

UM BREVE PANORAMA DOS ESTÚDIOS DE SOM NO BRASIL



Coisas nossas (1931) Byington e Cia
ACERVO CTAV

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

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



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

A voz do carnaval

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

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

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



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

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

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

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



ARQUIVO JORGE RODRIGUES

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

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

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





FOTO MARCELO REIS

Da esquerda para a direita:

estúdios Somil, Stop Som e CTA

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

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

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

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

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

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



Construção do estúdio de som do CTAv