JEAN-CLAUDE BERNARDET

O SOM NOSSO

O som do cinema brasileiro

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

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

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

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

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

A dublagem após a filmagem e em estúdios especiais livrou os atores de sua imobilidade e de seus microfones, livrou as filmagens do pesado equipamento de som que tinha de ser carregado. Diretores neorrealistas italianos jogaram atores não profissionais e câmaras nas ruas, mas faziam seu som posteriormente em estúdios; não sei se todos, em todo caso; Rossellini, De Sica. Na virada dos anos 50-60, o desenvolvimento de um equipamento de filmagem leve, de gravadores portáteis precisos como o Nagra, de microfones direcionais, do acoplamento gravador/câmara permitindo a captação de som síncrono na filmagem, abriu novas possibilidades ao cinema sonoro. Um novo estilo aparece, conhecido como Cinema Verdade. Eram documentários baseados em entrevistas. Pessoas falavam interminavelmente na tela, em primeiro plano. Qualquer gaguejo ganhava extraordinária força dramática. Até se tornar viável um filme em que o som, a língua, a linguística ocupam o centro do drama: *Pai patrão*, dos irmãos Taviani (1977).

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

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

A língua é um símbolo de nacionalidade, é um fator de 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 ideias espalhavam-se pelos jornais e revistas.

Vieram as legendas e a "normalidade" voltou.

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

O ébrio

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

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

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

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