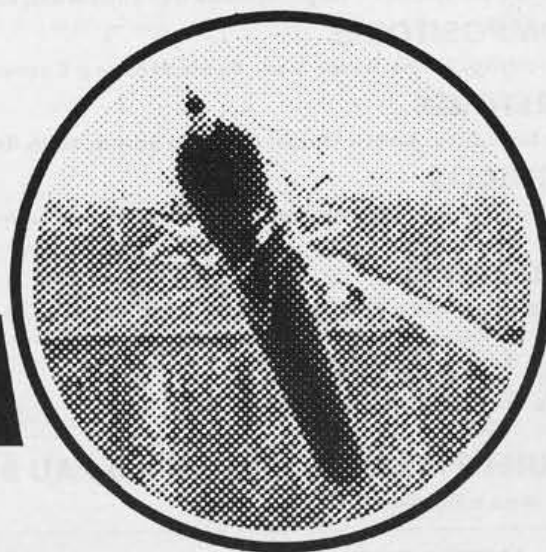


FILME CULTURA

JEAN-CLAUDE BERNARDET

O SOM DO



Aspecto das filmagens de Segunda feira: greve geral-1980 de Leon Hirszman. Foto Ruth Toledo.

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 projetados na tela, cantando árias italianas.

Houve também outras experiências: fazer faixas sonoras em discos (naquela época ainda eram cilindros). Diversos processos, entre outros franceses

FELIPE RICCI

O líder do cinema em Campinas e diretor da Apa-Film, Felipe Ricci, publicava na *Gazeta de Campinas*, em 25 de outubro de 1924, suas idéias sobre a função da música no cinema, quando este era ainda silencioso.

"Ora, para uma cena altamente dramática, o auxílio da música é um fator de preponderância única e equivale mesmo a um sucesso seguro, e ainda mais quando os artistas são pessoas dotadas de bons sentimentos. (...)

CINEMA BRASILEIRO

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 *Cantor de Jazz* (1927) teve sucesso internacional e levou a totalidade dos produtores, no mundo inteiro, a segui-la.

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* (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

"Um escrito de assuntos para cinema ou um artista desse ramo somente conseguirá cenas perfeitíssimas com a presença da música.

"Bem sabe muita gente que as atrizes e atores, quando encarregados de papéis, ensaiam-nos em casa e sempre põem alguém a tocar piano, quando estudam as respectivas expressões. (...)

"Dentro em breve, a Apa-Film realizará um concurso de assuntos com valiosos prêmios e, eu aconselho a todos os interessados que desejam escrever dramas, comédias ou melodramas para essa concorrência que ao fazê-lo, estejam ouvindo ao menos que seja um piano tocar músicas tristes ou alegres, de acordo com o assunto a escrever. Eis o primeiro passo para o êxito.

"Como a cinematografia se desenvolverá rapidamente em Campinas, penso que os interessados devem cuidar, a sério, de escrever assuntos, pois que essa é uma fonte rendosa, mas não devem se esquecer de uma coisa:

"A música e o cinema são duas artes irmãs reunidas pelo progresso dos povos!"

(citado por Carlos Roberto de Souza em *O Cinema em Campinas nos Anos 20* ou *Uma Hollywood Brasileira*, inédito).



LULU DE BARROS

Um dia, em 1929, encontrando na rua o Sr. Bruno, que era, naquele momento, diretor das Empresas Cinematográficas Reunidas, que estava entusiasmado com o cinema sonoro, que acabava de chegar, eu lhe disse, confesso que para gozá-lo:

— Ora, Sr. Bruno, não é só americano que faz filme falado. Eu vou fazer um.

Ele acreditou e, continuando com seu entusiasmo:

— Vai? Como se chama o filme?

E, para gozá-lo mais ainda, respondi.

— Acabaram-se os Otários.

— Eu faço negócio no escuro. Vamos ao escritório. Fui. Conversa vai, conversa vem, sai de lá com negócio fechado e data marcada para a estréia do filme!

Mas como eu iria fazer um filme falado? Não tinha, nem conhecia as máquinas especiais para esse fim! Que fazer?

Bem sei que *audaces fortuna juvat*, mas...

De repente, lembrei-me do que havia acontecido nos estúdios da Gaumont. Lá faziam experiências, já naquela época, para dar som, dar voz ao cinema. Eles queriam fazer um filme de curta metragem, no qual um artista cantava. Era uma canção espanhola. Mais uma vez o meu físico, parecido com espanhol, me ajudou.



Genésio Arruda, Tom Bill e Rina Weiss.
Acabaram-se os otários-1929 de Lulu de Barros.
O primeiro filme sonoro brasileiro.

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 radioator 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 neo-realistas 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 dire-

a revista Cinearte já comentava
que a má reprodução do som nas salas
prejudicava os filmes brasileiros,
e não os estrangeiros.

cionais, 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 lingüística 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.

Na cena em que o cantor se exibia, havia no fundo uns guitarristas que, como o som já estava gravado, não precisavam saber tocar. Era só ato de presença. Pedi para figurar nesse grupo, que era a forma para eu melhor ver o que faziam. Como o negócio era de espanhol, mais uma vez me aceitaram. Vesti-me com uma roupa típica que me deram e, com uma guitarra na mão, fui sentar-me no estrado destinado aos músicos.

Eles faziam o seguinte: ligavam a câmera de filmar a um gramofone... sim, já que não havia amplificadores, auto-falantes... Assim, o artista tinha de ouvir, para acompanhar, fingindo que cantava, o som que vinha do gramofone movido pela câmera, a qual, por sua vez, era tocada por um motor. Então, ele tinha de fazer os movimentos sincronicamente com o som que ouvia.

É o que hoje chamamos no cinema de **play-back**, e erradamente na TV chamam de dublagem.

(...) Então, eu procurei a fábrica de filme Parlophon e contratei a gravação de diálogos entre Tom Bill e Genésio Arruda, que seriam os protagonistas do filme, junto com a Luly Málaga. Devo dizer que, na ocasião, também se projetavam filmes cujo som vinha gravado em discos.

Na Gaumont, não dispoñdo de aparelhagem para unir o filme, da cabine de projeção, ao som produzido por um gramofone colocado atrás da tela, eles tiveram de adaptar ao gramofone um ponteiro colocado na frente e atrás da tela, e colocar, na cabine, um outro ponteiro, ligado ao projetor. Tocando a máquina a mão, o operador procurava manter esse ponteiro da cabine na mesma posição que o colocado embaixo da tela, para garantir o sincronismo.

Mas, agora, com um simples toca-discos unido ao

projetor, com o amplificador na mesma cabine, bastava colocar um fio ligando o alto-falante debaixo da tela, o que simplificava tudo!

Havia, ainda, um pequeno contra-tempo. É que os discos que eram gravados com a rotação 78 só alcançavam três minutos e uma parte de fita alcança dez minutos.

Isso foi resolvido da seguinte maneira: o operador colocava no projetor nº 1 as cenas sincronizadas, como disse, acertando o **start** do disco e do filme. Enquanto essa cena era projetada, ele colocava no projetor nº 2 a cena intermediária não sincronizada e no outro toca-discos a música que a devia acompanhar. Quando, no projetor nº 1, a cena chegava ao fim, ele passava para o projetor nº 2, como até hoje se faz na passagem de uma parte para a outra. Enquanto essa cena era projetada, ele acertava o **start** do filme e do disco da segunda cena sincronizada e, no final desta, tornava a passar para o projetor nº 2, onde a outra cena musicada já estava preparada. E assim por diante!

Como o meu aparelho era leve e facilmente portátil, eu estava em condições de levar o meu filme falado a cinemas não possuidores de aparelhagem sonora.

Para acompanhar e instalar o aparelho nos cinemas, e só para isso, contratei o Moacyr Fenelon, que sequer entrou num local onde eu filmava e nunca teve a menor participação nas filmagens. Fenelon foi contratado por mim porque trabalhava numa casa de rádio na rua Direita, em São Paulo, e por isso entendia bem de amplificadores. Depois, com o americano Wallace Downey, é que terminou fazendo fita, embora, no início, só ajudasse no som.

(trecho de *Minhas Memórias de Cineasta*, livro de Luiz de Barros, Artenova/Embrafilme. 1978).

no brasil, só excepcionalmente encontram-se trabalhos sonoros comparáveis ao que foi feito em fotografia, câmera e montagem.

A língua é um símbolo de nacionalidade, é um fator de unificação 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 idéias 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 cantoras do rádio." O rádio emprestava sua voz e sua música ao cinema. É o maior sucesso dramático da época foi *O Ébrio* (1946), com Vicente Celestino. A chanchada talvez tenha também favorecido o aparecimento, na tela, de uma língua cotidiana, familiar,

HUMBERTO MAURO

No início dos anos quarenta, Humberto Mauro proferiu uma série de palestras radiofônicas, na PRA-2, sobre cinema. O tema do dia 8 de novembro de 1943 foi a música. A palestra foi ao ar às 19:30 hs.

Mauro inicia relatando opiniões do compositor americano Stothart, transcritas num livro de Stephen Watts.

"(...) acho a música no cinema um meio de incrementar o gosto pela boa música e revelar vocações mais de músicos sérios que de compositores ligeiros.

"Pouca gente avalia a importância, o encanto, que não só a boa música, mas a música clássica empresta ao filme. Nos nossos dias, o público tem a possibilidade de ouvir e apreciar as obras dos maiores músicos, que acompanham os dramas cinematográficos para lhes dar maior valor. Sempre tive a convicção de que, animando o drama com um acompanhamento musical, não só difundia diariamente a música clássica no público em geral, como ainda estimulava principalmente talentos novos, que mais tarde podem se tornar clássicos. Enquanto os compositores de canções encontram no estúdio um campo muito restrito, os autores sérios tem oportunidade de desenvolver sua inspiração moderna e seguir o caminho traçado por homens com Stravinsky, levando à tela os seus princípios impressionistas.

"O Cinema Brasileiro, que está começando agora, pode tirar destas palavras de Stothart grandes ensinamentos. Primeiramente não devemos insistir em aplicar nos nossos filmes, como até agora, apenas a música ligeira, incidentalmente.

"Dos filmes sonoros brasileiros até agora produzidos, apenas *O Descobrimento do Brasil* e *Os Bandeirantes*, do INCE, apresentaram uma partitura musical que vai sem interrupção, pelo filme, de fora a fora, conservando sempre um valor sinfônico notável. *O Descobrimento do Brasil* deu motivos a que nosso Villa Lobos se inspirasse e compusesse três ou quatro suites de extraordinária beleza.

longe dos diálogos impostados, gramaticalmente escorregiosos, que até bem pouco tempo foram a norma do cinema dramático. O aparecimento do Cinema Verdade (*Opinião Pública*, 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 inaudível 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 impri-

"Os Bandeirantes permitiu que o maestro Francisco Braga fizesse um verdadeiro pot-pourri das suas melhores composições. Apenas o Prelúdio era inédito. Aliás, não há mal nenhum em aplicar, nos nossos filmes, música incidental. Mesmo sob o ponto de vista técnico, facilita extraordinariamente. Inúmeros filmes americanos são até hoje recordados devido às pequenas melodias encantadoras neles contidas. (...).

"Mas, como eu ia dizendo, não há mal nenhum em aplicar a música ligeira, canções, sambas?... Nós podíamos, perfeitamente, divulgar também melodias desconhecidas do público brasileiro de compositores nossos notáveis, como: José Maurício, o próprio Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, para falar apenas de alguns que já morreram. E podemos deduzir também das palavras de Stothart que, embora seja aconselhável divulgarmos o mais possível a nossa boa música, não haverá mal nenhum em aplicarmos nos nossos filmes a música estrangeira, sempre que necessária. (...)"



Fotograma de
O Descobrimento do Brasil-1937.
Direção de Humberto Mauro
e música de Villa-Lobos.

mem 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.

HUMBERTO MAURO

A propósito do som e da música dos filmes de Humberto Mauro, vale recordar dois episódios contados por ele, por ocasião de uma visita a Volta Grande, sua cidade natal.

O primeiro diz respeito à gravação da trilha musical de *O Descobrimento do Brasil*, feita pelo maestro Villa Lobos. A música, composta especialmente para o filme, estava para ser gravada num estúdio na praça Mauá, no Rio de Janeiro. O compositor já havia visto o filme e composto as partituras. Faltava apenas gravar. No dia combinado, os músicos compareceram pontualmente, com a exceção de um violinista. Conta Mauro:

"Eu estava sabendo da gravação e resolvi aparecer por lá. Era de manhã e fazia muito calor. Chegando, encontrei o Villa Lobos enfurecido com a falta do violinista. Aliás, este vinha vindo, mas saiu para tomar uma cerveja na esquina, e isso tinha mais de duas horas. Os outros músicos também estavam muito irritados com a falta de responsabilidade do colega. Lembrei, de repente, que era violinista, tocava muito mal, mas quem sabe... Perguntei ao Maestro o que o violino tinha de fazer. Ele respondeu que era apenas um ré. Bom — disse eu — se é para dar um ré, eu sei. Começamos a gravar. A orquestra fazia evoluções e o maestro apontava, em determinado momento, a batuta para mim:

— Réééé...

Mais evoluções e novamente a batuta apontando.

— Réééé...

A coisa saiu boa, meu ré foi muito elogiado. Depois acabei dando razão ao violinista que fugiu. Tanto calor, para dar apenas um ré.

O segundo caso aconteceu anos depois, quando filmava o seu último longa-metragem *O Canto da Saudade*, em 1951. Já funcionário do Instituto Nacional de Cinema, Mauro ganhava muito pouco e sua esposa estava internada no hospital. Mesmo assim resolveu levar o projeto adiante.

"Apesar dos problemas que me atordoavam, resolvi ir com meu filho Zequinha para Volta Grande e começar a filmar. Peguei um negativo de som muito gasto, emprestado lá do INC. Depois que concluisse as filmagens, compraria um novo e colocaria no lugar. Era só eu e o Zequinha trabalhando. Os atores eram pessoas aqui da região: colonos e batedores de pasto. Eu mesmo, além de dirigir, interpretava um coronel.

"A trilha sonora seria composta de músicas folclóricas locais. Acontece que só eu sabia em que cenas elas entravam. Usava, então, um apito, junto com a câmera, para marcar o compasso da caminhada dos atores e outros movimentos. O apito era quase um sincronizador.

"Depois que o filme ficou pronto e fui colocar a música, pude observar que o apito tinha funcionado. A sincronização do som e da imagem ficou quase que perfeita."

André Andries



WATSON MACEDO

Quando eu dirigi o meu primeiro longa-metragem, *Não Adianta Chorar*, ainda não havia regravação da pista sonora. Usava-se um gravador no estúdio, onde eram feitas quatro ou cinco trilhas: uma para o diálogo, outra para a música, outra para os ruídos e, quando fosse necessário, uma outra, onde mesclavam som dos diálogos, ruídos e música.

Eu sempre preferi trabalhar com o som direto, mesmo depois do advento da dublagem no estúdio. A dublagem é um som mais refinado, tem uma melhor qualidade, mas eu sempre achei que o som direto é mais autêntico, capta melhor a emoção da cena.

Durante as gravações, eu usava o microfone "girafa", mas isso sempre causava um grande problema. A pessoa que manipulava o microfone geralmente era inexperiente e não sabia conduzir, perdendo vários diálogos. O técnico de gravação, que ficava manipulando o gravador num aquário, ficava furo da vida e as brigas eram uma constância. Havia casos de trocarmos o "girafeiro" três vezes num mesmo filme.

Outro problema era com o iluminador. As gravações, por serem feitas em estúdio, necessitavam de muita luz. Então, a "girafa", girando de um lado para outro, acompanhando os atores, quase sempre fazia uma sombra que era captada pela câmera. As vezes, preocupado com os atores, eu nem via a sombra. Só com o filme passando o problema então surgia.

Como eu dirigi muitos filmes musicais, onde a história era entremeadada por músicas cantadas pelos cantores em evidência, a equipe de realização foi criando uma série de expressões muito gozadas. Uma delas, eu me lembro bem, era o "para pra cantar". A gente estava gravando uma cena e tinha de entrar o cantor com a música. Se a cena era num bar, ouviam-se muitos ruídos de copos, mesas e cadeiras mexendo, conversas etc. De repente, entrava o cantor e os ruídos desapareciam, porque a música tinha sido gravada anteriormente no estúdio. O cantor só dublava. Não havia possibilidade técnica de colocar o disco e manter os ruídos.

(depoimento a André Andries)