

Interações Entre Técnica e Estética: Aproximações Para O Estudo do Som Direto em Externas no Brasil¹

Igor Araújo PORTO²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Busca-se entender como se deu a inserção do som direto em externas no cinema brasileiro entre as décadas de 1960-1980. A introdução do gravador portátil Nagra III gerou de início um discurso exultante da possibilidade de um cinema direto. Entretanto, sua assimilação foi lenta, por conta da falta de formação de técnicos e diretores de som, entre outros fatores. Diante das complicações, alguns cineastas vão propor efeitos que discutem isto. Essas imbricações entre tecnologia, técnica e estética serão investigadas a partir da questão: de que forma o cinema brasileiro desenvolveu, a partir do debate em torno do som direto em externas, determinadas marcas que dão a ver o processo de captação e montagem de som? Trata-se de uma primeira aproximação exploratória a um projeto de doutoramento, de modo que há uma tentativa de estabelecer marco teórico e sugerir um possível *corpus*.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro, som direto, técnica, estética, estudos do som

INTRODUÇÃO

Se nas práticas audiovisuais o cinema brasileiro sempre teve a fama de “som ruim”, estudos como o de Fernando Morais da Costa (2006) mostram que do ponto de vista da tecnologia isso nem sempre foi verdade. Tivemos em nosso país condições materiais para realizar trabalhos que estivessem de acordo com o padrão tomado como patamar no mercado internacional. O que faltava, segundo o autor, seria organização produtiva, investimento na formação dos profissionais e dinheiro (COSTA, 2006, p. 17). Soma-se a isso também certa tendência cultural (que permanece até hoje) de privilegiar a imagem em relação ao som e a má qualidade dos sistemas de exibição nas salas (que era generalizada até a década de 1990). Daí a famosa anedota de que no *set* de filmagem temos um diretor de fotografia e um técnico de som. De fato, o termo “design de som”, ou a ideia de que a banda sonora pode ser pensada artisticamente, é algo que remonta o

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Curso de Comunicação do PPGCOM-UFRGS. Pesquisa desenvolvida com apoio da CAPES. E-mail: igorporto89@gmail.com.br.

cinema americano no final dos anos 1970 (BERCHMANS, 2006, p. 161), ou seja, décadas após a incorporação do som sincrônico no filme.

Antes disso, e em grande número de produções até hoje, o som é pensado como um dado técnico apenas. Se possuímos no Brasil esta tendência de abordar o som como um algo natural a ser simplesmente captado e editado de qualquer maneira, é importante lembrar que há cineastas que estão preocupados em um outro movimento. A tese de Costa, quando fala da inserção do som direto na década de 1960, passa por essa dualidade. De um lado, temos uma leitura de “som ruim” se considerarmos os parâmetros e códigos estabelecidos pelo cinema americano); de outro, temos cineastas (como é o caso de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla) que parecem assumir essa precariedade técnica como projeto estético.

Aqui se pretende investigar, então, como, no momento de mudança tecnológica, em alguns filmes da produção nacional os processos de captação e edição de som (bem como as tecnologias envolvidas nestes e a natureza da reprodução de som) são discutidas através de marcas estéticas. Por marcas estéticas do processo, entendo mecanismos formais, ou seja, especificamente neste caso, as estruturas que operam dentro do código do que é aceitável em termos de som. Esses mecanismos funcionam em no discurso cinematográfico, como define Xavier (2012), de “posturas estéticos-ideológicas” (p. 12) que balizam os termos do que é aceitável apresentar nas caixas de som do cinema. Tanto em um nível mais histórico que entende a própria linguagem cinematográfica como um rastro do momento vivido, quanto em suas condições produtivas.

Procurarei, então, encarar no cinema nacional os filmes em que há marcas estéticas que inauguram discursos em momentos de mudanças tecnológicas. Um exemplo que pode ser pensado é a relação entre a introdução do som direto no cinema brasileiro e experimentalismos estéticos e de montagem que se seguem. Diante da impossibilidade momentânea de utilizar o som direto, como utilizavam os realizadores *mainstream* da época, por falta de dinheiro ou de profissionais qualificados, muitos cineastas buscam desenvolver uma estética contrária a esta ideia de perfeição. O cubano Julio García Espinosa vai, inclusive, lançar um manifesto chamado *Por un cine imperfecto* (GARCÍA ESPINOSA, 2010). Glauber Rocha com *A estética da fome* (ROCHA, 2013) vai propor rupturas que em muitos casos vão significar a aceitação da precariedade produtiva e maneiras de tirar proveito delas. Nesse contexto, a inserção da tecnologia do som direto é marcada não só pelas dificuldades em sincronizar, fazer ouvir e montar o som, mas

também por um amplo debate acerca de como esta inserção se daria, exemplificados em uma série de experimentações. Nessa Johnston (2016) faz leitura parecida no contexto do cinema *mumblecore* americano, filmes de baixo orçamento que escolhem montar o som de maneira a ressaltar sua precariedade e fundar um estilo. Nosso propósito, então, é entender como esse debate redundou em filmes com marcas estéticas muito distintas? E como os filmes da época tematizam esse debate e as práticas de captação e montagem, mostrando seus percalços produtivos?

Assim, neste artigo pretendemos sondar que tipos de interações entre técnica e estética surgem a partir da introdução de uma nova tecnologia, explicitado na pergunta: de que forma o cinema brasileiro desenvolveu, a partir do debate em torno do som direto em externas, determinadas marcas estéticas que dão a ver o processo de captação e montagem de som?

O artigo faz parte de uma pesquisa que deve seguir pelos próximos quatro anos junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a fim de obter meu título de doutorado. De modo que aqui apresentarei apenas os primeiros movimentos teóricos e exploratórios. No próximo subcapítulo farei uma discussão teórica sobre as relações entre tecnologia, técnica e estética no som de cinema. Em seguida, discutirei a ideia de rastro estético e a possibilidade de estudo do arquivo da tecnologia como forma de resgatar a memória desta produção. Como discussão temática neste capítulo penso em alguns documentos de arquivo que podem ajudar a pesquisa. Por fim, farei uma aproximação com os filmes que durante a década de 1960 a 1980 fizeram o uso do som direto em externas e possíveis marcas estéticas deste processo.

Tecnologia, técnica e estética

Se este artigo seguirá por uma linha de investigação que procura entender como uma tecnologia (o som direto em externas) e as técnicas associadas a ela impactam em uma estética, é preciso encontrar teóricos que pensem este movimento. Em primeiro lugar, gostaria de deixar claro que não se trata de pensar apenas a inserção dessa tecnologia como definidora da estética. Muitas vezes o funcionamento é inverso, são justamente as demandas por mais silêncio na sala de cinema, reforçadas por uma política de diminuição de ruído em escala na sociedade de maneira geral (THOMPSON, 2012, p. 3), que vão possibilitar se pensar em colocar som nos filmes naquele momento da história. Igualmente são usos que vão ser feitos desses sons diante da precariedade técnica encarada pelos cineastas brasileiros aqui estudados que vão definir o valor da tecnologia.

O som direto em externas é criado, ao menos o discurso à época de sua inserção parece sugerir, com o intuito de acrescentar realismo às cenas. No entanto, por inúmeros motivos, ligados principalmente ao baixo orçamento, sobretudo nos cinemas periféricos e modernos, ele acaba colocando a questão do som em cheque. Diante da incapacidade temporária de sincronizar e captar um som limpo em externas, muitos cineastas vão optar por exprimir (ou não) realismo através da dublagem; outros, do silêncio; outros, dos ruídos. Alguns vão fazer a discussão sobre a natureza do som de cinema direto (se ela é uma representação do real, um resquício, ou nenhum dos dois) dentro dos próprios filmes. E, assim, a proposta estética de alguns cineastas vai definir, ou ajudar a definir, o uso de determinadas tecnologias.

Olhando para essa questão há muitos autores que podem nos apontar caminhos para olhar para esta relação. Em primeiro lugar há o campo da chamada teoria do aparato, calcado essencialmente na obra de Jean-Louis Baudry e Jean-Louis Comolli (*apud* LASTRA, 2000, p. 7). Ambos fazem de maneira diferente uma leitura de como a lente da câmera é desenhada a partir de uma noção de perspectiva renascentista. Ou seja, como uma técnica específica, um modo de olhar as coisas, desenvolvidos no século XVI foi instrumentalizado para nossos aparelhos e, posteriormente, vai ajudar a definir o olhar moderno. Ideias semelhantes, embora não tão radicais a esta, aparecem nas obras de Jonathan Crary e Jonathan Sterne. O interessante da abordagem do aparato é (1) entender como o conhecimento humano é instrumentalizado em uma tecnologia e como esse movimento vai impactar nas obras de arte, sobretudo obras técnicas (a fotografia, o cinema, as mídias sonoras); e (2) notar como Comolli nos apresenta alternativas estéticas a isto (é possível, para o autor, criar um cinema político justamente jogando contra essa natureza do aparato), e (3) como esta técnica, que foi instrumentalizada pelo aparato, também é construída a partir de práticas sociais.

A partir deste segundo item, chegamos à principal contribuição que o pensamento de Jonathan Sterne nos fornece. Em seu livro, *The Audible Past*, o autor discute como para desenvolver os aparelhos de reprodução de som foi primeiro necessário desenvolver o que ele chama de técnicas de audição, e que essas técnicas por sua vez são o resultado de maneiras de "disciplinar o corpo" (STERNE, 2003, p. 92) ou uma espécie de *habitus*, retomando o conceito de Bordieu, estimuladas e desenvolvidas através dos séculos. Desta maneira, acredito que o estudo da história da incorporação de uma tecnologia, como é o

caso do desenvolvimento do gravador *Nagra III*³, que permite o som direto em externas no Brasil, deve se dar a partir das questões: que pressupostos científicos e ideológicos resultaram na evolução de uma ideia de cinema que exigia esse tipo de recurso? Que escuta se fazia dos filmes nessa época que exigiu dos cineastas que eles adotassem esse modelo de captação de som, ainda que houvesse inúmeras dificuldades para implantá-lo?

Por exemplo, um efeito estético imediato do uso do som direto gravado em locação foi que muitos filmes tiveram que deixar de apresentar movimentos de câmera em muitas cenas. Os primeiros filmes a apresentar este recurso já possuíam ruído exagerado, fosse por uma questão tecnológica (ainda não havia filtros de ruído a serem utilizados na edição, muitos microfones não possuíam *windcutters*) ou técnica (captadores não sabiam posicionar o microfone de maneira a reduzir ruído, pois só o tinham utilizados em ambientes fechados e acusticamente isolados). Havia o problema adicional do barulho que a própria câmera apresentava e os pesados rolos de filme da época quase inviabilizaram o uso do som direto. A solução foi "*blimpar*" as câmeras, ou seja, utilizar uma pesada gaiola de proteção para evitar que isto acontecesse. Um dos resultados foi que em obras como *S. Bernardo* (1972, León Hirszman) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha), os cineastas admitidamente (COSTA, 2006, p. 192) evitaram fazer muitos movimentos em cenas. Lauro Escorel, diretor de fotografia de *S. Bernardo* reforça em entrevista o quanto estas condições materiais influir nas escolhas estéticas da equipe: “Uma câmera muito pesada quando trabalhando com som direto, escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho” (SIRINO, 2015, p. 182). Este pode ser considerado um caso em que há um rastro da tecnologia na estética de um filme.

Pensando especificamente no caso brasileiro é importante ainda ressaltar que esse impacto da introdução de tecnologias de som direto é sentido primeiro a partir do documentário. Clotilde Borges Guimarães, técnica de som desde a década de 1980, vai abordar este período em sua dissertação. Para ela, a introdução do gravador *Nagra III* na produção de filmes deste gênero a partir de 1962 (nos filmes de Thomaz Farkas, por exemplo) e do curso ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff vai ter consequências estéticas e políticas.

³ O Nagra III é um gravador portátil inventado pelo polonês Stefan Kudelski na Suíça em 1958. Ele se torna rapidamente o principal equipamento para a captação de som direto na época.

Guimarães argumenta que o som direto em externas vem a privilegiar a voz ou os atos de fala, já que ruídos e música podem ser gravados de maneira assíncronica. É também a voz *on* gravada fora do estúdio que vai ser explorada desta maneira, uma vez que a fala em estúdio já podia ser captada. Portanto, há uma ideia de inclusão da “voz do outro” que ganha uma dimensão política. Se o cinema sempre foi vococêntrico (CHION, 1994) e, desde muito cedo houve uma “centralidade da voz” (LASTRA, 2000, p. 141), agora o mais importante dos sons poderia incorporar os discursos de outros que não o de seus produtores.

Essa utopia política do som direto é logo desbancada justamente pela avaliação estética que se faz da inserção da “voz do outro”. A diferença da sonoridade da voz *over* do cineasta ou narrador (gravada em estúdio, de maneira “limpa”, organizada e sugerindo intimidade) e daquela captada na rua (suja, espontânea e sugerindo realismo) faz com que haja um abismo de autoridade entre os dois discursos (GUIMARÃES, 2008, p. 14). O ato de fala do “objeto” do documentário, então, passa a ser nada mais que um elemento atestador do discurso narrado em *off*. Ainda que se preserve a importância destas gravações como arquivo.

O arquivo do cinema: rastro e memória

Este pode ser considerado um caso em que há um rastro da tecnologia na estética de um filme. O rastro seria, para Benjamin, quando comenta sobre as imagens, ao contrário da aura, algo muito mais ligado ao momento produtivo. Um vestígio do invisível no visível. Quando fala da história, e é aí que ele primeiro define o conceito, o rastro pode ser pensado como um vestígio de um passado possível, ou seja, levando em conta que há outras possibilidades. No caso das imagens técnicas, pode ser abordado como um remontar da natureza técnica da imagem:

Assim como as imagens tradicionais (pintura e escultura) teriam nos ensinado sobre a natureza do mundo (nossa primeira natureza), as imagens técnicas (fotografia e cinema) deveriam nos ensinar sobre a natureza técnica do mundo (nossa segunda natureza). Para tanto, seria necessário, primeiro, dar-se conta disso; depois, desabituar o olhar, que insistia em encontrar e representar nossa primeira natureza onde ela já não estava - mas insinuava-se, porque a técnica discretizava-se no visível -; e daí em diante era preciso rastrear a técnica (invisível) disfarçada no visível (KILPP, WESCHENFELDER; 2016, p. 31)

Pretende-se aqui, portanto, fazer caminho semelhante ao que Ronna (2018) faz em sua dissertação, ao percorrer a ideia de rastro em Benjamin em conjunto com a de traço em Derrida (2004) e de rasura em Didi-Huberman (2010). Michel Foucault, em uma perspectiva parecida, vai propor um estudo arqueológico dos fatos sociais. Ou seja, os estudos dos arquivos documentais produzidos pelas diferentes instâncias da sociedade como uma maneira de produzir uma genealogia dos saberes humanos. Recentemente, muitos autores têm apontado para aquela que seria a falha do método *foucaultiano*: ao olhar para os arquivos documentais das instituições, ele elevaria a palavra escrita a uma condição especial dentro da construção de saberes. Kittler (1999) vai sugerir que ao voltarmos nossa atenção para a história das tecnologias – tanto da perspectiva de quais aparelhos vingaram e porque, quanto para que tipo de conteúdo que esses geraram –, veremos outra possibilidade de história do conhecimento. Nessa linha, Crary (2006) pensa como o olhar é influenciado por e influencia novas tecnologias, e Sterne (2003) vai investigar como certas técnicas de audição são criadas para desenvolver aparelhos de reprodução sonora e os usos que estes vão observar depois.

Assim, ao investigarmos o desenvolvimento dos gravadores portáteis e seus usos neste momento do cinema brasileiro podemos traçar linhas que melhor expliquem este sistema naquele momento. O cinema de ficção e seus sons tornam-se âmbito da pesquisa, portanto uma espécie de arquivo daqueles saberes e competências que estavam em jogo naquela época. Desta maneira, procuro refletir primeiro sobre como o *rastro estético* da discussão em torno do som direto nos dá pistas do macrocosmo social da época, servindo como arquivo. Num segundo momento pensaremos as discussões em torno da incorporação destes novos gravadores na indústria nacional e para a sua batalha com as tecnologias de dublagem, executando aí de fato uma espécie de arqueologia das mídias, nos termos de Kittler.

Ao destacar a noção de arquivo como uma forma de analisar as relações entre memória e esquecimento no contexto brasileiro pós-ditadura civil-militar, Eurídice Figueiredo (2017) pensa a ficção como resgate e ressignificação da violência fruto do autoritarismo estatal. No caso nacional, Figueiredo aponta uma cultura dos vestígios em um contexto de falta de memória, que supriria, através das potencialidades ficcionais, a falta de um arquivo efetivo que permitisse o acesso aos traumas e abusos ocorridos no recente passado autoritário.

Para abordar mais esta questão histórica e tecnológica, acho que deve ser importante durante a pesquisa, retomar os discursos correntes à época através dos arquivos de jornais que fizeram matéria sobre estas incorporações, do material histórico disponível em texto e, talvez, de entrevistas com cineastas e profissionais do áudio envolvidos nas produções. Diehl (2001) ressalta a importância de seguir os procedimentos operacionais da pesquisa histórica. O primeiro deles seria a heurística, ou seja, o levantamento das fontes possíveis para um trabalho.

No caso da inserção do som direto em externas no cinema brasileiro documental, esse levantamento parece muito bem feito em Guimarães (2008). Focando no curso do cineasta sueco Arne Suchsdorff como elemento central desse momento, a autora levanta documentos como o plano de trabalhos do ministrante e entrevistas com quase todos os participantes. Este material disposto em anexo à dissertação deverá ser usado em nosso trabalho. Alguns deles tornaram-se diretores ou técnicos de som em filmes de ficção depois, então talvez uma segunda rodada de entrevistas possa se fazer necessária. Entretanto, acredito, que o material de arquivo mais importante para a discussão dos rastros estéticos da técnica e da disputa entre dublagem e som direto é aquele produzido em texto pela crítica na época.

O cinema como arquivo: apontamentos para o rastro estético do som direto

O foco aqui é em filmes ficcionais do período como modo de diferenciar o trabalho de outros que trazem abordagem parecida para o cinema documental, pensando nos textos de Guimarães (2008) e Costa (2006), e porque entendo, junto com diversos autores, que a produção ficcional, sobretudo em momentos de repressão, é aquela que melhor vai encapsular as tensões do período. Lembrando a discussão promovida por Franco (2008) e Figueiredo (2017) em torno das potencialidades da ficção para servir de arquivo em períodos de traumas históricos.

Através de uma primeira leitura exploratória fizemos o seguinte recorte de *corpus* possível: *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha) e *S. Bernardo* (1972, Leon Hirszman), pela questão da imobilidade da câmera, causada pelos aparelhos de redução de ruído; *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), *Cinema Novo x 5* (1961, vários diretores), pela incorporação flagrantes dos ruídos resultantes da gravação do som direto; *Bang Bang* (1971, Andrea Tonacci), pelas discontinuidades bruscas na montagem do som e pela

aparição em tela dos microfones utilizados; e *O bandido da luz vermelha* (1969, Rogério Sganzerla), também pela questão da montagem. É claro que esta é uma lista preliminar e que pode aumentar ou diminuir conforme o projeto for se desenvolvendo.

Ruído é um termo que vem a ser muito importante para este projeto, já que é sempre um norteador das discussões que envolvem as tecnologias de som, como uma espécie de quantificador da qualidade do áudio. Entretanto, como muitos autores mostram, sua conceituação para o estudo não é tão simples assim. Partindo de uma abordagem mais ligada à área da música, Pereira, Castanheira e Sarpa (2010) sugerem quatro definições. A primeira delas está conectada com a interpretação física deste fenômeno, como “um determinado padrão de ondas” (*Idem*, p. 194). Depois, ele pode ser definido na teoria musical de maneira prescritiva, como uma oposição a sons passíveis de serem utilizados em uma composição tradicional. A terceira seria a questão da percepção do ouvinte. E por fim, como uma prática inovadora, que não pode ser concebida dentro dos termos habituais, um som que se proponha como diferente ao estabelecido. Buscam-se aqui trabalhos que seguem esta última definição, já que a primeira parece demasiado tecnicista e as outras duas normativas.

O autor lembra também, e aí falando especificamente do cinema, que há um grande discurso a cada tecnologia que surge da ausência de ruído. Desta maneira, o digital hoje é ouvido e vendido como sem ruído, mas na emergência de um novo suporte podemos nos ver diante de uma escuta do que é o ruído do digital que hoje nos passa despercebido (CASTANHEIRA, 2016, p. 4, *tradução minha*). Kittler alerta para isto ao discutir o quando a ideia de alta fidelidade (que em muitos momentos inclui ausência de ruído) é fabricada como um elogio ao aparelho com relação a certos códigos sociais sobre o que é um “bom som” (noções que inclusive podem mudar durante os anos), e não quanto a um vínculo como um evento original: “Certamente, *hi fi* significa alta fidelidade e supostamente deveria convencer os consumidores de que as gravadoras se mantêm fiéis a deidades musicais” (KITTLER, 1999, p. 36, *tradução minha*).

Há que se diferenciar também a questão do ruído com sentido atribuído também. Para as teorias clássicas da comunicação, o ruído é um obstáculo à transmissão de uma mensagem, ou seja, como uma “interferência negativa no sistema” (CASTANHEIRA, 2016, p. 7). Kittler reutiliza as ideias desta escola ao definir o ruído como algo que a que não foi ainda atribuído um sentido ainda. Desta maneira, o ruído só é ruído na medida em que ele, dentro de um sistema, é uma unidade críptica (uma “matéria sem informação”).

A partir do momento em que se convencionou sentido para aquele elemento, ele deixa de ser ruído (KITTLER, 2013, p. 167). É preciso colocar, entretanto, que em um filme, muitas vezes aquele som não-específico funciona a favor da narrativa do filme. Xavier aponta para este fenômeno quando coloca que no cinema a "manipulação do ruído ambiente confere mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando um poder de ilusão" (XAVIER, 2012, p. 27). Este é o caso dos ruídos que tem função narrativa, por exemplo, nos filmes de terror ou de guerra.

Fato é que embora haja uma evolução tecnológica no sentido de eliminar ruído, através do planejamento acústico das salas ou dos compressores. Porém, no momento histórico que se pretende analisar aqui neste projeto, o ruído é uma realidade com a qual os cineastas são obrigados a lidar. Gostaria, portanto, de avançar sobre o ruído que não funciona a favor da narrativa, que não possui um sentido fixado e que se propõe como um desvio, pensando na definição de Castanheira, citada acima. E, esse é um tipo de ruído que o cinema nacional vai ser obrigado a lidar. Uma chave para tentar entender isso talvez seja o conceito de opacidade pensado por Ismail Xavier.

No seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Xavier vai olhar para as posturas possíveis do cinema com relação ao estatuto da imagem técnica diante do real. Embora ele não faça uma análise propriamente do som, só cite elementos dispersos, acredito que suas ideias podem contribuir para o projeto. O autor divisa três maneiras de lidar com as imagens técnicas. Na primeira se pensa uma relação de um para um. A imagem técnica sempre conservaria algo do real seja por semelhança (iconismo) ou por referência (indexicalidade). Xavier considera essa postura ingênua. O ruído do som direto pode ser uma boa maneira de pensar esta ideia, já que é um elemento sonoro que não ocorre na realidade e, sim, apenas no suporte, espécie de "assinaturas sonoras das tecnologias" (CASTANHEIRA, 2015, p. 26). Desconsiderando a permanência no real chegamos a dois regimes, que o teórico chama de transparência e opacidade do dispositivo. O primeiro pensa o cinema como uma "janela para o mundo" (XAVIER, 2012, p. 9), através do apagamento dos rastros de produção de um filme. Pensando na questão do ruído seria o esforço em buscar escondê-lo, de maneira a promover uma representação mais realista. O da opacidade busca reforçar a "consciência da imagem" e chamar a atenção para o "aparato técnico e textual que viabiliza a representação" (*Idem*). É nesse regime que, acredito, se situam os filmes selecionados para este projeto.

Essa questão do ruído como opacidade aparece em alguns dos filmes que apontei como possível corpus para o projeto. Esse elemento sempre foi muito presente na nossa filmografia. Desde muito cedo, os cineastas foram achando maneiras de utilizar o ruído de maneira crítica. Na cena de abertura de *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), há a entrada de uma buzina de carro de boi que só é identificável minutos depois quando ela se apresenta na imagem. Esse som que emula uma música, ou pode ser confundido com algum erro no som do filme, torna-se “a figura sônica do carro de boi assume carga simbólica central à dramaticidade do filme” (JACQUES, 2017, p. 6). O choque provocado pelo som da roda de madeira contra o solo árido do sertão pode ser encarado como uma metáfora da situação do sertanejo, ou como um comentário sobre a própria precariedade da gravação de som direto no Brasil do momento. *Os inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade) possui não só uma incorporação dos sons fora de campo extremamente inovadora para época, como abraça toda a potencialidade da textura do som direto. Há experimento semelhante em *Cinema novo X 5* (1961, vários diretores), que possui o mesmo técnico de som, Juarez Dagoberto, do filme de Joaquim Pedro de Andrade. Em um dos segmentos, há, por exemplo, uma divisão entre os sons das vozes dos operários, que preservam os ruídos decorrentes da gravação em som direto, e dos padrões, mais polidas, gravadas em estúdio. A grande discussão sobre a inserção do som direto e da dublagem em relação ao realismo é aqui esteticamente apropriada para fazer um comentário político.

Outro parâmetro estético que é bruscamente alterado quando da entrada do som direto no cinema nacional é a montagem. Para além das dificuldades técnicas como os problemas com sincronização, há mundialmente nesse momento um projeto de subversão dos códigos de edição da banda sonora. Michel Chion aponta para isso ao falar do cinema de Godard, o autor afirma ainda que a edição no som de cinema pode seguir uma lógica interna ou uma lógica externa. A interna é aquela que busca suavizar as transições e preservar sincronia entre som e imagem. A externa por sua vez “traz à tona efeitos de descontinuidade e ruptura, com intervenções externas ao conteúdo representado” (CHION, 1994, p. 46, *tradução minha*). O corte seco seria uma das manifestações desta lógica externa, diz o autor, utilizando esse efeito nos filmes de Godard como exemplo (*Idem*, p. 44).

Deleuze é outro que enxerga principalmente na montagem um momento de maior autonomia do som em relação ao visual. O autor entende que de modo geral o cinema

primeiro, “mudo”, pode ser entendido como o da preponderância da visão. No cinema clássico, falado, haveria a submissão do som ao visual. Por fim, o cinema moderno inauguraria uma autonomia entre estes dois componentes. Esta autonomia se daria em grande parte pela montagem como pode ser observado quando Godard rompe a sincronia da fala com o ator em *A chinesa* (1967, Jean-Luc Godard), cria-se "acontecimento, mas num espaço vazio de acontecimentos" (DELEUZE, 1990, p. 293). O som não mais faz apenas parte da narrativa passivamente, o cineasta aponta para os processos que envolveram aquela captação. Muitos cineastas brasileiros neste período vão adotar projeto estético semelhante. Um exemplo dessa ruptura com a subordinação do som à imagem pode ser visto em *O bandido da luz vermelha* (1969, Rogério Sganzerla), através de um número enorme de recurso, como colagens musicais, narração fragmentada, sons que não possuem fonte (os famosos sons de fuzis que nunca se materializam em cena):

Agora não é só a relação vertical som-imagem que traz desafios: a multiplicidade dos focos narrativos se explicita na faixa sonora, em que a fala over do bandido se confronta com a de duas outras vozes que, embora evoquem locutores de rádio inserida no mundo do Luz Vermelha, funcionam como narradores, ordenam o próprio andamento do filme (XAVIER, 2012, p. 126)

Xavier também vê disjunções deste tipo entre imagem e som na narração de *S. Bernardo*, de León Hirszman. Outro destes códigos não formalizados da montagem de som, que também é subvertido em *O bandido da luz vermelha*, no cinema é o de que não serão feitos cortes secos. O intuito parece ser o de manter um *raccord* perfeito entre as cenas já que os sons geralmente são percebidos em nossa vida cotidiana como uma constante diferente das imagens visuais. É mais ou menos isso que acontece em *O anjo nasceu* (1969, Júlio Bressane) com cortes abruptos de muito barulho ou de músicas ruidosas para sequências de silêncio. A exigência de que sejam usados fades suaves entre uma inserção e outra pode ser vista no costume de se gravar *room tone* para manter uma continuidade entre um ambiente e outro. Reisz e Millar, em seu manual de montagem para cinema, no capítulo sobre som, abordam essa questão: “As mudanças no volume e qualidade geral do som devem ser feitas mediante uma espécie de encadeamento ou em cima de algum fundo sonoro, e não através de um simples corte” (REISZ e MILLAR, 2003, p. 238, tradução minha).

Música de fita⁴ é um subgênero que cria peças a partir da intervenção no suporte e não na gravação em si. Há um exemplo clássico na discografia dos Beatles em que um trecho de fita contendo pássaros cantando é esticado até que o som original fique irreconhecível e depois incorporado a uma canção. Podemos associar esta prática às colagens que Sganzerla usa em *O bandido da luz vermelha*, mas em filmes como *Hitler do terceiro mundo* (1968, José Agrippino de Paula), esse tipo de experimento direto no suporte é levado ao extremo: “O som sai e não sai da fita magnética, do aparato fetiche dos experimentadores da vanguarda musical dos *sixties*, aparato básico da música de fita” (SOUZA, 2016, p. 152). Todas estas práticas não só vão contra o intuito original do som direto em externas, de fortalecer o realismo em cena, como também só existem por conta da discussão sobre as novas possibilidades que esta tecnologia enseja.

Considerações finais

Este artigo é um primeiro exercício de aproximação em uma pesquisa de doutoramento. De tal maneira, busquei aqui fazer uma primeira aproximação ao objeto, apontar caminhos, e definir problemática e marco teórico. De modo geral, diria que a pesquisa deve investir na entrada do som direto em externas no cinema de ficção brasileiro e suas consequências técnicas e estéticas. Como desenvolvimentos temáticos estão: a assimilação demorada da tecnologia, a insuficiência de técnicos e diretores de som formados, o debate com relação ao cinema verdade e a “voz do povo” na tela, disputa com a dublagem, soluções e propostas estéticas “fora da caixa” para o cinema de ficção.

Tendo em mente o que foi exposto aqui, fica clara a necessidade de entender como funciona do ponto de vista do marco teórico a relação entre técnica e estética. Aponto para uma leitura crítica da teoria do aparato. A ideia de rastro/rasura/traço em Benjamin (2006), Derrida (2004) e Didi-Huberman (2010) pode ajudar. O próximo passo seria investir nos materiais de um arquivo do cinema como arquivos de jornais, diários de gravações e depoimentos de diretores de som. Nesse sentido, as arqueologias da mídia feitas por Sterne (2003) e Kittler (1999) podem servir de modelo. Por fim, proponho uma ideia de cinema de ficção como arquivo em que o próprio contexto histórico desta mudança pode ser compreendido pelas suas escolhas estéticas.

⁴ Música de fita é um conceito que Souza (2016) busca de Roy Armes para falar de composição que lidam direto com o seu suporte, englobando aí tanto práticas da música concreta e eletrônica, quanto movimentos massivos, como o *do it yourself* do punk e outras experimentações.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme**. São Paulo: Escrituras, 2006.
- CASTANHEIRA, José C.. **O som implicado**: ruídos como experiência material do filme. Revista Contracampo (UFF), v. 33, n. 2. Niterói, 2015.
- CASTANHEIRA, José C.. **Making the film silent**: machines, reverberation, and noise. LAM 4 Bruits, L'Institut ACTE (Sorbonne Paris 1 & CNRS). Paris, 2016
- CHION, Michel. **Audio-vision**: Sound on Screen. New York Chischester, West Sussex. Columbia University Press, 1994.
- COSTA, Fernando Moraes. **O som no cinema brasileiro**: Revisão de uma importância indeferida. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós- Graduação em Comunicação Social, 2006.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIEHL, Astor. **Do método histórico**. 2ed. Passo Fundo: UPF, 2001, p. 15-32.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.
- FRANCO, Renato. **Literatura e catástrofe no Brasil**: anos 70. In: SELIGMANN- SILVA, Márcio (Org.). História, memória, literatura – O testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 351-367.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. **Por un Cine Imperfecto**. Revista Universitária do Audiovisual (Ufscar). Publicado em 10 mai. 2010. Visualizado em 08 ago. 2018. Disponível em http://imagensdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf
- GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- JACQUES, Tatyana Alencar. **Som, imagem e significado em Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos**: notas para a abordagem da musicalidade de um filme sem música. Anais do XXVII Congresso da Anppom - Campinas/SP. Campinas, 2017.

JOHNSTON, Nessa. **Teorizando o som “ruim”**: o que põe o mumble no mumblecore?. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, p. 419 - 450, 2016.

KILPP, Suzana; WESCHENFELDER, Ricardo. **O invisível no plano cinematográfico**: rastros de Benjamin e Bergson. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 35, p. 27-40, jan./abr. 2016.

KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

KITTLER, Friedrich. **The Truth of the technological world**: essays on the genealogy of presence. Stanford: Stanford University Press, 2013.

LASTRA, James. **Sound Technology and the American Cinema**: Perception, Representation, Modernity. New York: Columbia University Press, 2000.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **Técnica del montaje cinematográfico**. Madrid: Plot Ediciones, 2003.

PEREIRA, V. A.; CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira; SARPA, R.. **Simbiotecnóises**: ruídos extremos na cultura do entretenimento. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010.

ROCHA, Glauber. **Estetyka da fome**. hambre cine. Buenos Aires, 2013.

RONNA, Giulianna Nogueira. **Rastros e Vestígios**. O Gráfico na Cinescrita de Agnès Varda. Trabalho apresentado no Congresso da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Joinville, SC, 2018.

SÁ, Simone Pereira de. **A trilha sonora de uma história silenciosa**: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos Estudos de Som. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). **Rumos da cultura da música**: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SOUZA, Simplício Neto Ramos de. **O som no cinema marginal**: José Agripino de Paula e a “música de fita” na edição de som de Hitler 3o mundo. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 5, n. 1, p. 137 - 155, 2016.

SIRINO, Salete Paulina Machado. **A fotografia de Lauro Escorel no filme “S. Bernardo”**. 2015, p. 182. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.12, p. 277-294, jan./jun. 2015

STERNE, Jonathan. **The Audible Past**: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

THOMPSON, Emily. **The Soundscape of modernity**: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America. MIT Press. Cambridge, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2ª Edição - São Paulo. Paz e Terra, 2012.