

O som no cinema brasileiro: uma estética em negativo

Rodrigo Carreiro¹

Quando observamos em paralelo a evolução histórica, técnica e estética do uso do som no cinema brasileiro e em grandes produções internacionais – particularmente nos filmes produzidos dentro do sistema de estúdios de Hollywood – encontramos algumas semelhanças e muitas diferenças. Uma das diferenças menos estudadas consiste de uma curiosa inversão entre os procedimentos técnicos de captação e edição do som da voz, adotados por profissionais brasileiros e estrangeiros, em alguns momentos da historiografia do cinema. Esta apresentação pretende examinar essa inversão, procurando explicar as razões para que tal fenômeno tenha ocorrido.

Antes de mais nada, cumpre-nos confirmar um axioma importante: o cinema nunca foi exatamente mudo. A legendária primeira sessão pública de projeção de imagens animadas, organizada pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, no Boulevard des Capucines, em Paris, em 28 de dezembro de 1895, teve acompanhamento sonoro: um pianista tocava música enquanto os trabalhadores saíam da fábrica dos dois irmãos, e o trem se aproximava da estação. Em todo o período que vai de 1895 a 1927 (ano em que foram exibidos, pela primeira vez, imagem e som pré-gravados em sincronia), experiências diversas de sonorização foram registradas.

Músicos, sonoplastas, narradores e até máquinas, a exemplo de pianos mecânicos, entravam em ação para providenciar acompanhamento sonoro para os primeiros filmes, o que ocorreu no Brasil a partir de 1902, como atesta Fernando Moraes da Costa (2008, p.7). Nos 32 anos em que o som para cinema permaneceu sendo executado ao vivo, dentro das salas de projeção, os procedimentos de sonorização no Brasil se mantiveram consistentes com as experiências ocorridas em outros países. Orquestras que improvisavam ou seguiam partituras pré-estabelecidas, narradores escondidos, contrarregras que produziam ruídos atrás da tela – todas essas experiências

¹ Coordenador do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. Doutor em Comunicação (UFPE, 2011). E-mail: rcarreiro@gmail.com.

foram registradas por críticos brasileiros, mais ou menos ao mesmo tempo em que ocorriam em diversos outros lugares do mundo.

Após a introdução de tecnologias de reprodução sonora dentro das salas de projeção, em 1927, e ao cabo de uma breve fase de transição que durou aproximadamente cinco anos, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos foi a primeira a estabelecer um conjunto coerente e organizado de procedimentos técnicos de gravação, edição e mixagem de sons. A partir de 1932, os profissionais que lidavam com o som dos filmes passaram a ser divididos em três equipes (BUHLER, NEUMEYER, DEEMER, 2010, p. 310). A primeira, liderada pelo técnico de som direto, cuidava de registrar as vozes (e apenas elas) dos atores nos sets de filmagem. A segunda era conduzida pelo compositor e criava, executava e gravava a música dos filmes. A terceira produzia efeitos sonoros e era responsável pela mixagem final. Nesta apresentação, vamos nos concentrar em examinar o trabalho da primeira equipe, responsável pela gravação dos diálogos dos filmes.

O sistema de procedimentos técnicos, chamado nos Estados Unidos de *re-recording*, logo criou uma série de convenções estéticas mais ou menos rígidas, como o predomínio da voz gravada nas locações sobre os demais elementos – vem daí a afirmação de Michel Chion (1994, p. 5), segundo o qual o cinema narrativo clássico é vococêntrico, ou verbocêntrico –; a hegemonia da música sinfônica influenciada pelo romantismo tardio europeu (ou seja, grandes arranjos de cordas e metais, que pontuavam e descreviam com bastante cuidado as ações visuais vistas na tela); e a reprodução de ruídos em estúdio, sobretudo através da técnica que ganhou o nome de seu inventor: o *foley*, termo que veio do nome de Jack Foley, técnico dos estúdios Universal que criava objetos, como bengalas calçadas com sapatos de variados materiais (OPOLSKI, 2013, p. 35), e costumava manter uma toalha dentro do bolso da calça para produzir o farfalhar da roupa de um indivíduo se movendo.

Examinando-se esse período com atenção, pode-se perceber um primeiro momento de inversão de procedimentos entre a indústria cinematográfica brasileira e a norte-americana, considerando-se a captação e a reprodução da voz. Fernando Moraes da Costa (2008, p. 99) explica que uma parte significativa dos primeiros filmes nacionais lançados na fase sonora não continha som direto – embora houvesse

experiências com som gravado ao vivo, essas constituíam uma exceção, e não a regra. São os casos de *Acabaram-se os Otários* (Luiz de Barros, 1929), *O Bando dos Tangarás* (Paulo Benedetti, 1929) e *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1931), enquanto as produções no exterior feitas nessa mesma época continham substancialmente gravações feitas nos sets de filmagem (BUHLER, NEUMEYER, DEEMER, 2010, p. 310).

De modo geral, a produção cinematográfica nacional foi dominada, nos anos 1930, por filmes musicais, muitos deles focalizando o Carnaval brasileiro, como *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936). Essas produções, que continham muitos números musicais ligados por rápidas cenas de diálogos, registram uma segunda fase de procedimentos sonoros, dominada pela gravação ao vivo do som direto, porém sem qualquer tipo de edição ou mixagem (COSTA, 2008, p. 131). Nos Estados Unidos, a estética passava justamente por uma inversão, em meados dos anos 1930, com a introdução e o uso cada vez mais amplo de técnicas de dublagem e mixagem, que permitiam aos atores refazer uma parte ou a totalidade dos diálogos em estúdio, na fase de pós-produção (BUHLER, NEUMEYER, DEEMER, 2010, p. 311).

Depois da chegada da primeira mesa de mixagem sonora ao Brasil, em 1939, importada pela empresa Cinédia, a dublagem também passou a ser praticada no Brasil. No início, de modo bastante tímido, pois a mesa, de apenas dois canais, permitia mixagens bastante precárias, quase sempre incluindo uma trilha musical gravada posteriormente às vozes registradas nos sets. Ou seja, o som direto predominou durante toda a década de 1940, pois somente em 1949 – quando o engenheiro Howard Randall trouxe ao país uma mesa de oito canais (COSTA, 2008, p. 117), alinhando finalmente os procedimentos técnicos ao modo como se gravava vozes para cinema nos países desenvolvidos – a dublagem começou a ser efetivamente praticada. Aos poucos, a técnica de regravar vozes na pós-produção passou a dominar o cinema nacional, nos anos 1950, contando inclusive com a influência exercida pelos filmes do movimento neorrealista italiano – dublados sem muita preocupação com a sincronia labial – em diretores como Néelson Pereira dos Santos.

Na virada entre os anos 1950 e 1960, o surgimento do gravador Nagra III (primeiro equipamento portátil capaz de gravar em sincronia com imagens em

movimento) impulsionou cineastas de todo o mundo a sair dos estúdios e filmar em locações reais usando som direto (BURCH, p. 120). Movimentos capitaneados por diretores jovens, como a *nouvelle vague* na França e a geração New Hollywood, nos Estados Unidos, passaram a privilegiar o naturalismo e a força dramática desses registros sonoros, ampliando consideravelmente o uso dos sons captados nas ruas, e evitando a dublagem.

No Brasil, embora o primeiro gravador Nagra tenha chegado em 1959, trazido pelo técnico alemão Franz Eichhorn, que trabalhava nos estúdios Atlântida (COSTA, 2008, p. 137), foi preciso uma década inteira para que a dublagem começasse, aos poucos, a ser substituída pelo som direto em filmes de longa-metragem. Não faltou aos diretores do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Cacá Diegues e o próprio Néilson Pereira dos Santos, vontade de experimentar a novidade. A questão era de ordem técnica: os especialistas brasileiros não conseguiram solucionar rapidamente os problemas de sincronismo oriundo do uso combinado do Nagra com as câmeras portáteis de 16mm, outra novidade tecnológica recém-chegada.

Um caso curioso tem o diretor Joaquim Pedro de Andrade como protagonista: apesar de ser o dono do segundo Nagra a aportar em terras brasileiras, e tê-lo utilizado (ao menos de forma parcial) para fazer documentários de curta-metragem, ele só usaria som direto em seus filmes de ficção a partir dos anos 1970.

Nesta década, a inversão estética dos procedimentos de gravação da voz é absolutamente explícita. Nos Estados Unidos, enquanto diretores como Martin Scorsese e John Cassavetes davam predomínio absoluto aos diálogos gravados nas locações, os diretores brasileiros – mesmo com a tecnologia disponível – continuaram a preferir a dublagem. Virginia Flores resume assim a situação:

Embora pudéssemos produzir filmes com som direto desde o final da década de 1960, muitos diretores e produtores escapavam a essa escolha por diversas razões: dificuldades em saber trabalhar com o técnico de som no set de filmagem e vice-versa; cacóetês adquiridos na época da utilização de som guia (como dirigir os atores em voz alta durante as cenas), visando dublagem posterior; a maior demora e o grande número de repetições para que uma cena fosse considerada boa, quando o som estava sendo gravado direto. Todas essas considerações nos dão sinais de que o som, como elemento que agrega valor estético ao audiovisual, ainda não era apreciado e encarado como tal no nosso cinema. As questões levantadas não trazem em conta

benefícios/malefícios estéticos e conceituais, mas sim questões técnicas, principalmente questões de produção, ou de custos (FLORES, 2008, p. 2).

Ao entrarmos na década de 1980, em direção ao cinema contemporâneo, a inversão ocorre no sentido oposto. Em busca de um domínio cada vez maior da mixagem da voz com os outros elementos sonoros (música e ruídos), e também de uma espacialização criteriosa dos sons distribuídos nos alto falantes das salas de exibição, muitos cineastas dos países desenvolvidos, em particular os Estados Unidos, passam a privilegiar cada vez mais os diálogos dublados em pós-produção. Atualmente, nos EUA, calcula-se que pelo menos 30% dos diálogos presentes em filmes de grande orçamento sejam dublados (BUHLER, NEUMEYER, DEEMER, 2010, p. 415). Há casos de longas-metragens em que 100% dos diálogos são refeitos, como *King Kong* (Peter Jackson, 2005).

Já no Brasil, com o domínio cada vez maior da tecnologia disponível para gravação de som direto, o índice de utilização de diálogos gravados nas locações reais passou a predominar, como atesta Virginia Flores: “Foi a partir da década de 1980 que o som direto se tornou uma convenção entre nós” (2008, p. 4). Esta convenção só passou a ser desafiada recentemente, já nos primeiros anos do século XXI, quando uma nova geração de editores de som e *sound designers*, íntima da cultura digital e de tecnologias que incluem estações de trabalho Pro Tools, percebeu e passou a dominar o alto potencial de controle sobre os mínimos detalhes do som de um filme (SERGI, 2004).

No que se refere ao uso da voz no cinema brasileiro, o panorama atual parece ser bastante eclético, com uso bastante comum das duas técnicas principais de captação, o som direto e a dublagem. Nesse sentido, vivemos um raro alinhamento histórico com os cineastas internacionais, no que se refere aos procedimentos de utilização desse recurso dramático no som do cinema.

Referências bibliográficas

BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

CHION, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Sete Letras, 2008.

FLORES, Virginia. “O Som no Cinema Brasileiro Contemporâneo”. In: Associação Cultural Tela Brasilis. *O Som no Cinema*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2008. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/130531295/O-Som-no-Cinema-Brasileiro-Contemporaneo>. Consultado em 21 de outubro de 2013.

OPOLSKI, Débora. *Introdução ao desenho de som*. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

SERGI, Gianluca. *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*. New York: Manchester University Press, 2004.