

## VLADIMIR CARVALHO

Acho que, desde a primeira vanguarda e os experimentos de Alberto Cavalcanti, na Escola do Documentário Inglês, que o cinema não conhece um esforço mais profundo e mais legítimo nas pesquisas do som, e mais particularmente na música. Há uma técnica assombrosa ao nível da equipagem, de uma parafênalia que tem como objetivo maior "vender", extasiar o espectador. No plano convencional, foi tudo muito exterior, muito ilegítimo, buscando-se tão-somente um "casamento" entre a imagem e a música de "acompanhamento". Quanto à noção do cinema como uma "arte rítmica", do tempo do mudo, esta foi inteiramente abandonada, talvez

experimental com a música e com a trilha sonora de um modo geral. Talvez pelo descompromisso — ou quase isso — do curta-metragem para com as regras mais mesquinhas da bilheteria. Aqui resta um campo menos escravizado, por princípio, ao lucro e a ganância, deixando-se aos espíritos mais abertos a possibilidade de arriscar um esforço renovador. Isso ocorre muito menos por uma postura teórica rígida ou superelaborada do que propriamente através de uma prática interessada, curiosa e desprendida de quem acredita ter no cinema um instrumento de investigação cultural, de sintonia com um meio de expressão capaz de captar os meandros da realidade humana.

que todo assunto ou situação possui a sua própria sonoridade. Essa sonoridade pode ser captada e sintetizada da mesma forma como sintetizamos a realidade filmada. Isto está implícito no desenvolvimento que a música mesma atingiu hoje desde as dodecafonias até as mais recentes "aleatórias" e "concretas". O cinema é que se atrasou e se perdeu pelos caminhos do figurino *made in USA*. Pois bem, observando o universo da *Pedra da Riqueza*, recolhidos os seus principais elementos, a sua "concretude", pedimos socorro a um músico (por limitações pessoais não podíamos enfrentar uma tarefa que julgamos ter a sua es-

# O SOM

com toda razão, em face do novo universo sonoro que se abria à frente da então chamada Sétima Arte.

O cinema foi premiado pelo seu próprio sucesso junto às massas e não teve tempo de legitimar as suas experiências no campo musical. Serviu-se sempre da música como algo externo, como muleta e não de maneira cinematográfica.

No Brasil, o que sentimos é uma pobreza total de novas experiências, justamente pela situação de subdesenvolvimento da nossa produção. Se a coisa não acontece fora, nas grandes cinematografias com panos para as mangas na pesquisa, em virtude de lucros fabulosos, não será aqui, onde por milagre se realiza um cinema periférico, que vai surgir a última palavra da pesquisa do som no cinema.

No entanto, é justamente na parte mais pobre do nosso cinema — o documentário, sempre tão desamparado — que surge uma vaga possibilidade de

Quando fizemos *A Pedra da Riqueza*, percorremos justamente esse caminho, isto é, procuramos fugir do convencionalismo a que sempre fomos condenados pela pressa, pela falta de recursos e pela ansiedade de logo ter o produto pronto, sem deixar tempo à sua plena realização estética. Sempre pensamos em fugir ao esquemão da música retirada de disco ou, no máximo, composta de propósito para "acompanhar" as imagens. Queríamos experimentar, fazendo com que o assunto oferecesse as suas próprias características pois acreditamos

pecificidade): Fernando Cerqueira, que sempre esteve a braços com experimentos novos. Juntos, elegemos uma abordagem que tinha como fio condutor a forma que impregna as imagens do filme, algo assim como "água mole em pedra dura, tanto bate. . ." Fernando escreveu uma longa "partitura" para bigornas, tanque com água escorrendo da torneira, chapas de ferro com pilões que rilham pedrinhas, marretas e escopos batendo no fundo. Tudo organizado para se integrar dramaticamente no corpo da imagem, realmente como uma sín-

tese do corpo sonoro. Para facilitar a integração disso, todo um tipo de composição mais "convencional", uma estilização com instrumentos de um "aboio" (condizente com a paisagem agreste) que funciona como um eco da tragédia da mina, como se o silêncio fosse entrecortado por um desgarrado grito inumano, dilacerante. (1) Porém, no papel e na gravação primeira, antes do estúdio e da mixagem, o quadro musical era "ideal".

Aqui é que entra outro aspecto da questão do subdesenvolvimento que nunca consegue engendrar uma solução definitiva. Comigo sempre acontece de me acovardar quando enfrento a versão definitiva do som de um documentário: sacrifício tudo, o mais suado planejamento e esforço de produção, em favor da audição do depoimento, da entrevista. Como todo mundo, quero principalmente que se escute o que o homem diz. Isso tem sido a espinha dorsal do nosso

trabalho. Desconfiamos da reprodução no estúdio e sobretudo no laboratório quando tudo se cristaliza na tirania do ótico. Então, já na mixagem, optamos por abaixar num plano só aquilo tudo que nos custou as maiores tensões em realizar, achatamos uma "sinfonia" inteira de que não se ouvirá a não ser uma pálida terceira via, um ruído distante nos escassos intervalos da voz e dos ruídos mais realistas. E na *Pedra da Riqueza*, o que poderia ser uma estrutura sonora fornida, envolvente, numa correspondência mais funda e real com aquele mundo escalavrado que "grita" sem auxílio de qualquer música um dó de peito ferido, virou uma sombra tatibitate cujo verdadeiro sentido só os ouvidos privilegiados percebem e completam. Quando o filme chega (se chega) às telas do cinema, ocorre uma segunda morte: a péssima reprodução sonora das salas termina por extinguir qualquer esperança que lhe restava de se fazer ouvir. Quem

sabe fosse o caso de voltarmos às extravagâncias da primeira vanguarda e aproveitar o conceito primitivo do cinema como "arte rítmica", com alternâncias e *durações* da imagem pura. Restaria o consolo da interna poesia visual do tempo do mudo.

Vladimir Carvalho

(1) Quando da mixagem, os técnicos custaram a aceitar os ruídos que eu apresentava como sendo a banda musical do filme e queriam colocar tudo aquilo em sincronismo com a imagem. Aparecia um sujeito batendo o ferro com a marreta e eles logo insistiam para que fôssemos de novo à mo- viola acertar o sincronismo. Com jeito, o mal-estar foi superado abrindo espaço à nossa transgressão.

# OS DIRETORES

para mim, o som é o verdadeiro espaço do filme, no sentido físico da palavra.

## ARTHUR OMAR

O ideal seria que o filme fosse gerado de um pensamento musical, uma vivência musical primitiva, indistinta, indefinida, e só aos poucos tomasse forma fílmica concreta, tanto visual como sonora. Uma vivência musical, uma sensação nas vísceras e no aparato muscular, onde a direção, o rumo, o estilo do filme futuro estivesse todo contido, embora ainda não sob forma especificada.

Essa é a espécie de ideal que procura nortear o meu processo criativo. Atingir um domínio mental onde o filme nasce como Música, uma intuição violenta de música (mesmo que não sonora), e, em seguida, a partir de uma análise dessa intuição, descobrir o que ela contém de potencial imagético e de potencial auditivo.

Assim, para mim, o filme nascendo abstratamente de uma sensação íntima em torno da música, ele se realiza concretamente e materialmente num gesto posterior de repartição e distribuição dessa generosidade musical primária em campos de detalhamento cinematográfico, em técnica e linguagem.

Para mim, o som é o verdadeiro espaço do filme. O verdadeiro espaço, no sentido físico da palavra, onde se dá a imagem cinematográfica. O som é o suporte real de toda percepção no cinema. O som é o suporte da visão, funda suas bases, constitui-se no seu espe-

táculo. Os pilares da visão são feitos de matéria auditiva. Assim é o filme.

Geralmente se divide o filme em duas pistas: pista de imagem e pista de som. Como se fossem duas metades homogêneas, do mesmo tipo, apenas com matérias diferentes, como se fossem duas pistas complementares. Haveria, segundo a tradição, uma pista única de som, uma pista de equivalência auditiva em relação à imagem, do mesmo tipo que a imagem, com efeitos análogos aos da imagem, por mais complexa que fosse a composição desse som (ruídos, palavras, música), imagens sonoras complementares à imagem visual, mesmo que possam ocorrer entre as duas pistas algumas defasagens ou conflitos propositais.

Na verdade, ou melhor, para mim, o som nem sempre se dá com a pista visual, onde cada imagem acontece uma de cada vez, em sucessão, cada qual eliminando a anterior quando surge, a linearidade temporal da cadeia visiva. Não. O som pode não se recortar em planos como uma imagem. O som pode se dar em texturas, em camadas, em contínuos sonoros. O som se desdobra. O som se interliga. O som se transforma. O som tem suspensões. Tem variações de volume (no sentido lato e no sentido figurado). O som se deslinda em intensidades.



objetiva. O som é a *presença*, e os técnicos de som já sabem disso, embora essa presença seja muito mais (e às vezes para ser muito menos) do que isso que eles chamam de presença. O som, por si só, é um cinema dentro do cinema.

Outra questão importante relacionada com o som é a da continuidade e da descontinuidade fílmica, tão cara a certos grupos ditos de vanguarda. A meu ver, continuidade ou descontinuidade só se resolvem e se determinam conclusivamente a partir do universo sonoro (e não espaço sonoro, noção errada). A chamada continuidade espacial da decupagem clássica (para uma descrição pormenorizada do seu mecanismo consultar o excelente *O Discurso Cinematográfico*, ed. Paz e Terra, de Ismael Xavier) é apenas um caso particular da continuidade em geral que se dá ao nível que ele causa no espectador, apesar de não se inserir no seu sistema habitual de expectativas.

Podemos dizer: cada filme exige um tipo diferente de trabalho articulatório de som. Cada filme é um caso especial. Para cada cineasta, a relação com o som se dá num processo, não há definição prévia do que deve ser. As definições e pontos de partida já institucionalizados não oferecem qualquer segurança para o que pode vir a ser a relação com o som. O som em cinema evolui, assim como o próprio âmbito das significações. Atualmente, aliás, muito mais que a imagem, cujos parâmetros já se encontram devidamente cristalizados e sedimentados, é o som o responsável pelo progresso da linguagem cinematográfica, e um lugar onde talvez esteja se jogando o futuro das suas possibilidades teóricas, ao menos o futuro imediato.

Quanto à minha experiência, nos primeiros filmes, montei, como todo mundo, as trilhas a partir de discos, mas sempre usando pequenos trechos quase irreconhecíveis, microestruturas que tentei combinar numa espécie de recomposição musical das músicas originais, pois o pensamento do filme deveria ser sempre o determinante. Isso me levou a uma leitura transversal das peças utilizadas, elas nunca serviam ao ritmo do filme se fossem mantidas como se encontravam no momento da coleta. Às vezes, num filme de 10 minutos, eu me via cercado de 50 ou 60 trechos para recombinação, alguns deles chegando mesmo a conter apenas um ou dois compassos, etc.

Aos poucos resolvi fazer eu mesmo a música dos meus filmes, e uma música que já nascesse cinema, simultânea ao processo de pensar o próprio filme, coisa que não teria sido possível mesmo se eu trabalhasse com um compositor ao meu lado. Assim nasceu, por exemplo, *Tesouro da Juventude*, onde

som e imagem são rigorosamente inseparáveis, e o sentido do filme não está primordialmente nem em um nem em outro, mas no evento que constitui a sua junção. Esse tipo de música me permitia trabalhar aquilo que mais me interessava no momento: a emoção do espectador, fazê-lo tremular na poltrona como uma bandeira.

Para tal me vali de diversos sintetizadores. Com esses instrumentos eletrônicos, desde que corretamente manipulados, tem-se na ponta dos dedos qualquer som possível, de qualquer instrumento, real ou fictício, qualquer som da natureza ou do mundo das idéias, o que permite uma realização bastante complexa ao nível da trilha sonora, além de tornar mais divertida a própria realização do filme. Os sintetizadores são uma questão de temperamento. Eu me adaptei bem a eles, outras pessoas não. Para mim, o piano me parecia humano, demasiado humano, e às vezes, para criar em cinema, é preciso ter algo de biónico incorporado na personalidade, como é o meu caso.

Colaborei também em diversos filmes de outros diretores. Aí o processo tinha de ser diferente, pois eu não podia dar a palavra final da obra. Nesses casos, por exemplo, quando se trata de um curta-metragem, gravo geralmente duas ou três horas de som, com vários climas, vários espaços, e várias possibilidades de controle duracional, sempre a partir das sugestões que o projeto do filme me desperta. E entrego o material bruto para o diretor, que vai dispor da opção de selecionar, de montar, a partir desse material, a sua própria versão definitiva da obra. Neste processo é como se eu fizesse um outro filme, apenas sonoro, que vai se interfundir com o filme propriamente dito.

Na maioria das vezes, essa forma de colaboração funciona bem, e tanto eu como os autores dos filmes nos surpreendemos com o resultado final, no momento em que a música e imagem se unem concretamente, produzindo alguns efeitos inesperados e não previstos que vem enriquecer o filme. Para mim é importante mostrar ao autor do filme que não há uma *única* música para determinada cena, mas a relação som/imagem que ela apresentar na versão definitiva resultará necessariamente de uma formação de compromisso, que não preexistia à relação propriamente dita, e aquela relação é apenas *uma*, escolhida entre vários sentidos e significados que o filme poderia apresentar. Alguns autores se chocam com essa proposta de liberdade, e acabam escolhendo um trecho errado para ilustrar a seqüência, na ânsia de tentarem preservar o projeto original.

Às vezes recebo encomendas onde me pedem o quase impossível. Geral-



O som entrega o cinema em abóbada ao espectador (isto é, numa bandeja em forma de abóbada paradoxal), ao contrário do quadro visual, sempre lá oferecido ao olhar fixo, frontal do espectador. A imagem visual é sempre representação. A imagem auditiva consegue às vezes ser mais que isso, é penetrante, envolvente, circundante, visceral.

No cinema a imagem é o delegado do olho. Mas o som é o delegado de todos os outros sentidos, e não apenas da audição. No cinema, o som tem o sentido de fundamento. Sem ele, a imagem é um dejetto abstrato, feita de ritmos sem sentido e conhecimento sem presença

mente chegam até mim depois de terem percorrido em vão diversos especialistas. Pedro dos Anjos queria uma melodia que soasse como o ruflar das asas de pombos, para o seu filme *O gato sem asas*. Jorge Abranches precisava de um ruído de bola de gude que fosse se transformando progressivamente em metralhadora, num tipo de som que funcionasse como a tradução sonora-ideográfica do próprio título do seu filme *Balas e Bolas*. Para *Nostalgia do Branco* foi pedido um trecho orquestral em estilo pós-wagneriano. No longa-metragem de Carlos Frederico, *Lerfá Mú*, o desafio era compor/inventar duas linguagens diferentes, feitas com *bips* eletrônicos abstratos, para dois marcianos dialogando através do espaço sideral, sendo que a linguagem do marciano de Marte deveria soar magisterial e cheia de autoridade, e a do marciano em visita à Terra cheia de perplexidade pelos absurdos que aqui encontrou. Esse último foi para mim um verdadeiro *tour de force*, com *bips* e notas pedalizadas e toda uma parafernália de *gadgets* eletrônicos para sustentar o entrecruzamento e mútuo deslizamento das seqüências pré-programadas, que transformou minha sala de visitas numa intransitável nave espacial.

Atualmente estou realizando um documentário sobre Música Barroca Mineira, que exige novas soluções sonoras. Existem poucas gravações dessas peças do século XVIII no mercado, e são sempre as mesmas, já usadas *ad nauseam* em dezenas de filmes sobre Ouro Preto e adjacências, e em comerciais de TV, mas não posso deixar de utilizá-las, pois são as únicas disponíveis. Como fugir desses estereótipos de imagem e som que o cinema tem perpetuado? Me vejo diante de um desafio, um problema. Como recapturar a experiência vigorosa da música barroca, como falar de um êxtase religioso que vai além da pequena piedade cristã? A solução que adotei foi criar um meio, um habitat eletrônico que perpassa todo o filme, e dentro do qual as músicas barrocas da época irão emergir, brilhar em mínimos *flashes* e depois submergir, pontualmente. Uma espécie de moldura, que desliga a música barroca de uma função meramente ilustrativa ou de fundo musical convencional para oferecê-la ao espectador devidamente distanciada, comentada, pinçada. A montagem sonora se transforma num jogo de regular as marés montantes e vazantes de diversos tipos de música, barroca e eletrônica, que se superpõem, se influenciam e se iluminam reciprocamente. Mas isto é uma longa história que não dá para desenvolver no espaço limitado desse depoimento.

Arthur Omar

## GERALDO SARNO

Meu primeiro filme foi *Viramundo*, feito totalmente em som direto, com exceção da canção, que foi feita pelo Capinam e Caetano Veloso, inspirada nas entrevistas, e cantada pelo Gilberto Gil. Tirando isso e mais dois momentos curtíssimos, o filme é todo em som direto, inclusive os ruídos. Aliás, foi um dos filmes pioneiros no Brasil no uso desta técnica.

Nós não tínhamos equipamento adequado para trabalhar. Usávamos um Nagra, mas a nossa câmera era Arriflex, que não tinha motor fixo. Era um motor de velocidade variável. Foi a coisa mais louca sincronizar todo este material e fazer um filme de qualidade. Esse trabalho foi feito por Affonso Beato, Carlos de la Riva e Walter Goulart.

Depois, nos outros documentários que fui fazendo, já fui trabalhando com uma Arriflex de velocidade não-variável, acoplada ao Nagra. Assim, o trabalho foi muito mais tranquilo. Em 16 mm, o trabalho mais bem acabado de som foi *Viva Cariri* e, anos depois, *Yaô*, que são muito apoiados na técnica do som direto.

Agora, com relação ao tratamento dramático, esses filmes marcam uma época de transição, com o som direto, som e imagem. Em *Viramundo*, o som direto não rompe com uma certa estrutura dramática naturalista que o filme tem. Já em *Viva Cariri*, o som direto gravado ao mesmo tempo que a imagem rompe com a estrutura naturalista. A proposta do filme, inclusive, é esta: romper com esta estrutura que havia, na época, nos filmes documentários em som direto. Neste filme, o som direto já não corresponde à imagem. A própria imagem é trabalhada rompendo com a postura naturalista. Exemplo: há um momento em que o coronel está falando e o som direto que corresponde à imagem da sua fala é superposto por outro som, que entra em choque com a informação que ele está dando no momento. Na montagem da estátua do Padre Cícero em Juazeiro, há uma determinada parte em que os operários estão levantando uma placa. A montagem é de tal forma que o gesto dos operários, suspendendo uma placa desta imagem do Padre Cícero, faz com que esta placa suba e desça de forma antinatural, não realista, rompendo a estrutura da imagem sem interferência de elementos exteriores. São os próprios elementos da imagem ou do som direto que se chocam e interferem ali.

*Yaô* já é um filme onde não se rompe a estrutura naturalista do filme. Utiliza inteiramente o som direto. O filme não tem elementos sonoros exter-

nos, salvo a narração, introduzida para explicar o filme. Af, já é uma postura diferente do realizador e da equipe. Tentamos ver o fenômeno de dentro, a câmera é uma coisa muito próxima do que está sendo filmado.

A música composta para o filme eu vim descobrir com outros dois documentários, *Casa Grande e Senzala* e *Segunda Feira*. Ambas as trilhas foram feitas pelo J. Lins. Nesses primeiros trabalhos com música composta, eu já tinha o material filmado na moviola, e o Lins acompanhou a montagem com o Walter Goulart. Assim, íamos discutindo qual a música mais adequada para determinadas cenas. Eu não entendo de música do ponto de vista técnico, mas discutimos muito. Tanto que, quando ele compôs a música, já estava enfrontando com nossas intenções de que ela não fosse apenas ilustração, mas parte dramática do filme.

*Segunda Feira* abre e fecha com dois planos da feira de Caruaru, de noite e de dia. Ao juntar esses planos, eu não tinha clareza de que som deveria ser posto ali. Imaginava um certo efeito sonoro que criasse uma tensão, que depois fosse desfeita. Então, na discussão com o Lins, ele colocou para essas imagens um conjunto de violas e baixos com notas trêmulas, que cria esse efeito de acumulação necessário quando a imagem é do amanhecer, e que se desfaz quando a noite vem chegando.

Já em *Delmiro Gouveia*, há uma formulação melhor do meu trabalho com o Lins. Começamos a trabalhar quando o roteiro ficou pronto, portanto antes das filmagens. Ele não foi às locações, mas tinha conhecimento da estrutura do filme. Quando voltei e iniciei a montagem, o Lins começou a compor os temas. Toda a música do filme foi feita apenas com cinco músicos: tem duas violas, um baixo, um violino e um piano e parece que é uma orquestra sinfônica. A música não é ilustrativa, tem uma presença dramática paritária com a imagem, com a estrutura bastante forte de um épico popular.

Já *O Sítio do Pica-pau Amarelo* foi uma superprodução onde todo o som foi dublado ou feito em estúdio. Quem fez a música foi o Rogério Duprat, mas foi feita de modo tradicional. Ele veio de São Paulo e assistiu ao copião montado. A música entrou apenas no processo final, muito diferentemente do trabalho com o Lins. Na verdade, o Lins é uma pessoa muito interessada em cinema, entrando assim no processo de criação do filme.

(depoimento a André Andries)

## JULIO BRESSANE

Eu fiz várias experiências diferentes com som. Introduzi diversos procedimentos que não se usavam aqui, procedimentos com som direto. O primeiro pessoal que trabalhou com o Nagra no Brasil descobriu apenas que o Nagra era um gravador. Como não conheciam nem gravador, ele teve essa função meramente técnica, sem nenhuma função criativa. As pessoas se preocupavam mais em cuidar do gravador do que em utilizá-lo. É um caso típico da nossa miséria cultural. Quem trouxe o Nagra para o Brasil foi o sueco Arne Sucksdorf. Um dos técnicos brasileiros que utilizou melhor o aparelho no Brasil foi o Luiz Carlos Saldanha. O uso criativo do som não tem nada a ver com isso. Em vez de dublar, botavam o microfone na boca do ator. Eu fiz experiências diferentes, não só em estúdios com dublagem, como também em som direto.

*O Anjo Nasceu* foi o primeiro filme brasileiro feito com som direto de maneira criativa. Inclusive com uma novidade que até hoje não foi pensada no cinema brasileiro: colocar música já na cena. É uma burrice o que se faz hoje: colocar música depois do filme pronto. A palavra que mais se usa, quando se fala de música de filme, é "integrar". Integrar a música na imagem equivale a dizer que as duas estão separadas. Mas a coisa é uma só: o "sonoro-visual". A imagem e a música são únicas.

Fiz esse trabalho num processo primitivo, colocando discos acompanhando a cena, e fazia a mixagem na hora. Isso em 1969. No Marrocos, por exemplo, eu fiz um filme (*A Fada do Oriente*) em que o som é o vento, é o som do deserto, não tem música, apesar do vento ser música.

Aqui, chegaram a utilizar Beethoven nos filmes baseados em Nelson Rodrigues, um absurdo kitsch. Quem filmou o Nelson filmou à italiana. O cinema brasileiro foi muito influenciado pelo cinema italiano. Malandro ia ao Nordeste filmar o Nordeste à Pasolini, ou filmar o Nelson Rodrigues à Bertolucci, com fundo musical de Mozart. . . São essas monstruosidades que se cometem aqui. Eu também cometo, mas tive uma preocupação com isso, pensei mais no cinema, na linguagem. Não há nenhum cineasta no Brasil que não tenha chupado as experiências que o Sganzerla e eu fizemos.

mixagem alta não  
esconde a burrice.

Mas também fiz muitas experiências com dublagem. A música aparece caudatária da imagem, uma ilustração. É todo um conceito errado de cinema. Não pode existir monstruosidade maior do que colocar a música na rabeira da imagem, como uma explicação ou um ornamento. Hoje, os cineastas estão trazendo do exterior pessoas especializadas em montar pista de som. Não adianta nada fazer um filme com dezoito pistas e utilizar isso de uma maneira técnica. O que há, na verdade, é a ambição dos administradores da empresa que dirigem cinema no Brasil.

*Agonia* foi dublado de um modo que chamei de "poli vozes". Um personagem fala com nove vozes diferentes, dublado por nove pessoas diferentes. Cada palavra tem uma entonação diferente, criando um clima dramático distinto a cada frase. O filme é feito com muitas frases-feitas, provérbios — com timbres diferentes.

*Cuidado Madame* teve todo o som e toda a música gravados juntos na película. Tem cara aí que grava o filme em dezoito pistas, uma para o som do passarinho na árvore, outra para o vento. Isso é o que existe de mais boçal. Depois vem e diz: "me preocupei muito com o som. . ." Mero realismo boçal.

Até hoje não vi nada de novo em termos de som. E isso é uma vergonha nessa orgia de verbas. O requinte vai substituindo a criação. Os cineastas não estão preocupados com a qualidade criativa do som, mas com a técnica. Perneatas querendo andar de patins. O cinema brasileiro está procurando eugenia, uma eugenia que vem de uma tradição racista. Deixa passar uns anos e vamos ver o que esses filmes acrescentaram ao cinema.

No cinema brasileiro não há uma tradição de trilha sonora. *O Anjo Nasceu* tem uma pista sonora original experimental do Guilherme Magalhães Vaz. Não temos tradição nem conseguimos ainda fazer uma tradução da música para cinema.

Outra coisa é a mixagem: mixagem alta não esconde a burrice. . . O que falta não é apenas uma cultura sonoro-visual. Falta ao cineasta brasileiro cultura cinematográfica. Quem fez uma síntese brilhante do panorama audiovisual brasileiro foi o Rogério Sganzerla. A própria crítica, transcendendo seus limites, elogiou muito. Foi com *O Bandido da Luz Vermelha*, onde fez uma paródia do som no cinema brasileiro. Uma paródia com um filme policial narrado por um locutor esportivo. Esse ideograma define muito o cinema brasileiro até hoje.

(depoimento a André Andries)

## NEVILLE D'ALMEIDA

Eu só usei som direto em Super-8 e 16 mm. Não tenho nada contra, mas prefiro a dublagem. Não temos estrutura que permita um bom trabalho com som direto. Não há nenhum estúdio no Brasil com isolamento acústico, e os equipamentos são igualmente deficientes. O que acontece é que as pessoas improvisam e às vezes conseguem um bom resultado.

Eu falo muito durante as filmagens, fico intervindo muito nos planos, fazendo observações no meio da ação. Se usasse som direto, isso seria muito difícil, pois teria de ensaiar e rodar. Às vezes, é necessário rodar trinta vezes para conseguir uma perfeita integração entre som e imagem. Levo muito em conta as emoções. Acontece que, às vezes, um ator está com um bom desempenho e o som sai ruim. Na dublagem essas coisas podem ser corrigidas.

O primeiro curta-metragem que fiz, *O Bem Aventurado*, foi feito em Belo Horizonte. Trouxe o filme para o Rio para ser sonorizado e montado para o Festival JB. Nunca tinha feito isso até então. Fui ao arquivo de som lá do laboratório e pedi o que tinha de ruídos e música. Fiquei olhando os títulos e mandando colocar os ruídos. O pessoal de lá ficou achando que o som estava demais, que os efeitos eram desproporcionais. . . Resumindo a história: com esse filme, eu ganhei o prêmio de melhor trilha sonora. Fica o exemplo de que nesta atividade existem sempre os castradores que preferem o lugar comum, incapazes de inovar e melhorar uma trilha sonora. A facilidade do arquivo sonoro é relativa. Facilita o cineasta quando ele está montando o filme, mas o resultado pode ser desastroso. Vi filmes brasileiros onde, por exemplo, o barulho de um abrir de porta já foi utilizado em mais de dez outros. A tentação da comodidade é ruim. Para cada cena, cada momento, deve corresponder uma trilha sonora adequada à proposta do filme.

Em *Jardim de Guerra*, foi feita uma colagem tirada de várias fontes. O orçamento não permitia fazer uma música original para o filme. Mesmo assim, o resultado foi excelente. A banda sonora foi composta por uma colagem de músicas, mais som de rádio, jogo de futebol, noticiários, coisas ligadas à realidade brasileira da época. Usei ainda músicas do folclore mineiro. O problema é conseguir que o som não atropela a imagem, e vice-versa. Do contrário o filme perde a identidade.

Nos meus filmes, as músicas sempre foram feitas depois. Em *A Dama do Lotação*, mostrei o copião para o Caetano Veloso e fiz uma sessão em banda dupla. Depois que o filme estava montado, fomos à moviola e marcamos o tempo, rolo a rolo, e ele foi anotando onde deveria tocar. Ele primeiro fez a canção original e depois convidou o conjunto A Cor do Som para compor a trilha. O conjunto não havia visto o filme. Ele foi para o estúdio e explicou o que queria. É impressionante o modo dele trabalhar, porque faz tudo de cabeça. Viu o filme e quinze dias depois, quando entrou no estúdio, lembrava de cada cena e do tipo de música adequada pra ela. A música define o clima do filme e ele fez isso de maneira excepcional.

Meu último filme foi *Os Sete Gatinhos*, que é uma peça dramática com muitos diálogos. Me disseram que seria loucura dublar o filme. Mas acho que foi conseguido um ótimo resultado,

pois muita gente que assistiu não soube identificar se era som direto ou dublagem. Para o ator não é difícil realizar este trabalho, se bem que a maioria não goste de dublar. Com o som guia, gravado nas filmagens, faz-se a dublagem. Acho que a interpretação não perde nada, pode até melhorar. Piorar é que não pode. A emoção da voz é sempre mais fácil de ser reconstituída. A maioria dos nossos atores sabe dublar e dubla muito bem.

No caso dos *Sete Gatinhos*, o Erasmo Carlos fez como o Caetano no *Dama*: viu o copião, a banda dupla e anotou as inserções musicais. Compôs a letra, e o Roberto Carlos, que estava na época nos EUA, depois fez a música. O tema foi gravado pela Cor do Som, só que desta vez eles viram o filme e o resultado foi excelente.

Quando digo que a música dá clima ao filme, talvez não esteja me expressando bem. Mas ela tem uma importância que transcende o dever de ilus-

trar, dar ambiência a uma imagem. Tem uma função dramática. No *Dama*, onde a trilha foi feita pela Cor do Som, há um momento onde o Jorge Dória e a Sônia Braga vão para um motel, onde ouvem-se duas músicas incidentais. Em motel todo mundo sabe que toca música estrangeira. Mas quando eles apertam o botão do aparelho de som, ouvem-se músicas latinas, para conservar o clima do filme, para ser uma expressão nossa. O primeiro plano dos *Gatinhos* é uma loja de música na Zona Sul do Rio de Janeiro. Nesse caso, a música foi estrangeira, o que de certa forma demonstra uma influência no comportamento das pessoas desta parte da cidade. Fora destes efeitos de música incidental, perfeitamente próprios e dentro da realidade do filme, a música foi feita com cuidado muito especial para dar uma idéia aproximada do estilo de vida dos personagens.

(depoimento a André Andries)

a célula fotoelétrica não tem manutenção,  
o amplificador não tem revisão,  
o alto-falante é dirigido ao contrário  
da platéia.

## LEON HIRSZMAN

Meu filme *Garota de Ipanema* entrou em cartaz na última semana de 1967, no Rio de Janeiro, num cinema considerado bom, no Largo do Machado. Eu tinha feito com o Carlos de la Riva um trabalho sonoro chamado *cross-modulation*, acho que pela primeira vez no Brasil. No primeiro dia de exibição, passei pela porta do cinema às 4 horas da tarde e encontrei o Eduardo Scorel, que me disse que o som estava uma droga. Eu não entendi nada, porque tínhamos preparado uma trilha super e exibido o filme ali e acolá. Nessa época, eu não tinha muito contato com exibidores — o filme era distribuído pela Difilm, da qual um dos sócios era o Luiz Carlos Barreto. Pedi a ele para conseguir uma autorização para uma vistoria no dia seguinte de manhã. Compareceram o de la Riva e o Goulart, que trabalha com ele. O Riva, como quem não quer nada, olhou para a célula fotoelétrica e deu uma soprada. Levantou uma poeira! Então é isso: a cabeça da célula não tem manutenção, o amplificador não tem revisão, o alto-falante é dirigido ao contrário da platéia (como no Ricamar, de que a Cooperativa tem o contrato de arrendamento). . . Isso mostra o estado em que um cinema lançador importante estava naquela época e eu acho que desde então as condi-

ções de exibição e manutenção pioraram. A projeção da imagem era razoável, mas com o som acontecem coisas assim. . . Se a lente estiver quebrada, o público assobia, mas com o som, ele acha que já faz parte da coisa. . . E dentro disso se criam linguagens, costumes, manipulações. Não dá pra percorrer todos os cinemas: só o Barreto, o Mazzaropi e outros poucos. O Mazzaropi tem um cara para acompanhar cada cópia e o Barreto contrata pessoas só para cuidar desta manutenção. É terrível fazer um filme que não vai ser ouvido pela metade das pessoas.

Eu devolvi três cópias de *São Bernardo*, porque a posição da coluna sonora estava errada, a posição do positivo não estava correta, então a célula fotoelétrica fazia uma leitura inadequada, incompleta ou parcial.

Este trabalho, que deveria ser feito normalmente, não acontece. É um pouco a preocupação de uma elite cinematográfica e tem de tornar-se um problema de reivindicação sentida, para as entidades de classe, para a Cooperativa, etc. Essa é a minha posição pessoal. A situação vigente é uma forma de colonialismo — você tem filmes com legendas e o emporcalhamento só beneficia o ocupante, o dominador.

(depoimento a Mariam van de Ven)



## FALAM OS EXIBIDORES

Gilvan Cavalcanti, gerente administrativo da Cooperativa Brasileira de Cinema (CBC), lembra que a estrutura das salas de exibição está pautada para a exibição de filmes estrangeiros, ou seja, de filmes legendados. Em função disto, os espectadores não sentiam e não sentem a qualidade do som, na medida em que estão concentrados na leitura e não na audição. Daí porque as reclamações serem feitas apenas quando da exibição dos filmes nacionais.

Outro problema grave é a antiguidade dos equipamentos. Os cinemas que a Cooperativa administra (ex - Livio Bruni e Pelmax) são muito antigos, praticamente obsoletos. "São deficientes tanto na parte de som quanto na parte de imagem. Os equipamentos precisam de reparos constantes e não são renovados. O que aparece em primeiro lugar como um problema de acústica o mais das vezes é um problema de equipamento".

Já um dos diretores da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), de Luiz Severiano Ribeiro, que prefere manter-se anônimo, discorda inteiramente que haja problemas de som na maioria dos cinemas. E atribui aos filmes, ou às cópias destes, a esportiva queda da acústica nas salas de exibição. Para ele, ou os filmes não foram bem produzidos ou são cópia da cópia, prejudicando assim o resultado sonoro final. Disse desconhecer problemas arquitetônicos na maioria das salas, assim como o envelhecimento do equipamento.

Mas a verdade é que o espectador está reclamando e pedindo uma solução.

Enquanto poucos cinemas são reformados, muitos vão sendo simplesmente fechados. O diretor anônimo da CCB acha que, hoje, ser dono de cinema já não é bom negócio. Os gastos superam as rendas: enquanto os consumidores reclamam do preço do ingresso, os donos das salas dizem que eles não acompanham a inflação. "Só a adaptação para o sistema *dolby* está custando cerca de um milhão de cruzeiros".

Helena Carone