

O SOM

ENTREVISTA COM **JUAREZ DAGOBERTO**

POR JEAN CLAUDE BERNARDET COM A PRESENÇA DE MARIAM, PARTICIPAÇÃO DE TIZUKA YAMASAKI E KIKO TSUKAMOTO - DIRETORA E ATRIZ DE GAIJIN.

QUARTO DO HOTEL FIRENZE, EM S. PAULO, ONDE ESTEVE HOSPEDADA PARTE DA EQUIPE DO DO FILME SEGUNDA FEIRA: GREVE GERAL, DE LEON HIRSZMAN, BASEADO NA PEÇA DE G. GUARNIERI ELES NÃO USAM BLACK-TIE, PARA O QUAL JUAREZ FEZ O SOM DIRETO, ASSISTIDO POR MARIAM. 8/5/80.

BERNARDET — Ouvi dizer que você acha que tudo vai bem com o som do cinema brasileiro. Por que você é um técnico de som assim tão satisfeito?

JUAREZ — Não. Som só tem problemas. A gente briga com uma série imensa de problemas. Nunca tem as condições ideais de trabalho. Em primeiro lugar porque, a partir dos anos 50, a partir da explosão da *Nouvelle Vague*, o cinema é feito no meio da rua. Daí as condições de gravação chegaram ao nível zero de técnica ideal. Mas, como somos todos brasileiros, sempre se dá um jeitinho, porque não tem outra saída. Basicamente, o equipamento que temos atualmente é o mesmo que se usa no mundo inteiro. O Nagra e acessórios. Quanto à acústica, ambiente, qualidade, etc., a gente procura suprir as necessidades, as reticências do meio ambiente, dos meios técnicos.

BERNARDET — Você é o proprietário do seu equipamento?

JUAREZ — Todo o equipamento com que trabalho é meu. Tenho quase tudo de som que um bom cinema exige. Meu material é tão bom aqui como nos EUA. Agora, o pouco mais que está faltando para mim é o que faz a diferença, às vezes. Dentro dessas condições, a gente tenta compensar as deficiências com a cuca.

BERNARDET — Deficiências de que tipo?

JUAREZ — Principalmente, no que tange ao equipamento, o microfone sem fio, que está sendo usado muito nos EUA e Europa. Não sei se alguém tem esse equipamento. Eu tenho um equipamento de microfone sem fio de origem japonesa,

mas não é bom. Outros pintaram por aí, franceses, que também não são de boa qualidade, sofrem muita interferência, principalmente de rádio patrulha, ambulância. Agora, de modo geral, trabalhamos com o sistema tradicional de microfone aéreo, de cabo — é mais seguro, de qualquer forma. Então, quando pintam locações difíceis — essa que a gente está fazendo agora é difícil — usa-se a inteligência.

BERNARDET — Como você compensa as deficiências?

JUAREZ — Olha, o *Black-Tie* é particularmente difícil. O cenário principal é uma casa comum de operário da periferia de São Paulo. A produção pegou essa casa, deu um certo trato, eliminou algumas coisas e a transformou num set de estúdio, mas é uma casa comum de trabalhador. O fotógrafo, Lauro Escorel, usa um sistema de iluminação pendurado. Isso faz descer o teto. A condição básica do microfone aéreo é seguir todos os passos dos atores, conforme a marcação. Nessas condições, o microfone aéreo fica difícil de se resolver, pintam sombras. Então é preciso partir para um sistema de microfone tipo TV, que vai por baixo. Por outro lado, as marcações desse plano... e, considerando que o filme foi baseado numa peça teatral e usa atores de muita experiência teatral, em função disso, o Leon bolou planos terríveis quanto à execução. Agora, para a execução, a gente queima a cuca. Antontem havia um plano desses, longuíssimo, difícil, e não havia condições para o microfone navegar por cima como tinha que ser. Os atores andavam e a câmara passeando atrás, 3 atores em cena, um falava aqui, outro no canto, outro lá dentro do quarto — isto tem sido muito frequente neste filme. Então, qual a solução? É preciso improvisar. O microfone sai da condição dele, aéreo, e se torna um microfone rasteiro, por baixo. Eu faço o microfone. Tinha que alongar o braço, que me esticar, que me arrastar no chão. Basicamente, como a gente não tem condições técnicas, acústicas, ambientais ideais, tem que improvisar posições, tomadas de som, à base do entusiasmo mesmo e também do conhecimento que a gente tem da máquina, do microfone. Sabendo também que, o que entra no microfone, o Nagra, atrás, registra; o Nagra não mente jamais. Eu tenho conseguido bons resultados nos últimos filmes que eu fiz. Por exemplo, em *O Caso Cláudia*, um filme muito difícil, de temática urbana, com locações no meio da rua, na

Avenida Niemeyer, lá embaixo, na encosta, delegacia de polícia, na Av. Rainha Elizabeth à beira da praia, consegui bons resultados. E *Gaijin*: acho que é um filme preciso em qualidade de som. Padrão da melhor qualidade. Pode ser passado em qualquer país do mundo.

BERNARDET — Nas equipes, você encontra interesse, compreensão pelos problemas de som? Ou resistência?

JUAREZ — Os diretores, de modo geral, têm respeito pela minha experiência — só fiz som, durante mais de 25 anos — e pela qualidade do meu trabalho. Mesmo assim, a maioria deles não tem a mínima experiência do trabalho de som, nem dos problemas técnicos, a mínima experiência dos problemas gerados por uma tomada técnica de cena. A idéia deles é que o microfone tem que ser escondido, por exemplo. E também eles têm um gosto especial pelo palpite. Acho que o diretor tem que cuidar da parte dele, como o fotógrafo. Cada qual tem que cuidar da sua área. Dentro disso, de vez em quando, surge atrito. Eles estão querendo filmar, rodar. A grande preocupação é a fotografia. Nos filmes nacionais, é muito freqüente eu ter atritos. Agora, isto acontece porque eu conheço a minha profissão, sei cada detalhe da coisa, sei exatamente que bicho vai dar. Então, quando chega a hora da verdade, que é a hora da moviola, põem as mãos na cabeça. Isso é freqüente. No final dá tudo certo, mas para conseguir chegar a um resultado bom,

Kyoko Tsukamoto.
*Gaijin-1980 de Tizuka
Yamasaki. "Na
mixagem ia ser
perpretado um crime
contra a qualidade
técnica..."*



OS TÉCNICOS

a maioria dos diretores não tem a mínima experiência de trabalho de som. a idéia deles é que o microfone tem de ser escondido.

tenho que brigar. Mas é uma briga sadia porque, em última análise, estou defendendo a qualidade final do filme. São poucos os diretores que têm uma compreensão justa e precisa dos problemas de som.

BERNARDET — Que diretores têm mais compreensão?

JUAREZ — Dos nacionais, o Nelson Pereira, que tem 200 anos de cinema, e deixa você à vontade (...). Pelos conhecimentos que ele tem, sabe exatamente o bicho que vai dar. Então, você tem todas as condições, o tempo, o necessário para fazer o trabalho. Ele fica na área dele, o fotógrafo na área dele. É um padrão internacional de cinema. Ninguém se mete na área de ninguém, ninguém dá palpite.

BERNARDET — Você acha que há mais atritos com você do que com os diretores de fotografia?

JUAREZ — Há, sim. Os diretores de modo geral acham que o filme é a fotografia. É o que eles pensam e, se o som não der certo, eles dublam. A dublagem é o recurso: se a coisa não der certo agora, a gente repõe. Meu atrito começa exatamente em que eu só aceito o negócio quando há condições decentes para fazer o trabalho, senão me sinto desprestigiado, e então fico uma fera. Acho que é uma falta de respeito profissional. Se pagam o salário que peço, então tenho que ter o mínimo de condição para executar o trabalho.

BERNARDET — Como você explica esse menor conhecimento em relação ao som?

JUAREZ — O diretor brasileiro, de modo geral, é preguiçoso em matéria de técnica de cinema. Ele se preocupa muito com o aspecto filosófico da coisa, o aspecto formal, o cinema como um todo para discussões em cinematecas, não como um produto industrial bem acabado. Já vi muito isso. "A técnica não interessa, interessa o recado que a gente dá na tela." Mas para dar o recado, ele precisa ser bem dado. Se o filme é mal feito, mal falado, mal gravado, não diz droga nenhuma. Então,

acontece o que está acontecendo: o diretor tem que explicar o filme. No que saiu de pequenas salas do Rio e de São Paulo, acabou, ninguém entende mais nada em lugar nenhum. Então, em geral, os filmes nacionais, quando vão ser lançados, sempre, na semana anterior, o diretor dá entrevistas explicando o filme. É uma tradição. Todo filme tem isso. O diretor abre páginas no *JB*, no *Globo*, na *Folha de São Paulo*, para explicar: Os diretores, de modo geral, têm preguiça de tomar conhecimento de novas técnicas, de saber o que acontece com o som pelo mundo. Uma vez, falei na TVE que os diretores brasileiros eram tecnicamente analfabetos. Não estou pichando ninguém, mas é uma grande verdade. Não têm o mínimo conhecimento daquilo em que dá uma má colocação de microfone. Hoje, por exemplo, tinha um plano difícil, muito aberto, com uma árvore no meio, eu ia fazer uma camuflagem com folhas. Me disseram: "Não, não pode, porque vai aparecer, tem uma folha..." Tudo bem. Aí o cara me disse: "Então você se esconde aqui, atrás da árvore." Olhei para o cara — era o fotógrafo — e disse: "Olha, se você quiser esconder o microfone, o melhor lugar é deixá-lo dentro da mala. Não estou aqui para esconder microfone. Estou aqui para gravar som e para colocar o microfone na posição correta." O resultado desse trabalho é uma boa qualidade. Então, não tem nada que ver gravar com esconder microfones. Isso é uma expressão usual: esconder microfone. Muitas vezes, a gente está gravando na rua e passa, por exemplo, um carro, um barulho qualquer que é interessante dentro do contexto dramático do filme. Mas, se acabou o plano, o diretor grita: "corta", e corta no meio daquele ruído. Não pensa em só cortar a imagem e deixar fluir um pouquinho o som para depois, na montagem, fazer a justaposição desse som com outro. Um bloqueio, um corte brusco, tudo isso é falta de conhecimento, falta de idéia do que vai acontecer depois, na montagem.

TIZUKA — É verdade, isso. Eu fui assistente de vários diretores. O diretor está muito ligado à imagem. Era incrível, o Juarez me chamou a atenção.

JUAREZ — Os diretores simplesmente não ouvem. Um negócio que falo para todo mundo: num filme em que se faz som direto, não há tomada muda. Por exemplo, um plano de você me olhando. Você não diz nada. Mas se você parar um se-

gundo, você ouve o som do espaço, tem carros, tem buzina, e tem a própria ambientação desse apartamento. É diferente uma trilha sem sons especiais, e simplesmente um pedaço de ponta preta. Há som no espaço, sempre. Os caras dizem: "não tem som." Como não tem? Sempre tem. Sente-se a diferença quando há um plano que tem texto, que tem fala, e quando entra a ponta preta. Faz "chchchch pum". Simplesmente, o diretor não ouve isso. Não estão preocupados com isso. Isso na filmagem, porque, quando chega a hora da verdade, na moviola, as coisas mudam. Ficam procurando som para encher lingüiça.

TIZUKA — Logo depois do trabalho com *Gaijin*, em Berlim, vi um filme holandês em que o cara usou som, ruídos, como forma de expressão. A gente não usa esse recurso. Depois de ter feito *Gaijin*, percebi que realmente eu não usei os recursos do som como expressão. Não como você fez o som, Juarez, mas como eu usei.

JUAREZ — Eu faço muitos filmes estrangeiros. O jeito como eu gravo para filme nacional, gravo para qualquer filme estrangeiro. Dou toda a matéria-prima para ser usada. Depois vejo o filme nacional pronto, e não tem nada disso. Veja *O Mudo*: nesse filme, durante as folgas do trabalho, saía para caçar efeitos de passarinhos, saía no meio da noite, no vinhedo, para gravar ruído ambiental. Tinha seqüências bonitas. Quando se viu o filme — lembra? — a gente se encontrou: há um momento em que o mudo tenta comunicar-se com a moça. Fiquei prestando atenção ao que estava acontecendo na pista de som, na famosa trilha sonora. Aí, ouvi uma sucessão de ruídos, que se repetiu ciclicamente. Percebi que era um *loop* (anel), e de pássaros que não existiam lá. Senti o disco. Simplesmente não usaram o material que eu tinha gravado.

BERNARDET — Por que isto acontece, já que o material gravado estava lá?

JUAREZ — Burrice. Preguiça. Os pássaros que usaram não tinham nada a ver, nem pássaros tropicais eram.

TIZUKA — Sabe o que acontece? Conversei com a Vera Freire, que montou *Gaijin*: não existe um trabalho de montagem com uma assistência de som para classificar material. Na hora em que você for precisar do ruído gravado em som direto, você não sabe onde encontrá-lo na fita. Porque o trabalho não foi organizado para que se ache o material.

JUAREZ — Problema terrível: ninguém sabe, na verdade, montar som.

BERNARDET — Você já trabalhou em moviola?

JUAREZ — Não. No início do meu aprendizado, com Alberto Cavalcanti, era estudante de engenharia e fazia um curso de cinema paralelamente. Fui para a Maristela por volta de 1953. Fui para a Vera Cruz depois que ela estourou, na fase dos filmes independentes. Trabalhei com Lima Barreto. Comecei a aprender uma nova área. Fazia todo o som direto. Quando terminei o filme com Lima Barreto, passei a trabalhar com Mauro Alice. Fazia uma espécie de edição de som, classificação, esse tipo de trabalho. Faço até hoje. Mauro Alice aprendeu com os ingleses que Cavalcanti trouxe da Europa. Nessa época, havia o Rex Endsleigh que era especialista nisso. Hoje, quem basicamente monta som é o próprio montador, que na verdade não tem muita experiência, corta muito som errado. O trabalho da gente morre muito na moviola. Em 1973, mais ou menos, fiz *A Faca e o Rio*: foi o primeiro filme que eu olhei na tela e vi todo o trabalho que tinha feito. Efeitos, pássaros, respirações. Na dimensão exata.

BERNARDET — Os diretores com quem você tem trabalhado o chamam para trabalhar na moviola e na mixagem?

JUAREZ — Não, porque dentro do sistema existe um problema de ordem econômica. Sou contratado para filmagem. Quando ela termina, ainda faço um trabalho paralelo. Pego o som que gravei no cenário, nas locações e vou para o estúdio, onde faço a transcrição para 17,5. Trabalho importante, porque a gente se faz as tomadas de som sabe as deficiências. Então, sabe onde pode corrigir, melhorar. Em função das más

condições de trabalho, na hora de transcrever a gente tem que fazer correções, equilibrar o que está mais alto, mais baixo; as frequências altas demais, a gente corta, dá aquela equalização, para pôr no ponto exato, porque é um problema a menos na montagem e na mixagem.

BERNARDET — Você tem equipamento para fazer transcrição?

JUAREZ — Não. Com meu equipamento, faço só os originais: Transcrição, gosto de fazer na Nel-som, no Rio. Acho que é dos bons estúdios que a gente tem aqui. Se a gente entrega os originais para um estúdio que não conhece os problemas que têm os originais, eles fazem um trabalho puramente mecânico.

TIZUKA — Há um ponto em que você leva vantagem, Juarez: é que normalmente as equipes não valorizam o microfonista. Eles pegam um cara do lugar.

JUAREZ — O microfone equivale, em termos de imagem, à lente, pura e simplesmente. Se a lente está suja, mal ajustada, se o cara erra o foco, a imagem perde. O microfone é a mesma coisa. Tem que estar bem colocado, condição *sine qua non* para um bom trabalho. Se houver erro de registro e nível de volume, sempre dá para corrigir. Agora, microfone mal colocado, não dá. Eles acham que qualquer cara pega o microfone, bota lá pendurado e tudo bem. Ignorância total dos produtores e diretores. Isso geralmente não acontece com os diretores e produtores estrangeiros com quem trabalhei. Outro aspecto difícil é no que tange aos fotógrafos. Nossos fotógrafos estão viciados em apenas espalhar luz. Eles não chegaram na idade de ter um terceiro elemento, que é o microfone. Então, é uma briga quase fatal, às vezes. No *Caso Cláudia*, por exemplo, filmando na delegacia de polícia, o fotógrafo botou *foto-flood*. Cada lâmpada é uma fonte extraordinária de luz e, automaticamente, de sombra. Cada movimento de microfone se multiplica. O ator se mexe, e são seis sombras atrás dele, mas isso ninguém percebe. Todos os refletores, quando são importados, vêm com acessórios que são feitos exatamente para isso: bandeiras, funis. Mas ninguém usa esse tipo de acessório para cortar luz. O microfone, de modo geral, em filmes brasileiros, não tem condição de passear livremente no espaço que lhe é reservado. E os fotógrafos brasileiros, com exceção de muito poucos, também não têm conhecimento disso.

BERNARDET — Quais são as relações que você teve com os músicos nas equipes em que trabalhou? Diretores já botaram você em contato com eles?

JUAREZ — Nunca. Porque a música, na verdade, é a última etapa. Antigamente, em São Paulo, no final de Vera Cruz, que era Brasil Filmes, eu levava o filme desde o princípio até a mixagem. Aí eu participava de todo o processo da gravação original, da gravação dos efeitos, eventualmente da dublagem, quando tinha, participava da gravação da música nos estúdios, até a mixagem. Ou melhor, até a briga no laboratório. Porque sempre havia aquele problema: na hora da transcrição do magnético para o ótico, é terrível: a gente faz testes, manda para o laboratório, densidade tal, a gente grava dentro daquela gama de luz para atingir a densidade tal. Mas, quando volta do laboratório, a gente mede, e está fora de densidade. Então, quando o filme fica fora da densidade —, os sons agudos, as frequências altas, principalmente, ficam... O preto não fica preto, e o branco não fica branco, fica um meio-tom cinza. Então fica aquele som arredondado, sem definição.

TIZUKA — Outro dia, eu estive na Lider e o Alvarenga trouxe do Japão um filme Fuji revelado, com um som lindíssimo. Ele estava chamando vários fotógrafos para ver a qualidade da Fuji. Mas ele não falou em chamar vários técnicos de som para ver isso. Porque esta qualidade de imagem é também ótima qualidade de revelação, e isto importa para o som. A revelação toca também no problema de som.

JUAREZ — Toca sim. No caso específico do cinema nacional é comum acontecer. A qualidade da imagem já é ótima.

A imagem é bem colorida, a gama cromática é bem equilibrada. Agora, o som tem que continuar branco e preto. É comum você pegar a cópia de um bom filme e olhar: o som está meio colorido, vazou, não sei o que eles conseguem fazer, porque vaza da imagem para o som. Então, às vezes, o som é azulado, amarelado. . . Fica um som sem definição.

BERNARDET — Por parte dos atores, você também encontra desinteresse em relação ao som?

JUAREZ — Acho que hoje, tecnicamente, depois que foi industrializado o processo da TV, a partir da Globo, em que foi formado mercado de trabalho de bom nível econômico-financeiro, bons atores foram contratados pela TV, atores de teatro geralmente, que são atores que têm uma concisão, assim, intelectual, de nível universitário para cima. E a partir do advento dessa indústria de TV, houve uma melhoria acentuada quanto ao problema dos atores em relação ao som. Porque quase todos os atores têm boa dicção, sabem dizer o texto. O problema da dicção dos atores sumiu, na faixa em que trabalho.

TIZUKA — Mas acho que ator brasileiro tem um defeito. Não é questão de técnica, mas de expressão. Acho que ator brasileiro não trabalha com respiração. Senti isso muito com os atores japoneses. Porque eles podem falar com um tom de voz muito baixo, mas eles conseguem. . . Lembra uma vez em que a Kyoko cochichou, e você ficou assustadíssimo, porque teve que equalizar?

JUAREZ — A Kyoko tinha cenas fortíssimas em que ela praticamente não emitia voz, emitia sons, era aparentemente um filezinho de voz e estourava meu instrumento. Era uma tal quantidade de sons que entravam que em vez de ter que levantar, tinha que abaixar. Isso é problema de técnica, de colocação, que a gente não conseguiu fazer aqui. Assim mesmo, há atores aqui que conseguem. Neste filme que estamos fazendo, há seqüências em que a Bete Mendes fala em meio-tom, mais ou menos daquele jeito que a Kyoko falava, e sai um som de ótima qualidade, dicção perfeita.

TIZUKA — O que estou querendo dizer, Juarez, é que tanto o diretor como o ator não usam o som como expressão.

JUAREZ — Mas isso é que é. Na sua maioria absoluta, os diretores não usam o som como recurso dramático. "Se não deu certo, então dubla." Estão se lixando pelo som, tanto em termos de qualidade, como em termos de recurso dramático. Muitas vezes, eles acham que o cara que faz som está aí apenas para registrar, é o cara que aperta o negócio. É um preconceito. Para ficar atrás de um equipamento como este, além da cultura técnica, há toda uma questão de sensibilidade, principalmente. É necessário uma certa cultura musical.

TIZUKA — Isso se estende aos festivais, quando se dá o prêmio para música e não para trilha sonora.

BERNARDET — O que é a trilha sonora?

JUAREZ — Trilha sonora é a resultante da mistura de todos os sons que compõem o filme. Diálogos, textos, efeitos sonoros, ruídos, música e qualquer outro tipo de som. A pista de som de um filme é que constitui a trilha sonora. A mú-

sica é apenas um dos elementos da trilha, importante, tão importante como o diálogo, mas um dos elementos. Se alguém, os críticos, os júris de festivais tiverem coragem de pegar um metro de filme na mão, vão ver que há um risquinho todo tremidinho, aliás, dois risquinhos paralelos. Isso é a trilha sonora. Essa coisa de dar prêmio de trilha sonora à música é absurda.

BERNARDET — Quem, afinal de contas, acaba regendo a trilha sonora como conjunto de sons?

JUAREZ — O cara que pilota a mixagem. A meu ver, é o cara que mistura todos os sons que constituem a trilha.

BERNARDET — Mas o mixador chega bem no final do filme, ele não tem compreensão do processo de realização do filme.

JUAREZ — É verdade.

TIZUKA — Dentro do nosso sistema, quem acaba regendo é o montador.

JUAREZ — É outro erro. Eu dis-

o cara que fez o som na filmagem, durante o processo criativo, deve ser o mesmo que leva o trabalho até o final no laboratório.

se que o regente é o mixador, porque é o cara que senta à mesa e acerta tudo em termos técnicos. Mas, normalmente, é o montador que dirige a mixagem. E geralmente o montador também não tem idéia de som. Ele faz a catalogação das várias pistas de som em termos de números — isso acaba aqui, entra aqui, aquele negócio. Mas em termos de equilíbrio, ele não sabe de nada.

BERNARDET — Como você acha que isso deveria ser encaminhado?

JUAREZ — Acho que o processo normal seria o cara que faz o som na filmagem, momento em que se desenvolve todo o processo criativo, o cara que é responsável por esse som, levar até o final.

TIZUKA — Como o fotógrafo. Não é ele que faz marcação de luz, no final, na cópia?

JUAREZ — Exatamente. Era o processo que se fazia antigamente em São Paulo, no tempo da Vera Cruz, da Maristela. Mas há o problema econômico-financeiro. No fim do filme, não há mais dinheiro, tudo se complica. Tudo o que a gente gravou no cenário, a gente catalogou. Quem fez isso tem muito mais condição de dar apoio que o cara que não sabe de nada. O montador recebe todo o material gravado, mas, na hora de colocar sons especiais, ele não sabe onde está. Acaba pegando um disco. Independentemente disso, há o problema de uma assessoria mais precisa ao cara que está pilotando a mixagem. Eu participo do processo de realização do filme, me sinto pai da criança. Teria muito mais condições de dizer: "o negócio tem que ser assim." Quando começou a mixagem do *Gaijin*, cheguei lá no primeiro rolo, e ia ser perpetrado um crime contra a qualidade técnica. Cheguei na hora exata.

BERNARDET — O que aconteceu?

JUAREZ — Eu gosto dos agudos. Porque conheço o pro-

cesso das transformações, eu sei o que vai dar depois nos cinemas. Então o cara que está na mesa começa a sentir que o som está muito brilhante, vai cortando as frequências altas, os sibilos, vai arredondando na origem. Quando chega na cópia final e quando bate nos cinemas, já dançou.

TIZUKA — Foi uma loucura, porque o Juarez foi lá porque estava num dia de folga do filme de Nelson (Na Estrada da Vida). Ganhei com isso. Mas a gente não tinha condição de pegá-lo para ficar o tempo todinho. Outra coisa é que a gente sempre faz locação em função da imagem, nunca do som.

JUAREZ — O cara procura uma casa, acaba encontrando, mas não olha em volta, se tem tráfego, por exemplo. Na hora de filmar é um Deus nos acuda. Esse filme que estamos fazendo é uma loucura: Tem uma locação de um bar de subúrbio que fica num bico, numa curva da via principal do bairro. Todo mundo que entra nesse bairro tem que passar por lá.

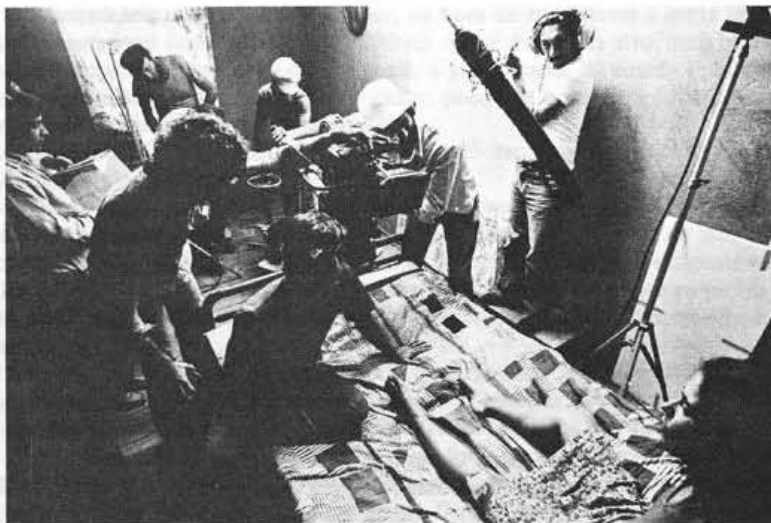
MARIAM — E ainda é uma ladeira.

JUAREZ — É diabólico. Tem dias em que a gente não consegue se ouvir.

MARIAM — E na imagem não aparece nada desse tráfego.

TIZUKA — No *Gaijin*, na chegada dos imigrantes no trem, se filmou com som direto, e a sequência foi toda repetida, mas só o som, exatamente como se fosse ser filmada.

JUAREZ — A chegada do trem na estação é muito bonita. O trem vinha lá de longe. Quando chegava num determinado momento, o trem parava, e aí atacava a banda. Era um som geral bonito



A

para burro. Mas chegou num determinado momento, não lembro o que aconteceu — “corta”. Então reconstituímos todos esses sons separados. Pega só o trem vindo. Depois o ruído das pessoas descendo. Depois a banda. Então, a partir do som guia, se reequilibra. Pega todos os sons que foram gravados separados e usa o som original como guia.

TIZUKA — O problema básico é que não sabemos o B-A-BÁ. E obviamente não podemos usar os recursos. Acho que estamos precisando estudar um pouquinho. (...)

BERNARDET — Você acha que haveria interesse em se promover um encontro de técnicos de som com fotógrafos, diretores, músicos?

JUAREZ — Não acredito nisso.

TIZUKA — O que acontece é que a gente fica tão preocupado em termos de mercado, em termos políticos, que esquece, de certa forma, o lado da aprendizagem, tanto técnica como dramática. Acho que agora este tipo de preocupação está voltando um pouco.

JUAREZ — Isso é verdade. Senti nos três últimos filmes que fiz uma preocupação nesse sentido. Há uma preocupação em acertar. O caminho para chegar à boa qualidade técnica é doloroso.

TIZUKA — Uma explicação é que talvez, desde que o Cinema Novo resolveu tomar uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, essa coisa está mudando. Não adianta ter só a câmera na mão...



B

A/B

Dois aspectos da filmagem de Segunda-feira: greve geral de Leon Hirszman. Foto Ruth Toledo.

JUAREZ — O Cinema Novo é o cinema antigo. O processo de cinema antigo.

TIZUKA — Exato. Permanece ainda esse processo. É preciso uma idéia na cabeça e mais alguma coisa.

JUAREZ — Essa coisa, eu senti nesse filme, na estrutura montada para o *Black Tie*. Conseguiram condições de cinema industrial: bom equipamento, desenho de produção, roteiro bem delineado, pessoal de bom nível, apoio logístico para equipe de boa qualidade.

Mas, quando começou o filme, a concepção era exatamente de Cinema Novo. O Leon ainda estava no tempo de *Cinco Vezes Favela*. Tanto, que dei um estouro, outro dia, no meio da rua: "Isto é brincadeira? Estamos no Cinema Novo ainda? Qual é?" Depois de três semanas, essa coisa começou a entrar nos eixos. Hoje, a gente já cumpre, com o programa e a qualidade está dentro dos padrões.

TIZUKA — No Cinema Novo, não se dava muito valor à produção.

JUAREZ — Não. Cinema Novo era uma idéia na cuca e uma câmara no sovaco.

TIZUKA — Me disseram para não filmar em som direto meu primeiro filme, porque ia ter que filmar várias vezes.

JUAREZ — Isso é outro preconceito. Isso acontece porque as pessoas não têm idéia. Pensam que assim se gasta mais tempo e mais negativo. Se você pegar o boletim de continuidade de qualquer filme — quantas vezes se repete por problema de luz, de câmara —, se comparar com problemas de som, o som nem comparece. Nesse filme, se tem feito uma média de treze a quinze *takes* para uma cena. E dentro dos treze ou

Francisco Milani, Milton Gonçalves e figurantes.
Segunda-feira: greve geral, filmagem da peça
Eles não usam black-tie de Gianfrancesco Guarnieri.



quinze havia uma ou duas repetições por problemas de som, um barulho qualquer. Mas por problema de qualidade, de erro, quase nada. Então as pessoas têm preconceito, por ignorância da área de que o som cria problema, demora mais.

BERNARDET — O fato de você estar fazendo som vem do quê? Um amor pelo som, um acaso profissional?

JUAREZ — Acho que comecei por acaso profissional. Mas depois fui me interessando, fui entrando para valer, que nem um samurai. O som é minha briga. Tem poucas pessoas encarando o som como profissão. Um dos grandes problemas do cinema no Brasil é que as pessoas não se especializam. Todo mundo faz direção, produção, fotografia. São pessoas-orquestras. Eu não quero nenhum homem-orquestra na minha equipe. Ele faz sete ou oito funções, mas não faz nenhuma

bem. No cinema, a gente tem que se especializar, como em qualquer outra atividade industrial. Não considero ninguém como discípulo. É o tempo que passa, as gerações.

Kyoko diz algo em japonês.

TIZUKA — Kyoko diz que, durante a filmagem, na sequência em que ela corta o cabelo do Jiro, ela estranhou como Juarez, não entendendo japonês, de repente virava para ela e dava uma opinião. Na filmagem, ela achou que não tinha feito legal mas como você disse que o som estava ótimo, ela foi ouvir. E aí ela se convenceu.

JUAREZ — Muito bonito.

TIZUKA — É o trecho de que mais gosto. Houve um momento incrível. Depois do "corta", foi aquele branco, todo mundo emocionado, com a sequência da despedida da Mika e do irmão. A gente viu inúmeras vezes em banda dupla. Na décima vez em que a gente viu em tela grande, a gente percebeu que havia uma entrada de luz no canto direito, que ninguém tinha visto, porque era muito bonito. O som era lindíssimo. Tinha que usar a segunda tomada. A gente foi ouvir o som da segunda tomada. Mas o som legal era mesmo o da primeira tomada. Mas não poderia deixar a primeira tomada por causa da entrada de luz, a gente estava cuidando muito da técnica. A Vera fez uma cirurgia; botou o som da primeira tomada com a imagem da segunda tomada.

JUAREZ — Eu lembro: ventava para burro, e havia pausas no meio do plano e o vento apitava no ouvido. Quando não havia fala, eu mudava um pouco a posição do microfone para pegar mais o apito do vento.

TIZUKA — Imagina isto dublado.

JUAREZ — Outro dia, no meio do texto, no *Black Tie*, começou a pintar um avião. Veio crescendo. Estou sentindo a presença da fala e o avião vem entrando. Então ele vem e chega a um ponto em que ele passa e sai. Um negócio bonito para burro, não atrapalha o texto e enriquece a cena.

BERNARDET — E o ator, como se comportou? Incorporou?

JUAREZ — Ele ficou meio assim, era o Carlos Alberto Ricelli, como se fosse dar um breque, mas acabou entrando no negócio, porque percebeu. . .

BERNARDET — E ruídos feitos em estúdio?

JUAREZ — Um horror! Dublagem. . . Se eu quisesse ficar milionário, estava há muito tempo. Recebi algumas dezenas de propostas para me associar a caras que queriam fazer estúdio de som, dublagem. Comecei em estúdio. Jamais quero me aprisionar. *Vive la liberté*. *La liberté* é a libertinagem. Dublagem é um troço medieval. Você entra em qualquer estúdio de dublagem, vê as pessoas olhando para a tela, repetindo um som que realmente nada tem a ver com a imagem. É um troço realmente triste. Tristemente dramático. Sai um som limpinho, certinho, mas não tem emoção nenhuma. Não tem mesmo. Geralmente essas dublagens acontecem, quando são muito rápidas, uns três meses depois da filmagem, e o cara está num outro barato. Toda a carga emocional que o cara teria tido na hora da filmagem já foi há muito tempo. Simplesmente ele diz o que está na boca da imagem, sem nenhuma força.

BERNARDET — E o som guia?

JUAREZ — Ah! O conceito de som guia. . . Atualmente, ou pelo menos até há pouco tempo, era um som que servia apenas para se saber o que os atores disseram, quando conseguem que isso aconteça. *Tenda dos Milagres* tinha um troço chamado som guia. Nelson me chamou para gravar o texto do filme. . . Eu tinha feito antes *A Faca e o Rio* com câmara blimpada. Chegava no fim do dia de filmagem, os atores recompunham todo o texto ouvindo o som guia, e então gravavam. Ouviam e atuavam em cima. Fiz outros filmes assim. No *Tenda*, Nelson tinha problemas. Havia dez mil atores. Tinha que botar esse pessoal para falar. Joffre Soares, que tinha feito *A Faca e o Rio*, insistiu com Nelson para usar o mesmo sistema. Nelson acabou se convencendo: tinha um facão na garganta, precisava resolver o som do filme. Levamos o Nagra para Salvador, reunimos os atores no Teatro Castro Alves, peguei todo o som guia na moviola, já com sincronismo, regrevei tudo, para os atores ouvirem e atacarem em cima, sem imagem. Agora. . . o som não era tão guia assim, era tão mal feito, que não dava para entender quase nada.



TIZUKA — Para você ver, a incompetência é tão grande que esse cara que fez o som guia ia fazer som direto e, no primeiro dia de filmagem, percebemos que não dava sincronismo.

JUAREZ — É, a coisa é levada meio no amadorismo. O conceito de som guia é de um som que realmente tem que guiar. Tem que servir de guia para a dublagem. O texto tem que estar perfeito, embora com ruídos externos, tem que ser claríssimo, tem que montar, tem que sincronizar, para os atores ouvirem. E na hora da filmagem, além do som guia, a gente tem que gravar tudo o que acontece de som, para a cena. O cara chega aqui, briga, quebra garrafas, cadeira, tudo o que se puder aproveitar, fora do ruído da câmara, tem que ser aproveitado. Ou reproduzido depois. A única diferença é que a câmara não está blimpada. O que tem acontecido ultimamente é que som guia é feito com cassete, um negócio assim.

MARIAN — Coitada da continuísta. . .

JUAREZ — Em geral é a continuísta que faz. Na hora de rodar, aperta o botãozinho. Isso não é som guia. É brincadeira. Na hora de dublar, não se acham os textos, a gente procura numa fita, procura noutra, enquanto o tempo de estúdio passa, e depois a conta fica quilométrica. Esse som guia, assim, sai até caro, é uma deformação do sistema, além do problema da qualidade.