabá, Mato Grosso, onde ele vivia há 20 anos, seduzido pela natureza exuberante e vulnerável do Pantanal e em particular pelos encantos de Maria Graça, descendente de índios e negros, com quem se casaria meses após fotografá-la para a revista Life num bar da capital. Quando o visitei em 1989 ele tinha 73 anos, e sua casa mais parecia um museu improvisado, com fotografias de bichos em família ocupando as paredes da sala e as estantes repletas de livros e revistas nórdicas que alertavam para a devastação do ecossistema do Brasil Central.

Cercado de vestígios idílicos, Arne revela-me, contudo, o drama que o monopolizava e enlouquecia aos poucos, sem perceber: um processo que movia há décadas contra a União. Em plena ditadura militar, Sucksdorff ganhou de presente de casamento uma gleba de 60 mil hectares ao norte do Mato Grosso de um grupo de empresários suecos, impossibilitados pela legislação de investir em grande escala na região. Mas quando o antigo sonho de criar uma reserva ecológica para reintegrar menores abandonados das cidades ao redor começa a se concretizar, as terras são confiscadas pela Funai durante a ampliação do Parque do Xingu. Conhecido defensor dos índios, Sucksdorff se vê numa situação paradoxal, e subitamente perde tudo o que aplicou no plano de ocupação da área.



Fábula

De cima para baixo:

Arne Sucksdorff com Maria e filho,

com Joel Pizzini

e degustando seu cachimbo.



O rigoroso cineasta europeu abandonara o cinema em nome da militância ecológica, produzindo nos anos 70 seu testamento audiovisual: uma série de quatro reportagens para a televisão sueca chamada *Mundo à parte*, produto de uma aventura nômade de 10 anos pelo Pantanal com a mulher, a agrônoma Maria Graça, que resultou em um filho (Anders), dois livros, roteiros e milhares de fotografias.

Originariamente, sua vinda ao Brasil, contudo, fora vinculada à utopia cinematográfica. Antes de trocar a arte pela cultura, ou a cultura pela natureza, Arne desembarca em 1962 no Rio de Janeiro a convite da UNESCO e do Itamaraty para ministrar um Seminário de Cinema cujo foco central era instrumentalizar a chamada segunda geração do Cinema Novo com as técnicas do cinema direto, ensinando a prática do gravador portátil Nagra IV, introduzido no mesmo ano nos EUA. Alimentado a pilha, o Nagra utilizava pela primeira vez o som magnético e permitia tomadas dessincronizadas da imagem. Na bagagem do professor atracam no Rio ainda uma moviola Steinbeck, duas câmeras Arriflex blimpadas (16 e 35 mm) e farto material sensível. Chegavam enfim ao alcance dos jovens cinemanovistas as ferramentas que faltavam para liberar o cinema nacional dos estúdios, refletir o clamor das ruas e escancarar as contradições do país emergente.

Entre os alunos destacam-se Luiz Carlos Saldanha, Eduardo Scorel, Arnaldo Jabor, David Neves, Alberto Salvá, Joaquim Pedro de Andrade, os atores Guará Rodrigues e Nelson Xavier, e o jornalista Vladimir Herzog, que ao experimentar o cinema dirige o trabalho prático eleito no curso, *Marimbás*, curta sobre a realidade dos pescadores do Posto 6 em Copacabana.

Sob os efeitos do curso e às vésperas do golpe de 64, Arne escreve com o ator Flavio Migliaccio e o dramaturgo João Bethencourt o drama ficcional com métodos documentais *Fábula* ou *Meu lar é Copacabana*, sobre a vida de quatro órfãos, filme que lança novos quadros para o Cinema Novo.

Quando propus *Ave Sucksdorff*, o mestre exigiu porém um filme completo, narrado por seu conterrâneo Max von Sydow

e evocando seus encontros com figuras notáveis como Quincy Jones, autor da trilha sonora de *O menino e a árvore* (1961), com seu amigo Stanley Kubrick (que o hospedara durante a lua de mel com Maria) e o músico Ravi Shankar, que colaborou em *O vento e o rio* (1951). Uma superprodução, imaginei, deixando-me levar pelo ímpeto viking para conceber o argumento. Para conhecer a produção realizada na Europa e mundo afora, organizei na Pauliceia uma retrospectiva quase completa de seus filmes. Na ocasião, o Svenska Institutet doou para a Cinemateca Brasileira uma cópia de seu filmensaio *Ritmos de uma cidade*, que levou o primeiro Oscar do cinema sueco em 1949.

Após a projeção de filmes inéditos na terra que Arne adotou, os ventos nórdicos sopram a favor e *Ave Sucksdorff* é aprovado em concurso público da Embrafilme. A celebração dura pouco, pois antes da assinatura do contrato assume a presidência do país Fernando Collor de Melo, cujo primeiro ato é extinguir a distribuidora estatal que subsidiava o cinema independente. O projeto é abortado e Sucksdorff retorna à Suécia para se tratar, a tempo de escrever uma autobiografia antes de falecer aos 83 anos. Atendendo a seu último desejo, a viúva Maria Graça lança suas cinzas do alto de um balão nas águas do Pantanal.

Vinte anos depois do projeto interrompido, recebo o simbólico convite do CTAV para criar os extras do DVD da série *Mundo à parte* e nasce daí *Elogio da Graça*, revisão *proética* de uma saga à deriva na memória. Sobrevive o ponto de vista da companheira de 30 anos, Maria Graça Sucksdorff, personagem que à sombra do mito colabora silenciosamente para erigir uma obra de fôlego sobre os mistérios e abismos da maior planície inundada do planeta. Através do *Elogio*, ajusto parte das contas com o passado de triste impacto para o personagem e o autor do filme idealizado, submetido como tantos outros a um hiato autoral de sete anos distante do *set* de filmagens. Ave Sucksdorff! ■

Joel Pizzini é diretor de *500 almas*, *Olho nu*, *Caramujo-flor*, *Enigma de um dia*, *Glaucos* e *Elogio da Graça*, entre muitos outros filmes, vídeos e videoinstalações.

UM FILME

O HOMEM QUE NÃO DORMIA

de EDGARD NAVARRO

por DANIEL CAETANO

& LUIZ SOARES JR.

DA MATÉRIA DE QUE SÃO FEITOS OS SONHOS

por Daniel Caetano

Entre as discussões mais comuns nos meios cinematográficos, há uma questão básica que muitas vezes é obscurecida: por que fazer os filmes? Essa pergunta fundamental, no entanto, foi relembrada por Eduardo Escorel num debate realizado na Mostra de Tiradentes – o texto foi publicado em seguida no seu *blog*, com o título *Desabamento e batuque* (disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque>). O viés de Escorel naquela ocasião pode ter sido excessivamente generalizante, a ponto de ter recebido - e publicado no mesmo *blog* - um reparo bastante incisivo de Alberto Flaksman, num texto intitulado *O descontentamento de Eduardo Escorel* (<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/o-descontentamento-de-eduardo-escorel>). Mas essa questão em torno do que move os filmes a serem feitos, se não é justa para “o cinema brasileiro como um todo”, se me permitem o uso da expressão, é válida – sempre – para cada filme que é produzido. Ela existe para cada cineasta (e/ou equipe) que faz um novo filme e, mesmo que o propósito seja somente o sucesso financeiro, cada um deles terá uma resposta. Se muitas vezes esta resposta pode ser banal, em outros casos ela é determinante para o que vem a ser o resultado final do filme. Certas obras ganham sua força sobretudo por esse desejo básico, essa sua ambição fundamental. *O homem que não dormia* pretende encarar o universo espiritual do seu lugar, com todos os traumas e dores, para promover o ritual de uma libertação vital. O sucesso nessa empreitada é certamente um dos seus méritos mais notáveis.

Muitos já falaram do fundamento materialista do cinema, uma arte que nos mostra os corpos em movimento. Mas a vida das pessoas nunca se reduz apenas à matéria física, em maior ou menor grau: os sentimentos, as crenças, as ideias, os sonhos, tudo isso que nos motiva tem origens que não se reduzem a meras relações físicas ou biológicas. É disso que trata *O homem que não dormia*: os corpos estão lá, suando, rindo, se masturbando e mijando, mas não estão lá desprovidos de espírito. E o filme, de certa maneira, acaba sendo formado com a forte presença dos quatro elementos fundamentais: o fogo que, numa manifestação divina, queima uma cruz; a tempestade torrencial que apaga o fogo, inunda as covas e permite a chegada do sono; a terra em que se enroscam os personagens e se enterram os tesouros ignorados; e, finalmente, o ar. Não há filme que não registre o ar, mas são bem raros os que, como *O homem que não dormia*, fazem isso com plena consciência do seu gesto. Sendo uma obra que investiga espíritos, o filme de Edgard Navarro sabe que a transparência do ar que nos cerca é tão fundamental quanto enganosa. *O homem que não dormia* capta esse ar com consciência do seu lugar histórico – que, com as características locais, os cheiros e os espíritos da Bahia, é retratado com cores ao mesmo tempo fortes e complexas. O sincretismo, o coronelismo, os mitos, a sensualidade, a violência e a religiosidade estão lá, mas não se reduzem a um espetáculo de macumba para turistas.

Tal como acontece com o velho tesouro do Barão, o filme desenterra uma Bahia mítica, ainda viva em pleno início do século XXI – mas essa Bahia mítica ainda existe justamente porque permanece no ar em meio a novidades novas e velhas: da internet às procissões, os fantasmas mostrados pelo filme não permanecem parados, estão sempre inquietos, em movimento, sem sossego. É, de certa maneira, uma ironia com o típico tom idílico usado para retratar a vida interiorana: embora o banguê-banguê pertença à memória do passado, a pequena cidade moderniza seus costumes no interior das casas, mas repete as tradições para se apresentar para turistas estrangeiros. E mesmo quando recria o ritual do grupo de meninos que, em torno de uma fogueira, escuta um homem mais velho contar histórias, ou quando mostra uma cena de conversa num bar, o filme sempre se mostra profundamente marcado pelo seu lugar e seu momento histórico. Não é por acaso que ele retrata a dor de se libertar do fantasma de um homem poderoso, do tipo que, apesar de ser um assassino, tem seu retrato pendurado com destaque na igreja local. Tampouco é apenas acaso que, no início do século XXI, um filme da Bahia possa fazer o ritual de libertação do fantasma do velho coronel local.

O cineasta Edgard Navarro já havia feito filmes baseados em personagens clássicas (no super-8 *Alice no país das mil novilhas*), no budismo (no curta *Lin e Katazan*), nos mitos históricos (no curta *Porta de fogo*), no delírio (no clássico média-metragem *Superoutro*) e na memória (em seu primeiro longa, *Eu me lembro*). Seus primeiros filmes, cada um à sua maneira, procuraram transgredir ou recusar os padrões sociais, fosse por um viés lisérgico, libertário, terrorista ou suicida. *Eu me lembro*, por sua vez, retratava esse confronto através de um percurso memorialista, já com o tom de um movimento de maturidade. Dessa vez, o seu *O homem que não dormia* pretende tratar de uma diversidade de manifestações de espírito: das relações com o divino, das relações com os fantasmas passados, presentes ou futuros. Como o longa anterior, não é mais um filme que se satisfaça com a atitude de confronto.



CAULI NETO

Mas *O homem que não dormia* só existe porque encara sem medo este confronto com o mundo metafísico e com a memória da violência (tanto do coronelismo como do estado ditatorial); no fim das contas, trata-se de um verdadeiro descarrego, um gesto afirmativo, um ritual de purgação e celebração para encontrar paz com os espíritos ainda presentes e fortes.

Não são poucos os filmes que falam de fantasmas, de relações com os deuses ou de eventos sobrenaturais de base religiosa. E *O homem que não dormia* se insere conscientemente nessa tradição, como uma espécie de versão tropical para filmes de gênero como *O exorcista* – há mesmo algumas cenas nitidamente tomadas pela atmosfera dos filmes de horror. Por exemplo, aqueles instantes que, sem cores, contam a história do temível Barão assassino; mas sobretudo as cenas da exumação do seu tesouro enterrado. É quando o Barão chega ao limite do seu confronto com o divino – e o filme chega ao auge da sua consequente afirmação da fé, nesse instante em que ocorre uma espécie de gesto de purificação por que passa toda a narrativa do filme. Até este momento em que o tesouro é desenterrado e ocorre a manifestação divina que queima a cruz, a narrativa do filme, mesmo cheia de humor, vinha marcada por um amargor tanto espiritual quanto físico: de um lado, os fantasmas eram amaldiçoados e o padre não tinha fé, enquanto do outro lado a violência dos poderosos era fatal (como no caso da esposa do Barão) ou profundamente traumática (como no caso do louco profeta Prafrente Brasil) – e mesmo a atividade sexual só consegue ser um modo de liberdade na relação a três.

Depois do ritual climático em que terra e céu entram em conflito – quando o baú do tesouro é desenterrado das profundezas e o fantasma do Barão enfrenta os céus, tornando-se testemunha única (além de nós, espectadores) da manifestação divina e, enfim, desfalece e dorme –, o filme se vê livre do amargor, mostrando o fim do processo de libertação dos personagens centrais: Prafrente Brasil não mais se sente atingido pelas lembranças zombeteiras do passado autoritário; o padre Lucas consegue falar à cidade sobre a sua fragilidade espiritual; e mesmo Me Esqueci, o fantasma do Barão, retrato ainda vivo do coronelismo que vagava sem dormir, consegue encontrar a paz e o descanso espiritual. Assim, *O homem que não dormia* encara os espíritos para ao final registrar e comemorar uma verdadeira mudança de ar. Não é pouca coisa um filme conseguir mostrar isso. ■

OS DEUSES ESQUECIDOS

por Luiz Soares Júnior

As grandes constelações demiúrgicas – *Pentesileia, Parsifal* – sempre usaram o mito como uma espécie de *container* particularmente fulgurante para a acumulação dos fantasmas de um povo ou uma cultura. O mecanismo através do qual o mito serve a esta tarefa de síntese fantasmática é bem conhecido por nós desde que Freud se debruçou sobre o sonho como o lugar onde o mito universal encontra o delírio privado, a jubilação cosmogônica encontra a tara familiar. No sonho – esta mitologia privada, “minha” – ressoam, em chave camerística e concertante, os grandes arranjos corais e marchas messiânicas que orientam o destino de uma cultura.

Através dos processos da condensação e do deslocamento, o sonho transforma em imagens – precisas e fatais – a trajetória de um dia turbulento, o serpenteante périplo de um desejo. Ele sintetiza em um único significante a corrente desordenada dos eventos de uma vida, mas de forma oblíqua, deslocada: se estou apaixonado por uma prima, sonho que estou jantando em família. Mas o sonho estabelece uma espécie de jogo de foco ótico, como no cinema: o verdadeiro objeto do desejo aparece fora de foco, em segundo plano, pois o que se destaca e toma o lugar da prima é, digamos, a cesta de frutas que se interpõe entre ela e mim durante o jantar familiar. O sonho revela o meu desejo, mas desfocando-o e sintetizando-o: todos os flertes, os olhares enviesados e os sorrisos entrefechados nas tardes com a prima são resumidos na cesta de fruta, que ocupa um lugar central na mesa familiar – e, evidentemente, efetiva uma transposição metafórica, em que “comer a prima” vira “comer a maçã”. Há um processo cognitivo de síntese em ação, mas que incide sobre o objeto errado; ou antes: um objeto que se mascara, que se traveste de Outro. É ao segundo plano que temos de atentar se quisermos captar o sentido da economia libidinal mobilizada ali. Foi Jung quem se encarregou de intersectar a pequena *mise en scène* condensada e deslocada do sonho com as *mise en scènes*, grandiloquentes e ritualísticas, de um mundo histórico – de operar a implicação entre a mitologia privada e a cósmica, a “copa e cozinha” da subjetividade e o crepúsculo dos deuses “indo-europeus” – e sobretudo quem mostrou que ambas as mitologias coabitam sob um mesmo e outro leito; que o divino habita tanto o templo de Delfos quanto a minha escrivaninha.

Em *O homem que não dormia*, temos uma intersecção entre instâncias míticas primeiras, que acaba por gerar uma série de outras intersecções, projeções, ressonâncias. Antes de tudo, a superposição entre a figura do Barão amaldiçoado - feito por um Navarro em estado de graça, entre um personagem de *jacobean revenge drama*, um vilão elizabetano e um pirata escapado dos *Contrabandistas de Moonfleet*, de Fritz Lang – e do Homem que não dormia. O mito tópico, regional do Barão é projetado contra um mito que de tão primevo perdeu nome, identidade ou rastro de Logos e Memória: o Homem que não dormia arrasta sua



insônia pela noite dos tempos que gerou as Eumênides ou aqueles deuses temporários de que fala Hermann Usener; deuses latinos que de tão imemoriais ainda nem tinham nome – não eram substantivos ou nomes próprios sequer, mas gerúndios que designavam tempos destinados ao processo da colheita.

O mito que de certa forma funda a Cidade baiana e suas fantasmagorias é tecido contra a trama de fundo de uma demiurgia recém-nascida, Origem de (en)canto e acalanto sob a qual todos os outros contos e cantos vêm se perfilar. Aqui, a “projeção” cinematográfica adquire a dupla significação, literal e simbólica, que lhe dava Serge Daney: projeção de sombras e de luzes “que se fazem passar por corpos” (fantasmagoria, portanto); e projeções fantasmagóricas também no sentido analítico, em que a tela se torna o ponto de encontro de todos os meus anjos e demônios, enfim feitos imagens. A esta dupla projeção Navarro acrescenta uma terceira, que revolve e ulcera esta ode demoníaca à arte de contar histórias num vertiginoso *Maelstrom* de errâncias e epifanias: a impressionante sequência do exorcismo, o “batismo” do padre, a Ascensão final.

A projeção da mitologia privada no *Fatum* mítico, do *Cronos* (tempo sequencial, efemérico do calendário) no *Kairos*, tempo da Revelação e da Redenção messiânicas. Quando o Homem que não dormia se volta para o interlocutor, o que o outro vê é o Barão; quando o Barão volta à cena em *flashbacks* saturados como uma gravura de Goya e hebefrênicos como um Shakespeare encenado por Strehler, o que se segue é o passo taciturno e aturdido de um caminhante que se perdeu da História e se aconchega no uterino limbo do Mito. Mas a relação entre ambos já está dada, no contracampo – e como contracampo, pois já que aos fantasmas é impossível rememoração ou reconhecimento, cabe ao Outro, ao personagem que este alucina ou transfigura, designá-lo enquanto tal. Um fantasma é para um Outro.

A estrutura episódica do filme designa estas intermitências e reentrâncias (lacunas imaginárias e pulsionais) por onde o mito se infiltra na duração cotidiana, magnificando-a ou mortificando-a. A cada evento chão ou dito clichê de personagem, a cada trajetória rasteira ou quietista da câmera sobre aquele mundinho, se contrapõe (se contracampeia) uma lufada de imemorial e de eterno: o “mundinho” na verdade é infinitamente grande, é abissal – a ponta de um *iceberg*, limiar de entrada ou templo iniciatório para um mundo muito antigo, vasto e profundo memorial de que se serviram sempre os magos, os artistas e os poetas para deflagar as potências encantatórias da vida. Se o sonho é a condensação de uma série (séries) de impressões numa imagem arquetípica, em *O homem que não dormia* temos um movimento duplo e reversível, em que o arquetípico volta a “fazer-se carne” – na masturbação dos personagens, na errância malcriada de seus mendigos, em seus berros cacofônicos, em sua sujeira e escuridão; mas também esta sujeira e esta escuridão – à qual certamente aspirava o Breton de *Nadja*, sem ter no entanto metade do colhão divinatório de Navarro para presentificá-la –, estas cusparadas e berros, estes jatos de urina e esperma, este sangue



coagulado do inseto na boca que o afaga e o vomita não passariam de um informe bloco de notas punheteiras se não estivessem urdidas contra (n) o *tableau* ritualístico e taumatúrgico do Velho que não dormia e do Barão satânico.

Se Navarro encarna o personagem, é com o intuito clarividente de identificar o papel do cineasta à potência demiúrgica de orquestrador de mundos em ascensão e danação, em *metteur en scène* de presenças. Aqui, filmar é também participar de um processo de desabrochamento e desvelação ontológicas. Para o grego, não havia criação do mundo (muito menos *ex nihilo*). O divino para ele não era criador ou autor da matéria – porque o grande barato para os gregos era preservar o mistério da presença, o “a flor é uma flor”, sua tautologia deslumbrante. Se há um Deus criador “por trás da flor”, se há uma causa para a flor, esvaiu-se o mistério: a flor vira mero *efeito de*, aparição de segunda mão. O divino para o grego aparecia sob a forma de um demiurgo; ele não criava a presença, mas dava forma, figuração ao ser: um espaço, um tempo, um ritmo, uma vida e uma morte. Era um *metteur en scène* ontológico – como todo grande artista, aliás. Este caráter demiúrgico do divino aparece com fulminante clareza numa arte como o cinema, uma arte em que o fazer artístico tem que se contentar em manejar o que já está lá, presente: em refigurar um mundo que já é (ao contrário da pintura, que no justo dizer de Leonardo era antes de tudo *cosa mentale*, criação inventada da subjetividade). Mas se o cinema, na concepção hierárquica de um “monstro metafísico” como Hegel, certamente ocuparia – por seu caráter “mais pobremente subjetivista” – um lugar inferior ao lado das outras artes, para os olhos enfeitiçados e fascinados desta presa que é o espectador de cinema – presa literal e metafórica, pois não pode se mexer nem arredar pé dali, e está num estado induzido de hipnose, pelas condições fenomenológicas da projeção numa sala escura –, esta é certamente a mais demiúrgica de todas as artes, a que mais intensa e feericamente joga suas cartas na epifania – trepa com o divino, pactua com Satã e troca um pelo outro, num *Sabbath* particularmente perverso. Esta é uma compreensão *cultural* do cinema como espaço privilegiado para a descoberta de mundos possíveis (teratológicos ou messiânicos) sob a epiderme do mundo ou na axila do divino – compreensão compartilhada por Navarro com cineastas igualmente demiurgos como Glauber Rocha, o grupo Zanzibar, Kenneth Anger, Carmelo Bene, Mario Bava, Werner Schroeter.

Presidindo a ronda dos personagens que perambulam por tempos e espaços cambiantes – que refletem outros tempos e espaços, míticos ou imanentes, imaginários ou impenitentes –, há uma figura labiríntica que, como na estética maneirista, espelha a vertiginosa experiência que é ser finito – habitar e ser habitado por tempos, Outros, deuses e monstros coetâneos e coextensivos; e assim sabermos, como aqui, que o *agora* é sacramento espectral –, pois consagrado por todos os mortos que foram e serão; e a pele é mais abissal e obscura que qualquer deus esquecido, pois é a concha ressoante do Ser. ■

Luiz Soares Júnior é coeditor da Revista Cinética. Autor dos *blogs* Cinema com Cana (crítica) e Dicionários de Cinema (tradução de crítica francesa).

E agora, Tata? ▶ Tata Amaral é uma das mais sólidas autoras do cinema urbano contemporâneo no Brasil. Filmes como o curta *Viver a vida* (1991) e os longas *Um céu de estrelas* (1996), *Através da janela* (2000) e *Antônia – o filme* (2006) deram provas de uma sensibilidade afinada com o feminino e as micropolíticas do cotidiano. Seu filme mais recente, *Hoje*, vencedor do Festival de Brasília de 2011 e com lançamento previsto para março, alia esse universo a um tema bastante frequente no cinema brasileiro recente, que são os ecos do regime militar. A seguir, Tata comenta esse filme, seus próximos projetos e a parceria com sua filha Caru Alves de Souza.



Hoje e os filmes sobre a ditadura

No que diz respeito a filmes que falam sobre a ditadura, acho que *Hoje* traz como novidade o fato de não ser um *flashback*, não contar uma história que está no passado. O filme conta uma história que se passa HOJE, mas cuja raiz está no passado, na época em que os personagens foram militantes contra a ditadura militar.

O que buscamos foi expressar, de maneira consciente, uma atitude de nós, brasileiros, perante nossos traumas: buscar esquecê-los, escondê-los debaixo do tapete. Isto fica claro quando pensamos na nossa postura como cidadãos: no Brasil, ao contrário dos demais países da América Latina, nunca identificamos ou punimos os crimes de tortura. Muitos alegam que, mesmo que quiséssemos identificar e punir os torturadores, a pena já prescreveu, pois se passaram 30 anos da anistia, que foi em agosto de 1979. No entanto, a tortura é crime de lesa humanidade e portanto a pena é imprescritível.

Os tempos de Hoje

Em termos formais, *Hoje* se constrói sobre a ideia de que não é possível esquecer o passado, nossos traumas e as emoções ligadas a estes. As projeções dentro das cenas têm essa função, a de fazer com que as emoções – não os fatos, mas as emoções decorrentes deles – convivam no mesmo espaço/tempo que as ações diegéticas.

Assim, *Hoje* rompe com a ideia de linearidade do tempo/espaço, pois tudo pode acontecer ao mesmo tempo: Vera está na sala com Luiz contando como ela pensou em se matar, de tanta falta que sentia dele, e a porta “vira” uma janela evocando aquela pela qual Vera pensou em se jogar.

Hoje é o tempo/espaço em que todos os tempos e todos os espaços podem conviver.

O futuro próximo

No momento estou trabalhando na finalização de *Trago comigo* para longa-metragem, a partir do material bruto filmado para a minissérie homônima da TV Cultura. A previsão é terminá-la no primeiro semestre de 2013. Estou também trabalhando num novo projeto, uma história de amor da minha adolescência. Amor e militância, amor e sonho. Caru, minha filha, está escrevendo o roteiro.

O trabalho com a filha

Caru e eu temos uma relação profissional das mais criativas. Ela gosta muito de escrever, e duas vezes escreveu roteiros para eu dirigir: os curtas *Emília escreve um diário* e *Carnaval dos deuses*, este em parceria com Teo Poppovic. Quando eu dirijo, ela produz e vice-versa. Produzi seus dois curtas: *Assunto de família* e *O mundo de Ulim e Oilut*. Agora ela dirige seu primeiro longa-metragem, *De menor*, e escreve *Sonhos de Rossi*, que é uma espécie de continuação do curta *Assunto de família*.

Eu sinto muita felicidade em trabalhar com ela. Admiro sinceramente seu trabalho, seu jeito de construir os filmes, tão diferente dos meus. Não sei se ou quanto seguiremos juntas, mas tenho certeza de que seu caminho será lindo e luminoso.



Hoje

Os filmes-faróis de Tata Amaral

1. **Rio, 40 graus**, de Nelson Pereira dos Santos – Quando assisti a esse filme, no final dos anos 1970, pensei que eu queria fazer cinema no Brasil e buscar aquela força narrativa, criar personagens que nos dizem respeito e com os quais podemos nos identificar porque são nossos.

2. **Acossado** (À bout de souffle), de Jean-Luc Godard – Mais um filme realista para minha coleção do coração. Senti enorme impacto quando assisti: a liberdade narrativa me cativou, os olhares do Belmondo para a câmera, a elegância e rebeldia dos personagens, Paris... tudo me encantou! Uma história contada do ponto de vista de um personagem, com toda a riqueza das suas contradições e fraquezas. Era a época em que nos apaixonávamos pelos anti-heróis.

3. **Noite e neblina**, de Alain Resnais – Assisti ao filme ainda adolescente. Além do horror pelas imagens dos campos de concentração do nazismo, o filme me impressionou pelas possibilidades narrativas do documentário e me fez refletir sobre a diferença entre reportagem e cinema.

4. **O vento**, de Victor Sjöström – Como eu posso ouvir som num filme mudo? Este filme me ensinou sobre o poder das imagens, do plano, do *frame*.

5. **Outubro**, de Serguei Eisenstein – Estudando esse filme, aprendi sobre a construção do discurso e sobre como ele parte de um lugar, de um emissário, portanto, cria significados, emite opiniões, conceitos, propaga ideias, provoca. Além disso, tomei contato com a teoria dos ideogramas.

6. **A noite e Passageiro, profissão: repórter** (*The passenger*), de Michelangelo Antonioni – Que beleza de *travellings* e de deambulações! *A noite* mostra que o cinema também pode passear por aí... Em *Passageiro*, a descoberta do plano-sequência.

7. **Guerra nas estrelas**, de George Lucas – O desfrute do espetáculo.

8. **12 homens e uma sentença** (*12 angry men*), de Sidney Lumet – Cheguei tarde em casa e liguei a televisão. Estava passando esse filme. Não sabia de quem era e do que se tratava. Estava cansada mas parecia interessante. Pensei: no primeiro *flashback* eu desligo a TV e vou dormir. Fiquei até o final. Com exceção das sequências inicial e final, este se passa todo dentro de uma sala. Foi um farol para o futuro *Um céu de estrelas*.

9. **Cidade de Deus**, de Fernando Meirelles e Kátia Lund – Estava há alguns anos buscando viabilizar o filme *Antônia*, que queria fazer com não atores. Tudo o que eu ouvia é que o cinema brasileiro que dá certo é aquele que produz comédias de costumes com atores conhecidos. *Cidade de Deus* rompe esse paradigma de maneira espetacular.

10. **Nostalgia da luz**, de Patricio Guzmán – É um filme de extrema poesia que fala de um tema sobre o qual estou trabalhando no filme *Hoje*: a memória e a necessidade de se lembrar daquilo que é doloroso. ■

À esquerda: *Guerra nas estrelas*

À direita: *Passageiro, profissão: repórter*



E agora, André? ▶ Alguns dos seus filmes tinham uma relação satírica com o cinema de gênero. Em *Strovengah*, seu primeiro longa, a relação é mais direta. Essa aproximação com os filmes de gênero é um caminho que te interessa no momento?

André Sampaio - *Strovengah* ultrapassa a paródia para ser um filme de gênero. Se pretende um suspense, beira o terror e vira filme de casal em crise. É filme de moto, de mulher nua, de boneco macabro e, no fim, um drama esotérico da miséria humana. De quebra, tem umas pontinhas de chanchada. É um filme de climas. Não é um filme naturalista, que é coisa muita chata e reacionária. E por aqui já temos uma penca de filmes naturalistas contemporâneos.

O filme de gênero é natural para quem viu muito filme nos cinemas de rua da Praça Saens Peña e nas sessões da tarde e corujão na televisão. Apesar de ter feito escola na UFF e ser filho do veterano montador Severino Dadá, meu gosto pelo cinema vem de curtir filmes e conversar com a rapaziada. Vem de preferir os gibis do Tex, do Fantasma e do Conan no papel-jornal às *graphic novels* dos anos 80.

Por conta do meu pai, acabei vendo bem mais filmes brasileiros que a média da minha geração. Era uma coisa de que eu gostava muito, até o cinema entrar nessa de novo-rico, de não querer parecer filme brasileiro. O maior elogio que um cineasta contemporâneo pode receber é: “Nem parece filme brasileiro!”

Esse obscuro cinema brasileiro de gênero me marcou, de *A psicose de Laurindo*, do Nilo Machado, a *Os amores da pantera*, do Jece Valadão, ou mesmo *Meu nome é Tonho*, do Ozualdo Candeias – um filme de *striptease*, um policial e um banguê-banguê. São filmes que me pegam, e pronto. E o cinema na minha cabeça é uma coisa iniciática, mediúnica, intuitiva e afetiva, uma patologia que me leva a observar coisas do cotidiano e a me pegar desenvolvendo filmes mentais. E a vida se alimenta do próprio cinema, porque as pessoas já se comportam da maneira que o cinema ensinou. De certa forma, cada pessoa está dentro de um gênero de filme e, andando por aí, estão muitos filmes de gênero. É pelas encruzilhadas que o cinema de gênero entra nos filmes que faço, não dá para escapar. Você vê um ferro-velho e imagina uma cena de perseguição policial.



No banco, o segurança do carro-forte se comporta como um policial canastrão de filme de ação barato. O filme, o sonho e o estado de vigília são coisas que se embaralham na cabeça das pessoas.

Muito se fala sobre uma geração “novíssima” do cinema brasileiro. Esse rótulo surgiu a partir de uma sessão mensal realizada no Cine Glória em 2009, cuja programação se iniciou com a exibição de um filme seu. Como você vê os filmes dessa nova geração e como se vê dentro dela?

Estou no bolo dessa história, mas não me vejo entre seus iluminados. Inclusive, sou anterior a essa onda, já não sou tão novíssimo assim. Quem começou a produzir curta nos anos 90 com um cinema livre e poético acabou por ter vez entre os novíssimos de novo. É o meu caso e de outros tantos, como o pessoal da Paraísos Artificiais, de São Paulo, que já trabalhava com o repertório caro a essa geração: o coletivo e a experimentação. *Conceição* é um filme experimental artesanal de um coletivo.

Nós, dos anos 1990, demoramos a chegar nos longas, como uma espécie de elo perdido entre a película e o digital. Ali eu era da turma dos esquisitos. Continuamos esquisitos, mas agora mais gente nos compreende. No processo histórico, o digital desbitolou geral e culminou numa explosão da produção independente de qualquer coisa. Quem surge nesse momento chega com menos pudores, livre dos engessamentos dos modos de produção, distante dessas noções que atrofiam a liberdade e esclerosaram muita gente boa que virou político ou escoteiro do mito da indústria cinematográfica brasileira. No final, é um mesmo barco onde viajam classes distintas.



Essa linha evolutiva do cinema brasileiro de invenção parte de Luiz de Barros e persiste, fortalecida e revigorada, no barateamento dos meios de produção. O negócio é não cair em cacoetes geracionais já perceptíveis entre os ditos novíssimos, como aquilo que uma vez chamei de fetiche da chaleira: um ultrarrealismo no apego ao tempo morto – essa invenção da televisão ao vivo, aqueles planos repetidos e estendidos da arquibancada que surgiam por conta de uma falha na transmissão. São coisas já ultrapassadas na década de 60, que agora teimam em repercutir como caducas novidades. E outra coisa que eu percebo é um grande medo de errar, que leva a fugir da *mise en scène*, da dramaturgia, da decupagem. Você vai tirando tudo, para não ter chance de errar, e faz um cinema sem erro. Para não errar no movimento, trava a câmera. Contra o erro na ação e na narrativa, elimina a dramaturgia. O ator pode “canastrar”, então esvazia a interpretação. Limpa tudo e não dá chance para o erro. Isso não me agrada, afinal, quem tem medo de cagar vive de tomar sorvete.

Como são seus próximos projetos?

Acabei de ganhar um edital do MinC para desenvolver o roteiro de *Alô! Alô! Cinédia! O último carnaval*, uma ficção que vai articular filmagens atuais com cenas e personagens de filmes do passado (produções da Cinédia dos anos 30, 40 e 50). Um filme de fantasmagoria, uma comédia musical carnavalesca com um dos maiores elencos do cinema brasileiro, gente como Procópio Ferreira, Oscarito, Dercy Gonçalves, além de números musicais de Mário Reis, Carmen Miranda e muito mais.

Em paralelo, venho tocando com a Cavídeo a produção de *Arca de Noé*, um longa-metragem que reinterpreta o Livro do Gênesis, da Bíblia Sagrada, à luz da cultura rastafari. Uma livre releitura do mito de origem da cultura ocidental. Um épico sem orçamento. Uma ópera *reggae* afro-futurista. Um filme de juventude. Breve!

À esquerda: *As aventuras amorosas de um padeiro*

À direita: *Crueldade mortal*



Os filmes-faróis de André Sampaio

Numa outra ocasião posso citar diferentes filmes, mas agora são estes os que passam na minha cabeça:

1. ***O bandido da luz vermelha***, de Rogério Sganzerla – Por me fazer compreender que existia um cinema para além do que eu achava que era o cinema, que podia ser inventivo, livre e popular.

2. ***As aventuras amorosas de um padeiro***, de Waldir Onofre – Por ser tudo que os teóricos do nacional popular tanto pregaram. É um dos mais importantes filmes políticos do país.

3. ***O amuleto de Ogum***, de Nelson Pereira dos Santos – Era o filme que o meu pai estava montando quando eu nasci e é um filmaço de máfia sobrenatural.

4. ***Berlim na batucada***, de Luiz de Barros – Profetiza a Belair e antecipa a onda neorrealista do Cinema Novo, com Francisco Alves no papel de sambista da Mangueira. É Luiz de Barros o pai do cinema brasileiro.

5. ***Gordos e magros***, de Mário Carneiro – Um gordo rico quer comprar a fome de um faquir miserável num dos filmes mais anárquicos e livres que já vi.

6. ***Zero de conduta***, de Jean Vigo – Para ficar nos anárquicos. Crianças no poder!

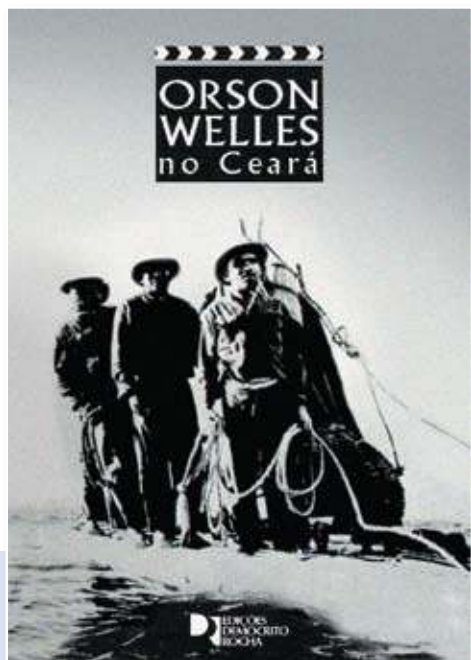
7. ***Crueldade mortal***, de Luiz Paulino dos Santos – O martírio de um velho migrante nordestino linchado na Baixada Fluminense, numa espécie de Paixão de Cristo Homem.

8. ***Conceição – autor bom é autor morto***, direção coletiva de Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento, André Sampaio, Cynthia Sims e Samantha Ribeiro – Passamos dez anos nessa batalha e vou para sempre viver nesse filme. É o filme da minha turma.

9. ***A montanha sagrada***, de Alejandro Jodorowsky – Outro desses filmes para além do cinema. Um filme didático da hu possibilidade de um cinema transcendente e xamânico. Devagar o cinema ainda chega lá.

10. ***Ouro e maldição (Greed)***, de Erich von Stroheim – Um sujeito cheio de ouro algemado a um cadáver, ao lado de um cavalo morto, esperando uma tempestade no deserto, é o melhor final do cinema. ■

ORSON WELLES NO BRASIL E NO CEARÁ

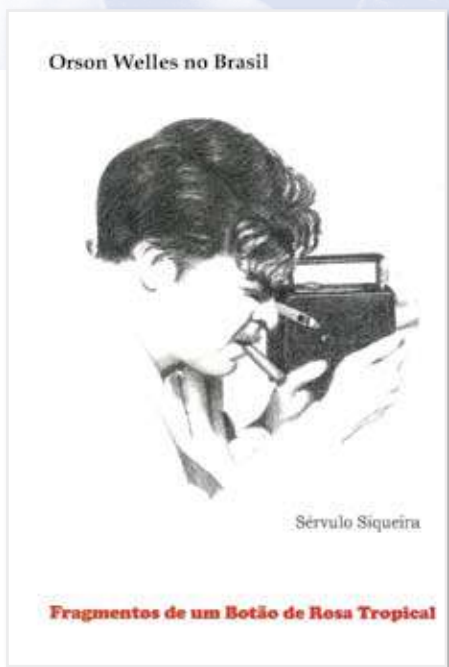


1942. Um dos mais cultuados cineastas de Hollywood vem filmar no Brasil. Entre fevereiro e julho, as lentes de Orson Welles foram atraídas pelo carnaval, samba, morros, favelas, folclore, jangadeiros. Em suma: negros, favelados, pescadores e outros pobres eram alçados a protagonistas pelo cinema. Nada tão incomum hoje, mas nas higiênicas narrativas dos 1940 aquelas gentes não deveriam existir. Contrariavam tanto o vigilante governo estadunidense quanto o Brasil varguista, onde essa realidade contradizia o desejo de se exibir como um país modernamente civilizado.

Contudo, Welles foi demitido antes de concluir as filmagens; o filme nunca foi montado pelo diretor; a maior parte dos negativos se perdeu e as versões sobre o que, de fato, aconteceu são inúmeras. Boicote do Tio Sam? Conspiração do Estado Novo? Perseguição do estúdio RKO? Dificuldade de planejamento do diretor? Maldição nos mares cearenses?

Com propostas diferentes, dois livros se destacam na abordagem do assunto: *Orson Welles no Ceará*, de Firmino Holanda (Edições Demócrito Rocha, 2001), e *Orson Welles no Brasil: fragmentos de um botão de rosa tropical*, de Sérvulo Siqueira (edição do autor, 2010). As obras têm o mesmo número de páginas: 208. Bom desconfiar de simples coincidência, uma vez que o terreno aqui é miticamente arenoso. Mas, o que os livros de Holanda e Siqueira fazem é justamente contestar a aura mítica da visita de Welles ao Brasil.

Em *Orson Welles no Ceará*, o historiador Firmino Holanda demonstra a aproximação dos intelectuais de esquerda estadunidenses, como Welles, com o poder dominante de seu país no projeto de integração do continente americano. A depressão econômica da década de 1930 já havia despertado a crítica à sociedade mecanicista e ao consumismo, que abalavam o otimismo no capitalismo. Mas, sob o pano de



fundo do moralismo reinante, se atribuía a responsabilidade por todos os males aos imigrantes, negros e judeus. Com esse ranço reacionário da classe governante branca, anglo-saxônica e protestante, os intelectuais passam a virar seu olhar para tais grupos sociais discriminados. É aí que o pan-americanismo do Presidente Franklin Roosevelt, apoiado por Nelson Rockefeller e seu Birô Interamericano, se encontra com os princípios dessa intelectualidade, de acordo com Holanda.

De um lado, o argumento contra a expansão do nazifascismo era bastante convincente; de outro, havia o mito da democracia dos EUA, que alicerçava ideologicamente a branda intervenção política, econômica e cultural nos países da América Latina. Assim, intelectuais estadunidenses realizavam viagens financiadas por seu governo aos países latinos, expressando a busca dessa união. No ilustrado livro de Holanda, há uma foto do escritor Waldo Frank em aparente conversa amena com o Presidente Getúlio Vargas em seu gabinete.

Enquanto isso, a indústria cinematográfica de Hollywood, habituada a apresentar os latinos sob os mais reduzidos estereótipos, como diz o jornalista Sêrvulo Siqueira, começava, a partir de 1939, a incorporar figuras eminentes da história latino-americana, que eram retratadas com menos clichês. O cuidado em não ofender os vizinhos levou o Código Hays, que controlava a censura nos EUA, a designar um especialista com o objetivo específico de evitar erros crassos na representação desses povos. Essa mudança de atitude era reflexo da política de Roosevelt que, diante da ameaça de guerra com a Alemanha, entendia que o estreitamento das relações com os vizinhos era uma maneira de garantir unidade no hemisfério contra uma eventual invasão externa. É assim que a iniciativa política criada ainda em 1933 é ressuscitada: era a Política da Boa Vizinhança, que, entre outras ações, trouxe Orson Welles ao Brasil.

Foi no alvorecer da década de 1940, ainda de acordo com Siqueira, que a RKO Radio Pictures, o Comitê de Assuntos Interamericanos (chamado de Birô Interamericano por Holanda) e a Mercury Productions, de Orson Welles, planejaram realizar um documentário que integraria a cultura das Américas. Inicialmente, os países seriam EUA, México, Brasil e Cuba ou Argentina.

Siqueira tenta fechar o cerco contra a propagação de mentiras e boatos em torno do filme brasileiro de Welles, que não são poucos. Em sua pesquisa às fontes primárias do acervo da RKO, as correspondências trocadas, as conversas telefônicas gravadas e os relatórios emitidos são transcritos, interpretados e muitos também apresentados em sua versão fac-similar. Entre eles, a minuta de uma reunião de produção entre a RKO e o próprio Welles, na qual já se expõe o conflito que só se agravaria: o estúdio queria diminuir ao máximo os custos – “o equipamento pode ser transportado por avião, mas o preço é exorbitante” –, enquanto a preocupação do diretor era obter as melhores condições de produção – “num assunto como esse do carnaval, onde o elemento físico dominante é a cor, você ainda pensa que poderia ser filmado em preto e branco?”.

Fundamentado em quase três mil páginas de documentos, o livro de Siqueira procura esclarecer fatos que, segundo ele, foram propositalmente distorcidos, especialmente a partir da versão apresentada pelo assistente de direção de Welles, Richard Wilson, décadas depois no documentário *É tudo verdade* (*It's all true*, 1993), mesmo título que teria o filme de 1942. Na versão de Wilson, o fracasso do filme se deve mais à ditadura de Vargas que à responsabilidade de Welles e da RKO, o que Siqueira contesta. O gerente de produção do filme, Lynn Shores, pelas provas reunidas por Siqueira, é alçado a alcaguete-mor da equipe de Welles. Dentre seus atos de sabotagem, um dos mais graves é a correspondência enviada, como lenha na fogueira, ao diretor da Divisão de Turismo do Departamento de Imprensa e Propaganda da ditadura brasileira, em 11 de abril de 1942. Nela, Shores dedura filmagens “de negro e de elemento de classe baixa dentro e em torno do Rio”, uma vez que “ainda me vejo sem condições de controlar a tendência do Sr. Welles de utilizar as nossas câmeras em assuntos que sinto não estão de acordo com os desejos do governo brasileiro”. E ainda diz que não mandará revelar o negativo “até talvez ter uma conversa com o senhor sobre o assunto”, insinuando o sinistro destino daqueles negativos.

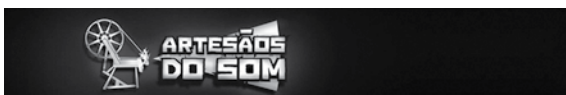
Foi ainda em Nova York, afirma Holanda, em artigo da revista *Time*, que Welles soube da aventura dos quatro jangadeiros que saíram de Fortaleza em uma pequena embarcação, percorrendo cerca de 2.500 quilômetros no

mar e guiando-se unicamente pelas estrelas e pelo vento, com a tarefa de exigir direitos previdenciários diretamente ao Presidente Vargas, no Rio de Janeiro. Chegando ao Brasil, Welles levou adiante a ideia de filmar a aventura. Só que, durante as filmagens da reconstituição da trajetória dos jangadeiros no Rio de Janeiro, houve um acidente com a embarcação na Praia do Juá. Com as águas revoltas, a jangada emborcou, jogando os homens ao mar e sumindo, definitivamente, com o corpo de Jacaré, o líder dos jangadeiros. As versões foram muitas. Desde manchetes conformistas, como “Jangadeiro deve morrer no mar”, à tese de que fora motivação política ou, ainda, de que ele teria simulado seu afogamento para fugir da rotina da vida de pescador ou, na versão estadunidense, que o acidente teria se dado numa luta entre um tubarão e um polvo, alimentando lendas associadas a terras “exóticas”. O fato é que, diz Holanda, coautor do DocTV *Cidadão Jacaré* (2005), “a morte de Jacaré deve ter calhado bem em certas esferas”.

Histórias sobre jangadeiros estimularam outros filmes em Fortaleza. Ainda antes de Welles, o diretor Ruy Santos, produzido por Tinoco de Freitas, filmou o curta-metragem *A jangada*, em 1941, com música e interpretação de Dorival Caymmi. Esse filme foi concretizado. Depois dele, outras tentativas foram malsucedidas, criando uma desconfiança supersticiosa contra os mares cearenses. O longa *Jangada*, dirigido pelo ator Raul Roulien, foi rodado em 1949, em Fortaleza, baseado no herói jangadeiro antiescravagista Chico da Matilde, o Dragão do Mar. Mas, ainda antes de ser concluído, o filme teve seus negativos perdidos num incêndio. Exageros à parte, o fato é que, atesta Holanda, quando Alberto Cavalcanti cogitou filmar seu *O canto do mar* (1953) no Ceará, foi aconselhado a mudar a locação.

Um Brasil que não existe mais. Uma Fortaleza também distante. Certamente, a presença de Welles não causaria mais tanto *frisson* entre nós. O pesquisador de música Jairo Severiano, que viu Welles trabalhando em Fortaleza, disse no *blog* Rastros de Carmattos que todos o consideravam um gigante. Mas, recentemente, ele soube que Welles tinha 1,87 m, nada extraordinário, portanto. Será que éramos menores? ■

Karla Holanda é cineasta, professora de cinema da UFJF e autora do livro *Documentário nordestino* (Annablume, 2008).



ARTESÃOS DO SOM ▶ www.artesaosdosom.org

Uma das melhores fontes de pesquisa em língua portuguesa sobre o universo sonoro do cinema é este *blog* criado pelo editor de som e pesquisador Bernardo Marquez. O endereço reúne reportagens, entrevistas, artigos, monografias, teses, dissertações, resenhas de livros e vídeos sobre o assunto.

Uma atenção especial é dedicada aos bastidores da produção sonora, campo pouco conhecido até mesmo por muita gente profundamente familiarizada à criação de imagens. O conceito de “ouvido pensante” é não só uma das categorias do *blog*, mas algo que perpassa todo o material ali reunido.

A ideia é funcionar não só como um acervo de referências e atualidades sobre captação, edição, criação e reprodução do som cinematográfico, mas também como um portal para conteúdos dispersos na rede. O *link* “Grupos de som”, por exemplo, remete a diversos fóruns nacionais e internacionais de discussão sobre o tema, de microfônicas a desenho de som.

O *blog* tem um grupo de colaboradores, mas está aberto à contribuição de quem tiver textos, vídeos e curiosidades sobre a banda sonora dos filmes.



KRITZ ▶ www.kritz.com.br

Objeto de amor e ódio, a crítica de cinema de caráter avaliativo está sempre no foco de polêmicas. Uma das maiores queixas do público e da gente do meio é a individualização das opiniões nos jornais e mesmo em revistas eletrônicas da internet. Tomada como guia de consumo, a apreciação isolada do crítico de um grande jornal pode influir decisivamente na performance comercial de certos filmes.

Para amenizar esse efeito e prover uma maior pluralidade nas cotações de filmes em cartaz, os cinéfilos Rodrigo Ferreira e Patrick Happ criaram em 2011 o *site* Kritz, no molde aproximado dos congêneres americanos Rotten

Tomatoes e Metacritic. O Kritz congrega a avaliação de quase 400 críticos brasileiros, atuantes em mais de 80 veículos, aí incluídos jornais, *sites* e *blogs* bem estabelecidos. Cada crítica entra no *site* com um pequeno resumo, o *link* para seu endereço de origem e uma cotação entre zero e 100. A média dessas avaliações funciona como um termômetro que vai das “temperaturas” mais frias às mais quentes, indicando uma cotação mais consensual e menos sujeita a juízos pessoais.

Os usuários também podem contribuir com suas próprias resenhas e cotações, que são publicadas em paralelo às dos críticos.

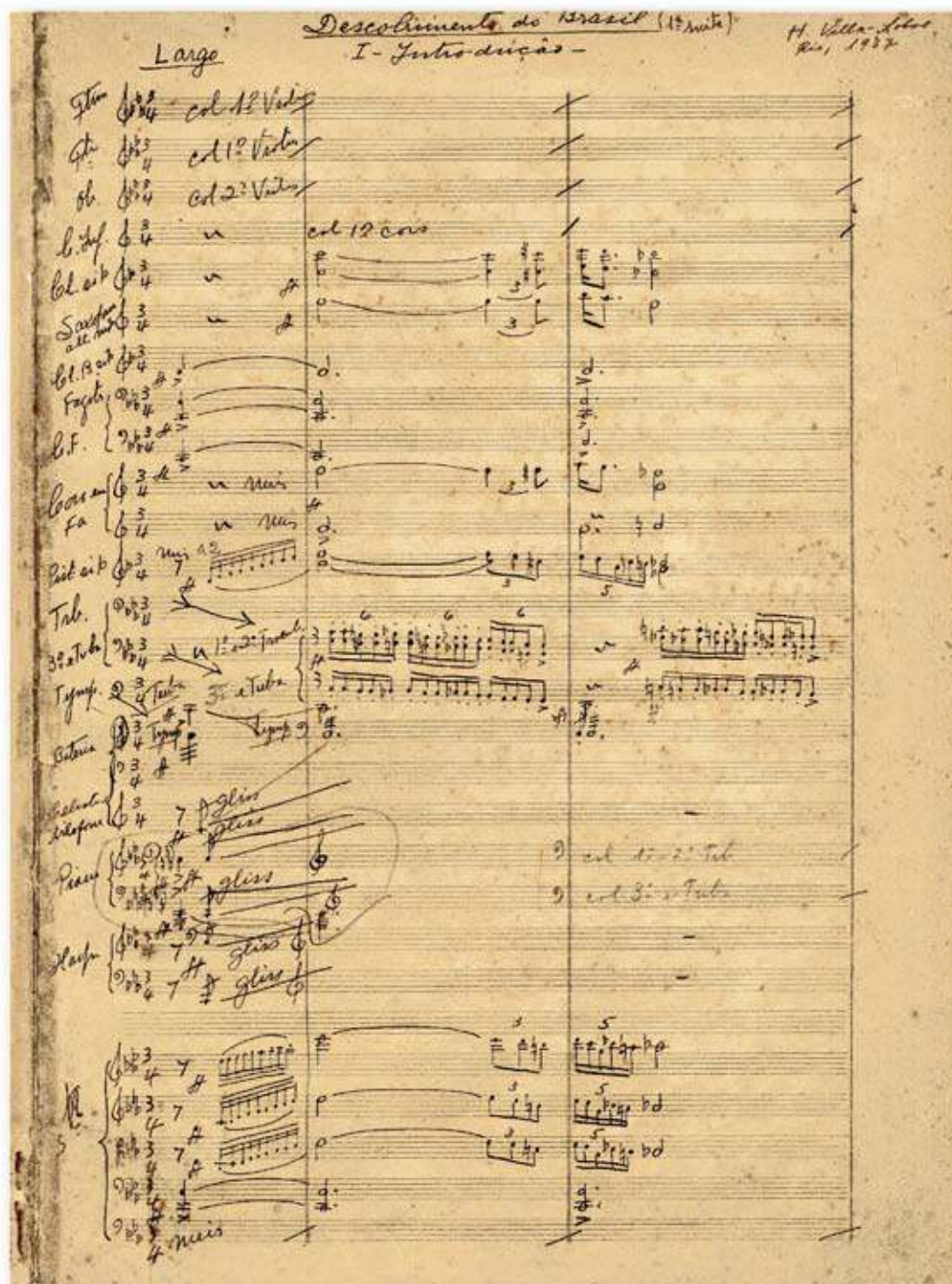


INGMAR BERGMAN ▶ www.ingmarbergman.se

Em matéria de aproximar o cinema do teatro (tema da nossa edição nº 56), poucos artistas no mundo podem rivalizar com Ingmar Bergman (1918-2007). Se realizou mais de 60 filmes para cinema e televisão, no teatro esse número ultrapassou 170 peças, aí compreendidas as encenações em TV e no rádio. Muitos de seus atores favoritos foram levados do teatro para o cinema. Parte de seus filmes foram adaptados para o palco em várias cidades do mundo. A própria cena teatral foi tematizada com frequência nos seus filmes. O teatro, como ele disse, era sua mulher; o cinema, a amante.

O *site* oficial de Bergman, mantido pela fundação sueca que leva seu nome, cobre sua produção nas duas áreas. Cada filme ou trabalho teatral é apresentado com sinopse, ficha técnica, fotos e algum material multimídia. Por sua vez, o *link* “On stage” relaciona todas as montagens de textos de Bergman nos diversos países, registrando inclusive a montagem paulista de *Espectros* (*Ghosts*) em 2011.

Algumas curiosidades: *Cenas de um casamento*, *Fanny e Alexander* e *Sonata de outono* são os roteiros mais procurados pelos produtores de teatro. Enquanto vivo, Bergman nunca permitiu que *Persona*, *O sétimo selo* ou *A fonte da donzela* fossem levados ao palco. Depois de sua morte, todos os roteiros foram liberados.



ACERVO MUSEU VILLA-LOBOS

Heitor Villa-Lobos – Descobrimento do Brasil (1ª Suíte)



VEREDA da Salvação

um filme de ANSELMO DUARTE



com
JOSÉ PARISI
ESTHER MELLINGER
LELIA ABRAMO
MARGARIDA CARDOSO
e
RAUL CORTEZ





CONFIRA CONTEÚDO EXCLUSIVO NO SITE
WWW.FILMECULTURA.ORG.BR



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

AmiCTAv

Secretaria do
Audiovisual

Ministério da
Cultura

