

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

IGOR ARAÚJO PORTO

**O SOM COMO MARCA ESTÉTICA DO PROCESSO: A INSERÇÃO DO SOM  
DIRETO NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO**

**Porto Alegre,  
Setembro de 2023**

**IGOR ARAÚJO PORTO**

**O SOM COMO MARCA ESTÉTICA DO PROCESSO: A INSERÇÃO DO SOM  
DIRETO NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO**

Tese de Doutorado em Comunicação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, linha de pesquisa Culturas, Política e Significação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientação: Profa. Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini.

**PORTO ALEGRE**

**Junho, 2023**

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Miriam de Souza Rossini, que me acompanha desde o mestrado com muita paciência e disponibilidade.

À minha família, Aladya, Sabino, Tainah e Arthur, por tudo. Aos meus avós, Hêdda, Hildeberto, Sabino e Vicença.

Ao PPGCOM/UFRGS, que me acolheu como aluno e propiciou diversos momentos de troca com seus discentes e docentes. Em especial, aos colegas do Laboratório de Orientação e do Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (Artis), que tanto contribuíram para a pesquisa.

Aos professores que participaram da banca de qualificação, Fernando Morais da Costa e Virgínia Osório Flôres, pelas críticas e comentários. Assim como ao professor Bruno Leites, à professora Nísia Martins do Rosário e à professora Tide Borges, que aceitaram participar da banca de defesa.

Novamente, ao professor Fernando Morais da Costa, por ter me recebido como meu coorientador no semestre que passei em Niterói. Também ao PPGCine/UFF e aos amigos que lá fiz.

A todos amigos que muito me ajudaram antes, durante e depois da escrita deste texto, cito aqui, mas sem me limitar a estes: Amanda, Ana, Teto, Ariel, Hack, Waisman, Caetano, Xico, Dani, Bordini, Guiga, Iami, Laís, Laura, Lê, Lennon, Lucas, Luís, João, Schiavi, Harb, Mustá, Nati, Nico, Bigo, Rafa, Riccardo, Bonas, Vero. Certamente, esqueci alguém, já peço desculpas. À Laís Webber, pela revisão textual e de ABNT.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Por fim, resta lembrar que a maior parte deste trabalho foi concebida em um período pandêmico. Dessa maneira, não poderia deixar de agradecer aqui a todos e todas que lutaram para que saíssemos dessa situação, garantindo que o mínimo de protocolos fosse cumprido e que houvesse vacinas para todos. Ao SUS.

## CIP - Catalogação na Publicação

Porto, Igor Araújo

O som como marca estética do processo: A inserção do som direto no cinema brasileiro de ficção / Igor Araújo Porto. -- 2023.

193 f.

Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. cinema brasileiro. 2. som direto. 3. técnica. 4. estética. I. Rossini, Miriam de Souza, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

IGOR ARAÚJO PORTO

O SOM COMO MARCA ESTÉTICA DO PROCESSO: A INSERÇÃO DO SOM DIRETO  
NO CINEMA BRASILEIRO DE FICÇÃO

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS/PPGCOM  
Orientadora

---

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa – UFF/PPGCine  
Examinador

---

Profa. Dra. Virgínia Osório Flôres – UNILA  
Examinador

---

Profa. Dra. Clotilde Borges Guimarães – FAAP  
Examinador

---

Dr. Bruno Bueno Leites – UFRGS/PPGCOM  
Examinador

---

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário – UFRGS/PPGCOM  
Suplente

*Trabalho dedicado à memória de meu avô Hildeberto Santos Araújo*

## RESUMO

O tema central deste trabalho é o estudo de como a inserção do som direto em externas impacta esteticamente um conjunto de filmes do cinema brasileiro, entre 1964 e 1985, quando o uso dessa técnica está em consolidação, ensejada pela entrada dos gravadores portáteis no mercado nacional. Para tal, realizamos uma revisão da literatura que aborda o período, em especial Costa (2006), Guimarães (2008) e Câmara (2015), contrastando com levantamento nosso das fichas técnicas dos filmes e dos escritos de técnicos e cineastas. Depois, partindo da discussão de estilo em Bordwell (2013), propomos um agrupamento dos filmes de ficção do período, buscando constatar se há algo que pode ser descrito como um cinema direto de ficção brasileiro. Por fim, analisamos algumas cenas selecionadas em um grupo pequeno de filmes que caracterizam um uso amplo dessa técnica (entendido como uso maior do que apenas para ruidagem e que permaneça na mixagem final). Serão abordadas no trabalho a questão do desenvolvimento de tecnologias e técnicas de reprodução de som, como pensados pelo campo dos Estudos do som (LASTRA, 2000; STERNE, 2003; NYRE, 2005) e da discussão sobre som no cinema (CHION, 1994; ALTMAN, 2012; DOANNE, 1983), e a questão da relação do direto em externas com as estéticas propostas pelos cineastas no período. Sugere-se que há uma influência da entrada dessa técnica e da discussão em torno dela em elementos estéticos e estilísticos de um grupo considerável de filmes lançados nos anos estudados.

**Palavras-chave:** Som Direto. Cinema Brasileiro. Técnica. Estética.

## ABSTRACT

The main subject of this work is to study how the insertion of direct sound in exterior shots aesthetically impacts a collection of Brazilian films. These movies were launched between 1964 and 1985, when the use of this technique was in consolidation, due to the recent availability of portable recorders in the national market . To do so, we conduct a literature review on texts that address the period, especially Costa (2006), Guimarães (2008) and Câmara (2015), contrasting with our survey of the technical credits of the films and the writings of technicians and filmmakers. Then, starting from the discussion of style in Bordwell (2013), we create a selection of fiction films of the period with the goal of verifying if there is something that can be described as a Brazilian fiction direct cinema. Finally, we analyze some selected scenes in a small group of films that characterize a wide use of this technique (understood as a usage that remains in the final mix and that is greater than just for ambience). We will approach the issue of the development of sound reproduction technologies and techniques, as thought by the field of Sound Studies (LASTRA, 2000; STERNE, 2003; NYRE, 2005), the discussion about sound in cinema (CHION, 1994; ALTMAN, 2012; DOANNE, 1983), and the question of the relationship between direct outdoors and the aesthetics proposed by filmmakers in the period. It is suggested that there is an influence of the start of this technique, and the discussion around it, in aesthetic and stylistic elements of a considerable group of films released in the years studied.

**Keywords:** Direct Sound. Brazilian Cinema. Techniques. Aesthetics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – As siglas SND, DUB, SOG e SNG nos filmes brasileiros entre 1964-1985	29
Figura 2 – Filmes que utilizam o termo "sonografia" (números totais)	31
Figura 3 – Filmes que utilizam o termo "sonografia" /total (porcentagem)	31
Figura 4 – Filmes com o termo "som direto" (números absolutos)	32
Figura 5 – Filmes que o utilizam o termo "som direto"/total	33
Figura 6 – Filmes com "sonografia"/total x filmes com "som direto"/total	34
Figura 7 – Principais termos referentes ao som registrados em fichas técnicas de filmes brasileiros entre 1964-1985	39

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quantidade de trabalhos sobre “som direto”, “cinema direto” ou “cinema verdade” no ST Estilo e Som Audiovisual da Socine por ano	17
Quadro 2 – Quantitativo dos filmes de som direto documental por ano entre 1964 e 1979	24
Quadro 3 – Filmes de ficção com som direto por ano entre 1964 e 1985	26
Quadro 4 – Longas de ficção em 35mm que possuem som direto em sua ficha técnica (1964-1985)	35
Quadro 5 – Diferença nos quantitativos de filmes que usam som direto entre fontes bibliográficas e o levantamento de fichas técnicas	37
Quadro 6 – Fichamento de cenas selecionadas de <i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i> (1969, Glauber Rocha)	125
Quadro 7 – Trilha musical de cenas selecionadas em <i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i>	129
Quadro 8 – Fichamento de cenas selecionados em <i>São Bernardo</i> .	131
Quadro 9 – Cenas selecionadas com sons fora de campo/quadro em <i>Os Inconfidentes</i>	136
Quadro 10 – Cenas selecionadas com sons fora de campo em <i>São Bernardo</i>	139
Quadro 11 – Cenas selecionadas de voz <i>over</i> em <i>São Bernardo</i>	144

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>0</b>
1.1 Objetivos: .....	4
1.2 Fundamentação teórica .....	5
1.3 Estado da arte .....	14
1.4 Organização da tese .....	19
<b>2. HOUE CINEMA DIRETO NO BRASIL?</b> .....	<b>21</b>
2.1 O direto documental na bibliografia sobre o assunto.....	22
2.2 O relato histórico do direto no cinema de ficção.....	25
2.3 Levantamento das fichas técnicas de som entre 1964 e 1985 .....	27
<b>3. PORQUE HOUE CINEMA DIRETO NO BRASIL?</b> .....	<b>42</b>
3.1 O contexto histórico: O cinema direto como memória política.....	45
3.2 O contexto político: a questão da voz do povo .....	52
3.3 O contexto teórico: a litania audiovisual e sua influência no cinema .....	59
3.4 O contexto midiático: a influência da TV e dos cinemas novos .....	66
3.5 O contexto técnico: o Nagra enquanto objeto .....	74
<b>4. COMO FOI A ABSORÇÃO DO SOM DIRETO EM EXTERNAS NO CINEMA DE FICÇÃO BRASILEIRO?</b> 90	
4.1 O estilo em Bordwell e suas possíveis relações com os estudos de som.....	91
4.2 Exclusões notáveis.....	96
4.3 Os filmes estudados e possíveis marcas .....	98
4.4 Possíveis marcas de estilo.....	102
<b>5. EXPERIÊNCIAS DE SOM DIRETO EM FICÇÃO NO BRASIL</b> .....	<b>118</b>
5.1 Prolegômenos metodológicos.....	118
5.2 A imobilidade da câmera e os planos longos em <i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i> e <i>São Bernardo</i> .....	124
5.3 Os ruídos fora de campo em <i>Os Inconfidentes</i> e <i>São Bernardo</i> .....	133
5.4 Voz over em <i>São Bernardo</i> .....	140
5.5 Encenação ao vivo e não-atores em <i>Sem Essa</i> , <i>Aranha</i> e <i>A Lira do Delírio</i> .....	149
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>158</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>163</b>
<b>ANEXO A – Fichas técnicas dos filmes analisados</b> .....	<b>179</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho surge de indagações que permearam o processo de escrita da minha dissertação de mestrado, junto ao PPGCOM da UFRGS. O trabalho, intitulado *Paisagens de baixa fidelidade no cinema pernambucano contemporâneo*, abordou alguns filmes que possuem uma estética bastante peculiar considerando o momento tecnológico do som para audiovisual no Brasil. Nunca foi tão fácil e barato produzir uma trilha de acordo com o padrão do que é considerado bom no cinema internacional *mainstream* e, ainda assim, muitos cineastas escolhem montar seus filmes de uma maneira que sugere precariedade e defeito. Entre o anteprojeto que escrevi em 2016 e a entrega final em 2019, muitos fatores relacionados ao tema me surpreenderam. Trago aqui alguns deles que acho que podem ajudar a justificar esta tese.

O **primeiro** fator (e é impossível que não seja o primeiro) foi a sensação de uma menor proporção de investigação teórica sobre o som no cinema, especialmente no Brasil. Rick Altman já alertava para tal em cenário global na década de 1980, enumerando as falácias que se repetiam em torno do tema como pretexto para fugir a uma investigação profunda da parte sonora do audiovisual, como, por exemplo: a falácia histórica, que a imagem é mais importante por ter surgido antes; a falácia ontológica, que define que o cinema sem som ainda é cinema, enquanto o contrário não seria verdadeiro; a falácia reprodutiva, que procura resumir o som pelo ato de reproduzi-lo, e não pelas escolhas feitas em torno da representação de um som; e a falácia nominalista, que coloca a generalização nos estudos de som como impossível, dadas as diferentes condições de escuta às quais estamos submetidos (ALTMAN, 2012). A teoria do cinema, segundo o autor, não só mantinha a imagem no cerne da questão, como obliterava a discussão sobre o áudio. De lá para cá, há um aumento nesses esforços, o que é visível no Brasil através do Seminário Temático em Estilo e Som Audiovisual, existente na Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) desde 2009, e na popularização do trabalho de autores consagrados como o próprio Altman e Michel Chion. Há ainda, porém, muito espaço para novas pesquisas nesse campo em nosso país.

Há também um crescimento no campo dos chamados Estudos de Som no mundo e no Brasil (SÁ, 2010) desde 2003, ano de lançamento do livro *The Audible Past*<sup>1</sup> de Jonathan Sterne, tido como obra fundadora do campo. Poucos dos trabalhos que se aproximam dessas teorias se dedicam ao cinema, muitas vezes preferindo a música, as práticas sociais de escuta ou a arquitetura das salas, por exemplo, como objetos. Há, sim, uma incorporação recente de

---

<sup>1</sup> Soma-se aqui também o fato de que a grande maioria desses livros dos Estudos de Som e do campo do Som no cinema não possuem ainda tradução em português.

diversos conceitos desse grupo de autores em artigos, dissertações e tese. Contribuir para a construção desse olhar para o som no cinema como objeto, retomando teóricos como Altman e Chion, ou partindo para um viés que contemple uma história social da tecnologia, como faz Sterne, ou aplicando essas ideias ao cinema, como faz James Lastra em seu livro *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Reproduction and Modernity* (LASTRA, 2000), pode ser um interesse válido deste trabalho para o campo do cinema no Brasil.

Especificamente para o som no cinema brasileiro, a situação também é bastante complexa. Há trabalhos que abordam o tema, mas a repetição do senso comum do "som ruim" ainda paira sobre muitos desses textos. Destes são raros, parece-me, os que buscam olhar para esta interface entre tecnologia, técnica e estética. Na minha dissertação, busquei pensar o chamado "som ruim" como uma opção. É mais fácil olhar para estes filmes recentes, que ganharam prêmios e usavam equipamentos de ponta, como produtos que buscam provocar incômodo ou confusão através do som. A estética do som nos filmes que estudei ali, por mais que fuja ao que, muitas vezes, mandam os manuais, costuma possuir um grau de intencionalidade, o que rebate a ideia de incompetência dos técnicos ou dos diretores. Se nossa mirada volta-se para outros períodos do cinema brasileiro, é mais fácil repetir o bordão do "som ruim", da precariedade, das faltas de condições, ignorando que, muitas vezes, há uma "agenda estética" por trás de cada ruído, de cada corte abrupto, de cada interrupção.

A percepção dessa agenda leva-me à minha **segunda** inquietação: é possível pensar historicamente o som no cinema brasileiro não como um índice de precariedade tecnológica ou falha técnica e, sim, como parte de um projeto estético maior? Se, nas práticas audiovisuais, o cinema brasileiro sempre teve a fama de "som ruim", estudos como o de Fernando Morais da Costa, em sua tese *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida* (2006)<sup>2</sup>, mostram que, do ponto de vista da tecnologia, isso nem sempre foi verdade. Existiram, 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 à época. Daí a famosa anedota de que no *set* de filmagem existem *diretores* de fotografia e *técnicos* de som<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Uma versão revisada da tese foi, posteriormente, publicada em livro sob o título *O som no cinema brasileiro* (2008), pela Editora 7Letras.

<sup>3</sup> Ou, por exemplo, o fato de o termo "design de som", ou a ideia de que a banda sonora pode ser pensada artisticamente, só aparecer no cinema ao final dos anos 1970 (BERCHMANS, 2006, p. 161), ou seja, décadas após a incorporação dos filmes sonoros.

Antes disso e em grande número de produções até hoje, o som é pensado como um dado técnico apenas, e não como parte do processo artístico. Possuímos, especialmente 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 com outro movimento. A tese de Costa (2006), quando fala da inserção do som direto em externas na década de 1960, passa por essa dualidade. De um lado, há uma leitura de “som ruim”, se considerarmos os parâmetros e códigos estabelecidos pelo cinema americano; de outro, há cineastas (como é o caso de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla) que parecem assumir essa precariedade técnica como projeto estético.

Neste trabalho, pretende-se investigar, então, se é possível pensar em uma espécie de estilo (BORDWELL, STAIGER e THOMPSON, 2005; BORDWELL, 2008; BORDWELL, 2013; BORDWELL e THOMPSON, 2014) sonoro que abarque grande parte da produção nesse momento de mudança tecnológica que permite a gravação de som direto em externas, no Brasil, e que, inclusive, servirá como espécie de parâmetro para os futuros trabalhos de som no cinema brasileiro ficcional. A ideia de estilo permite-nos agrupar marcas estéticas recorrentes no grupo de filmes produzidos por cineastas que estavam refletindo sobre possibilidades do direto através dos gravadores portáteis e experimentando essa técnica. Entendendo som direto, no âmbito desta tese, como a técnica de registro sonoro que permite a gravação do som em sincronia com a captura da imagem, bem como filmes que utilizam os registros em direto na mixagem final, já que essa técnica pode ser utilizada apenas para produzir guias de som para dublagem posterior.

Ou, ainda, questiono-me é possível pensar em algo que pretendo chamar, a partir das formulações desta tese, de “cinema direto de ficção” em nosso país, disperso entre uma série de filmes que utilizaram esse recurso. Destarte, já me chama a atenção como, em alguns filmes da produção nacional, os processos de captação e de 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 nesse caso, as estruturas que operam dentro do código do que é aceitável em termos de som. Esses mecanismos funcionam em um nível do discurso cinematográfico, como define Xavier (2012b), de “posturas estético-ideológicas” (p. 12) que definem os termos do que é aceitável se 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 de suas condições produtivas. O foco na ficção viria da constatação de que o som direto no cinema documental já é mais abordado em trabalhos acadêmicos.

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 em externas no cinema brasileiro e os 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 essa ideia de perfeição. O cubano Julio García Espinosa – falando não só de som – 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 o estabelecimento de maneiras de tirar proveito dessa precariedade. Nesse contexto, a inserção da tecnologia dos gravadores portáteis é marcada não só pelas dificuldades em sincronizar, em fazer ouvir e em montar o som, mas também por um amplo debate acerca de como essa 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.

Assim, neste trabalho, pretendo sondar de forma preliminar que tipo de interação entre técnica e estética surge a partir da introdução de uma nova tecnologia, explicitada 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?

Nesta tese, serão analisados filmes longa-metragem de ficção lançados entre 1964 e 1985. A definição desse período levou em conta diferentes aspectos. Segundo Costa (2006, p. 149), os primeiros filmes bem-sucedidos em gravar som direto em externas no Brasil são o curta-metragem *Maioria Absoluta* (1964, Leon Hirszman) e o longa-metragem *Opinião Pública* (1967, Arnaldo Jabor). No entanto, em uma análise preliminar do material, observei que há uma temática ligada à memória e à política que influenciam diretamente a estética fílmica e a discussão sobre a inserção do direto e, por isso, decidi mapear os filmes lançados no intervalo do Regime Civil-Militar (1964-1985). O final desse período, por sua vez, coincide com o fim do ciclo do cinema moderno brasileiro, como estabelece Ismail Xavier (2001, p. 125), tendo como marco final o lançamento de *Cabra marcado para morrer* (1984, Eduardo Coutinho). Embora entenda que a consolidação desse sistema de gravação em ficção vai se dar ao longo da década de 1980, devido ao longo período de ajuste, percebo que trazer para a pesquisa os filmes feitos no período democrático faria o trabalho perder a especificidade da discussão ligada

à temática, que, igualmente, foi importante para as escolhas estéticas feitas nos filmes do *corpus*.

A partir daí, em um recorte secundário, tenho que são passíveis de análise: *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha), tido como o primeiro longa de ficção a fazer uso amplo do direto em externas; *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman), pela questão da imobilidade da câmera, causada pelos aparelhos de redução de ruído e do uso de voz *over*; *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), pela incorporação dos ruídos resultantes da gravação do som direto; *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla), pelas encenações com uso de não-atores; *A Lira do Delírio* (1978, Walter Lima Jr.), pelo uso das cenas gravadas em improviso com uso do direto para a escrita posterior do roteiro.

Assim, espera-se que uma tese desenvolvida a partir desses pressupostos contribua para a fortuna crítica brasileira ao indagar como a nossa produção cinematográfica aborda a questão do som direto nos seus filmes. Conforme essa linha de pensamento, o seguinte **problema de pesquisa** se coloca: é possível falar em um cinema de som direto de ficção no Brasil no período de inserção dos gravadores portáteis, a semelhança do que aconteceu no documental? Se sim, que estilo e marcas estéticas sonoras ele gerou?

### 1.1 Objetivos:

Como **objetivo geral**, proponho: compreender como o cinema brasileiro de longa-metragem em ficção tematizou a entrada do som direto na produção entre os anos de 1964 e 1985, a partir de um determinado *corpus* de filmes que foi marcado esteticamente pela discussão em torno desta nova técnica e tecnologias disponíveis.

Como **objetivos específicos**, pretende-se:

a) Revisar a produção bibliográfica dos chamados Estudos de som e da área do som no cinema com o intuito de problematizar e de consolidar a produção sobre o campo na academia brasileira;

b) Contextualizar, historicamente, a inserção do som direto no Brasil, utilizando os relatos de diretores e de técnicos, da pesquisa em arquivos de jornal e em livros de história do cinema, apontando para as relações entre tecnologia, técnica e estética, de maneira a fugir de abordagens deterministas ou que apenas ignorem esse aspecto;

c) Entender como o debate em torno da inserção do som direto em externas no Brasil influenciou propostas estéticas em som no cinema em nosso país;

d) Mapear filmes brasileiros entre 1964 e 1985 que fazem uso do som direto em externas ou que refletem sobre essa técnica na produção nacional e investigar se o conjunto destes produz algo como um estilo de cinema de som direto no país;

e) Revisar os métodos de análise fílmica voltados para o som e propor parâmetros que possam dar conta de entender como essa virada de chave tecnológica aparece através de marcas estéticas nas películas mapeadas.

## 1.2 Fundamentação teórica

Se este trabalho 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 esse 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. Por exemplo, 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 também possibilitam o som direto em externas nos filmes naquele momento da história. Igualmente, são os 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 de técnicos e cineastas no primeiro momento de sua inserção parece sugerir – com o intuito de acrescentar realismo<sup>45</sup> às cenas. No entanto, por inúmeros motivos, ligados ao baixo orçamento principalmente, sobretudo nos cinemas periféricos e modernos, ele acaba colocando a questão da naturalidade 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

---

<sup>4</sup> Como discutiremos no capítulo 3, é possível ver que o conceito de realismo não é unívoco. O que significa “maior realismo” para um grupo de cineastas não quer dizer o mesmo para outros. Sousa (2014) discute isso fartamente em sua tese, descrevendo, no cinema brasileiro, duas correntes preponderantes: uma de um realismo de menor intervenção do cineasta na montagem, de cunho *baziniano*, e outra, de que cunho brechtiano, que vai buscar, através do distanciamento do espectador, chamar atenção para o real. A leitura que fizemos dos escritos de cineastas mostra que ambas estão presentes na argumentação que vai defender um maior realismo do cinema gravado em som direto.

<sup>5</sup> Há também, claro, outros fatores que serão discutidos no trabalho como uma possibilidade de cortar gastos com *foley* e/ou dublagem, entre outros.

dos próprios filmes. A proposta estética do realizador pode definir, ou ajudar a definir, o uso de determinada tecnologia.

Olhando para essa questão, há muitos autores que podem nos apontar caminhos de reflexão sobre essa relação. Em primeiro lugar, há o campo da chamada teoria do aparato, calcado, essencialmente, na obra de Jean-Louis Baudry e Alan Williams (2008), ou na de Jean-Louis Comolli (2015). Ambas 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, definindo o olhar moderno posteriormente. Ideias semelhantes, embora não tão radicais a esta, aparecem nas obras de Jonathan Crary (2006) e de Jonathan Sterne (2003). 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); (2) notar como Comolli (2015) nos apresenta alternativas estéticas a isso (é possível, para o autor, criar um cinema político justamente jogando contra essa natureza do aparato); e (3) como essa técnica, que foi instrumentalizada pelo aparato, também é construída a partir de práticas sociais.

A partir dessa discussão, chego à principal contribuição que o pensamento de Jonathan Sterne (2003) 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, *tradução nossa*) ou uma espécie de *habitus*, retomando o conceito de Pierre Bordieu, estimuladas e desenvolvidas através dos séculos. Dessa maneira, acredito que é possível estudar a história da incorporação de uma tecnologia, como é o caso do desenvolvimento do gravador *Nagra III*<sup>6</sup>, que permite o som direto em externas no Brasil, a partir de quais 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.

---

<sup>6</sup> O Nagra III é um gravador portátil inventado pelo polonês Stefan Kudelski, na Suíça, em 1958. Ele torna-se, rapidamente, o principal equipamento para a captação de som direto na época.

Os primeiros filmes a apresentar esse 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 utilizado 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, que quase inviabilizaram o uso do som direto. A solução em muitos casos foi *blimpar* as câmeras, ou seja, utilizar uma pesada gaiola de proteção para evitar que o som produzido pelo equipamento atrapalhasse a captação da cena. Um dos resultados foi que, em obras como *São Bernardo* (1972, Leon 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 *São Bernardo*, reforça, em entrevista, o quanto essas condições materiais mudaram as 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). Esse 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<sup>7</sup> vai abordar esse período em sua dissertação *A introdução do Som direto no documentário brasileiro*, defendida junto à Universidade de São Paulo em 2008. Ela afirma que a introdução do gravador *Nagra III* na produção de filmes desse gênero, a partir de 1964 – nos filmes de Thomaz Farkas, por exemplo, e no curso ministrado, em 1962, pelo sueco Arne Sucksdorff –, vai ter consequências estéticas e políticas.

Guimarães (2008) argumenta que o som direto em externas privilegia a voz ou os atos de fala, já que ruídos e música podem ser gravados de maneira assíncrona. É também a voz *on* gravada fora do estúdio que vai ser explorada dessa 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 os produtores dos filmes.

---

<sup>7</sup> A autora atua como técnica de som desde a década de 1980 e é conhecida como Tide Borges. Utilizaremos este nome para referirmo-nos a ela no texto e Guimarães para as citações.

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 do narrador (gravada em estúdio, de maneira “limpa”, organizada e sugerindo intimidade) e aquela captada na rua (suja, espontânea e sugerindo realismo) faz haver 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 que atesta o discurso narrado em voz *over*. Da mesma forma, há, por exemplo, um uso maior da narração em voz *over* nos filmes de ficção dessa época, especialmente de maneira disruptiva, brincando com o tempo da narração ou utilizando imagens que a contradigam, com acontece em *São Bernardo*.

Esse pode ser considerado um caso em que há um rastro da tecnologia na estética de um filme. Cabe aqui discutir uma das principais inspirações epistemológicas desta pesquisa de doutorado, a arqueologia das mídias. Michel Foucault (1996) 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 se volte a atenção para a história das tecnologias – tanto da perspectiva de quais aparelhos vingaram e por quê, quanto para que tipo de conteúdo esses aparelhos geraram –, vendo, assim, outra possibilidade de história do conhecimento. Nessa linha, Crary (2006) pensa como o olhar é influenciado por (e influencia as) novas tecnologias, enquanto 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 na época de sua inserção no cinema brasileiro, é possível traçar linhas que melhor expliquem esse 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. Trago as discussões em torno da incorporação desses novos gravadores na indústria nacional e para a sua batalha com as tecnologias de dublagem, executando aí movimento parecido com o que pregam os teóricos da arqueologia das mídias.

O foco deste trabalho é nos filmes ficcionais do período, como modo de diferenciar o trabalho de outros que trazem abordagem parecida para o cinema documental, em especial, a partir dos textos de Costa (2006), Guimarães (2008) e Câmara (2015). Entendo, junto com

diversos autores, que a produção ficcional, sobretudo em momentos de repressão, é aquela que melhor vai encapsular as tensões do período.

Também muito importante para este projeto é a ideia de ruído, termo que é sempre um norteador das discussões que envolvem as tecnologias de som, como uma espécie de quantificador da qualidade do áudio. A palavra “ruído” possui diversas acepções no universo dos estudos de som e para fora deles. Para evitar confusão, neste trabalho, utilizo ruído no sentido de “potência generativa de estéticas únicas (que não se repetem com os mesmos padrões), experimentais (de usos não convencionais) e processuais (que carregam as marcas do fazer”, tal como definido por Ludimilla Carvalho Wanderlei em artigo publicado no livro *Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual*, organizado pelo professor Rodrigo Carreiro (2021, p. 30). Para referir-me ao campo dos sons de fundo, não-sincrônicos, ambientes, *walla*<sup>8</sup> e etc., utilizarei o termo “ruidagem”.

Entretanto, como outros autores mostram, há mais possibilidades de conceituação para o estudo, sobre as quais discorro aqui brevemente. 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 desse fenômeno, como “um determinado padrão de ondas” (PEREIRA, CASTANHEIRA E SARPA, 2010, p. 194). A segunda definição é apresentada na teoria musical de maneira prescritiva, como uma oposição passível de ser utilizada em uma composição. A terceira seria a questão da percepção do ouvinte. Por fim, a quarta definição é 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 essa última definição, já que a primeira parece demasiado tecnicista e as outras duas normativas (ou prescritivas).

Os autores lembram também, e aí falando especificamente do cinema, que há um grande discurso, a cada tecnologia que surge, sobre a ausência de ruído. Dessa maneira, o digital hoje é ouvido e vendido como sem ruído, mas, na emergência de um novo suporte, pode suscitar uma escuta do que é o ruído do digital que hoje nos passa despercebido (CASTANHEIRA, 2016, p. 4, tradução nossa). Kittler (1999) alerta para isso ao discutir o quanto 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

---

<sup>8</sup> Termo utilizado, normalmente, para se referir ao vozerio indistinto como fundo sonoro em cenas em que há multidão como festas ou lugares públicos. Ver FLÓRES, 2013, p. 40.

de que as gravadoras se mantêm fiéis a deidades musicais” (KITTLER, 1999, p. 36, tradução nossa).

Há que se diferenciar também a questão do ruído com sentido atribuído. Para as teorias clássicas da comunicação, como, por exemplo, a teoria matemática da informação de Claude Shannon e Warren Weaver (ANO), o ruído é um obstáculo à transmissão de uma mensagem, ou seja, como uma "interferência negativa no sistema" (CASTANHEIRA, 2016, p. 7). Kittler (2013) reutiliza essas teorias para definir o ruído como algo a que não foi atribuído um sentido ainda. Dessa 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. Xavier aponta para esse fenômeno quando cogita que, no cinema, a "manipulação do ruído ambiente confere mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando um poder de ilusão" (XAVIER, 2001, p. 27). Esse é o caso dos ruídos que têm função narrativa, por exemplo, nos filmes de terror ou de guerra. Por fim, sigo também as demais discussões do já citado *e-book* recentemente organizado por Rodrigo Carreiro sobre a questão do ruído e da corporeidade desses sons. Neste livro, há uma recusa em entender o ruído como um som *amusical* ou não comunicante, pois isso também seria uma idealização do som musical ou significante. Pelo contrário, propõe-se uma tentativa de entendê-lo como uma sonoridade desviante da norma, na medida em que sua presença propõe uma atenção para o meio (CARREIRO, 2021).

Fato é que, embora haja uma evolução tecnológica no sentido de eliminar ruído – através do planejamento acústico das salas ou dos compressores –, no momento histórico que se pretende analisar aqui nesta tese, 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. Esse é um tipo de ruído com o qual o cinema nacional precisara se ocupar. 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 (2012b) 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 este trabalho. O autor divide três posturas em relação às 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 essa 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, chega-se a dois regimes, que Xavier chama de transparência e de opacidade do dispositivo. O primeiro pensa o cinema como uma "janela para o mundo" (XAVIER, 2012b, p. 9), através do apagamento dos rastros de produção de um filme. Aplicando esse raciocínio à questão do ruído, seria o esforço em buscar escondê-lo, de maneira a promover uma representação mais realista. O regime da opacidade busca reforçar a "consciência da imagem" e chamar a atenção para o "aparato técnico e textual que viabiliza a representação" (XAVIER, 2012b, p. 9). É neste regime que, acredito, situam-se os filmes selecionados para esta tese.

Essa questão do ruído como opacidade aparece em alguns dos filmes que apontei como *corpus* para a tese. Esse elemento sempre esteve muito presente na nossa filmografia. Desde muito cedo no processo de assimilação da tecnologia de som direto em externas, 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 um som de roda de carro de boi que só é identificável minutos depois quando ela se apresenta na imagem. Esse som que simula uma música, ou que pode ser confundido com algum erro no som do filme, parecendo um instrumento desafinado, torna-se "a figura sônica do carro de boi [que] 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 no Brasil naquele momento. A grande discussão sobre a inserção do som direto e da dublagem em relação ao realismo é esteticamente apropriada para fazer um comentário político antes mesmo da inserção do direto propriamente dito em nossa filmografia. O filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes* (1972), já utilizando o direto, possui não só uma incorporação dos sons fora de campo extremamente inovadora para época, como também abraça toda a potencialidade da textura do som direto ao inserir capturas da paisagem sonora contemporânea ao filme.

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. Chion (1994) 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 nossa<sup>9</sup>). O corte seco seria uma das manifestações dessa lógica externa, diz o autor, utilizando esse efeito nos filmes de Godard como exemplo (CHION, 1994, p. 44).

Deleuze<sup>10</sup> 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 primeiro cinema, "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 inaugurou uma autonomia entre esses dois componentes. Essa 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), criando um "acontecimento, mas num espaço vazio de acontecimentos" (DELEUZE, 2018, 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, nesse 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 recursos, 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, 2012a, p. 126).

Xavier (2012a) também vê disjunções desse tipo entre imagem e som na narração de *São Bernardo* (1972). Outro desses códigos não formalizados da montagem de som no cinema, que também é subvertido em *O bandido da luz vermelha*, é o de evitar os cortes secos. O intuito

---

<sup>9</sup> Todas as citações ao livro *Audio-vision: Sound on Screen* (1994) são feitas tendo em consideração a edição estadunidense deste com tradução do original em francês para o inglês feita por Claudia Gorbman. As traduções do inglês para o português são nossas. Uma versão em espanhol traduzida do francês por Antonio López Ruiz (1993) também foi utilizada em alguns pontos para sanar dúvidas quanto aos melhores termos a serem utilizados em português.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, em seus dois livros sobre cinema *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, desenvolve todo um sistema conceitual baseado na semiótica de Charles S. Peirce para pensar as imagens. Neste trabalho, não utilizaremos essa conceitualização, pois ela não possui um diálogo forte com nossas outras referências teóricas. Entretanto, julgo que os *insights* da análise de Deleuze sobre o som no cinema em um capítulo de *A imagem-tempo*, como a discussão acima, podem ser interessantes sobretudo para entender como o cinema moderno encara a questão.

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, diferentemente 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*<sup>11</sup> suaves entre uma inserção e outra pode ser vista no costume de se gravar *room tone*<sup>12</sup> 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 nossa).

Outro tipo de disjunção entre o som e a imagem se dá no caso da “música de fita”. Música de fita<sup>13</sup> 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, é incorporado a uma canção. Rogério Sganzerla usa essa experimentação em alguns momentos de *O bandido da luz vermelha* (1969), mas é em filmes como *Hitler do terceiro mundo* (1968, José Agrippino de Paula) que esta prática de intervenção direta no suporte é levada 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” (SOUSA, 2016, p. 152). Todas essas 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 essa tecnologia enseja.

Outras questões de estilo do direto, importantes para a tese, são a da encenação em improviso com presença de não-atores, que se encontra em diversos filmes, e a questão de uma tendência a colocar os aparelhos em cena. Cito aqui, por exemplo, as cenas notavelmente improvisadas em *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla) e *A Lira do Delírio* (1978, Walter Lima Jr.). A possibilidade de se gravar em externas com aparelhos leves e com som direto serviu como um incentivo ao improviso, já que as falas não precisavam ser mais redubladas em estúdio posteriormente. Isso entra em consonância com uma espécie de *ethos* da

---

<sup>11</sup> Efeito de transição entre um som e outro na montagem.

<sup>12</sup> Prática de gravar um trecho de um ambiente para ser repetido e usado como fundo de maneira a uniformizar o fundo sonoro de determinado lugar. Como define Opolski (2009, p. 106): “Tem seu significado na tradução literal: é o tom da sala. O som do ambiente gravado sem a presença de diálogos ou ruídos”.

<sup>13</sup> Música de fita é um conceito em que Sousa (2016) busca de Roy Armes – autor britânico da área da comunicação – para falar de composição, que lida 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.

época. A influência do teatro brechtiano fica bem evidente nessas escolhas, assim como a tendência a mostrar os aparelhos de gravação, como acontece no filme *Jardim das espumas* (1970, Luiz Rosemberg Filho) e em *Bang Bang* (1971, Andrea Tonacchi). Mostrar os aparelhos era uma diretriz para aprofundar a sensação de estranhamento do espectador. Acredito também que a discussão e certo fetichismo em cima dos gravadores portáteis favoreceu essa escolha estética. Para coletar essas marcas estéticas do cinema direto de ficção, servi-me do conceito de estilo, desenvolvido em especial por David Bordwell e Kristin Thompson (BORDWELL, STAIGER e THOMPSON, K., 2005; BORDWELL, 2008; BORDWELL, 2013; BORDWELL e THOMPSON, K. 2014), pensando uma espécie de estilo coletivo em dispersão entre esses cineastas. Para as análises audiovisuais empreendidas, parto de uma revisão metodológica de diversos autores que escreveram sobre o aspecto sonoro do audiovisual, em especial dos textos de Carreiro e Alvim (2012) e Coutinho (2021).

### 1.3 Estado da arte

Partindo do banco de teses da CAPES, foi realizado um levantamento do estado da arte, utilizando as palavras-chave: “som direto”, “estudos de som” e “cinema brasileiro”. Embora a pesquisa tenha gerado resultados, ao olhar qualitativamente para estes, apenas 14 teses ou dissertações realmente tinham afinidade com o nosso tema. Devo ressaltar que muitos destes textos já serviam de base para este trabalho por serem de meu conhecimento prévio. Cito aqui especialmente: os anteriormente referidos trabalhos de Fernando Morais da Costa (2006) e de Clotilde de Barros Guimarães; a dissertação de Márcio Elísio Carneiro Câmara, *O Som Direto no Audiovisual Brasileiro Contemporâneo: entre a criatividade e a técnica* (2015)<sup>14</sup>; e a tese *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros “Contra todos” e “Antônia”: a técnica e o espaço criativo*, defendida por João Baptista Godoy de Souza, em 2011, pela USP.

É preciso notar que, desses trabalhos, apenas o de Costa se propõe a fazer uma leitura técnico-estética do som direto no cinema brasileiro e o faz, ainda assim, em apenas um capítulo. De resto, sobram leituras mais aproximadas com a Sociologia e as Letras, como é o caso do texto de Guimarães (2008), e com a especificidade técnica, como é o caso de Câmara (2015) e Souza, J. (2011). Nesse sentido, meu trabalho está mais próximo, acredito, dos trabalhos de Andresson Silva de Carvalho (*O duplo do som no cinema: a relação entre técnica e estética*,

---

<sup>14</sup> Uma versão revisada da dissertação sob o título *O som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história* foi, posteriormente, publicada em livro pela Editora RDS (2016)

publicado em 2016, pela UFF) e de Leonardo Bruno Bortolin (*Processos ao redor: uma discussão técnica e estética a partir de uma outra escuta de O som ao redor*, publicado em 2016, pela Unicamp).

Ao olharmos para o histórico de artigos lidando com o som direto no cinema brasileiro na Intercom, nossa pesquisa também apresentou poucos resultados. Inclusive, cabe dizer, a minha experiência com o envio de um trabalho sobre som no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, vinculado à Intercom, de 2017, foi um tanto quanto curiosa. Por falta de inscrições que dialogassem mais com a minha apresentação, acabei em uma mesa que tratava de assuntos que conhecia menos, como filmes de dança, por exemplo. Apesar de ter sido, de maneira geral, um momento interessante pelas discussões e comentários que surgiram, essa passagem só mostra o quão isolada a questão do som (sobretudo de elementos sonoros que não sejam a música) ainda está no Grupo de Pesquisas (GP) de Cinema<sup>15</sup> do principal congresso da área de Comunicação. Para ilustrar, mais propriamente, esse isolamento dentro do GP de Cinema, uma busca nos anais da Intercom, entre 2008 e 2022<sup>16</sup>, usando a palavra “som” nos títulos de artigos, palavras-chave e resumo dos textos resultou em apenas 15 ocorrências (sendo três delas, trabalhos que eu apresentei em 2017, 2019 e 2020). Embora a busca estendida a termos como música, vozes ou ruídos pudesse aumentar esse número, a ausência do principal termo quando se fala de trilha sonora serve de mais um exemplo do isolamento da discussão.

Desses textos, excetuando os meus, apenas três fazem referência, ainda que, via de regra, de maneira breve, à problemática do som direto: *À beira da piscina, à beira do quadro: A utilização do som off e a construção de tensão na obra de Lucrecia Martel*, de Natalia Christofolletti Barrenha e Antônio Fernando da Conceição Passos, publicado em 2008; *Notas sobre o som nas cinematografias argentina e brasileira contemporâneas*, de Fernando Morais da Costa, publicado em 2013; e *Breve ensaio sobre os constructos de silêncio no audiovisual*, de Magda Rosí Ruschel e Cybeli Almeida Moraes, publicado em 2015.

Nos anais de encontros da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), outro evento prestigiado da área de comunicação no Brasil, também realizei uma busca geral pelos termos “som”, “cinema direto” e “cinema verdade” com poucos resultados. Como a primeira busca não funcionou muito bem, resolvi olhar os títulos dos trabalhos apresentados entre 2008 e 2020 em três Grupos de Trabalho (GTs): o de Estudos de

<sup>15</sup> O GP de Cinema da Intercom existe desde 2010, sendo precedido pelo Núcleo de Pesquisa (NP) em Audiovisual.

<sup>16</sup> Para fins deste estado da arte, considero os dois (o GP de Cinema e o NP de Audiovisual) a partir de 2008, ano de criação do grupo de Som e Estilo na Socine, pois entendo que ambos cobrem discussões de interesse para a tese e que não há mudanças substanciais na temática dos grupos em relação ao assunto do trabalho.

cinema, fotografia e imagem, existente já em 2008, o de Estudos de som e música, criado em 2015, e o de Comunicação, arte e tecnologias da imagem, criado em 2018. De antemão, já notei que, a partir de 2015, há um aumento nos artigos sobre som no cinema. Embora uma minoria venha do GT de Estudos de som e música, acredito que a criação desse grupo pode ter favorecido essa discussão. Para se ter uma ideia, no total, entre esses grupos e na busca geral, encontrei 17 artigos, sendo que 14 deles foram apresentados de 2015 a 2020. Entre os artigos coletados, há dois que fazem alusão a questão do direto, ambos de Rodrigo Carreiro: *O triunfo do amador: o som em O Massacre da Serra Elétrica*, publicado em 2016, e *O vento como personagem do filme Sob a Sombra*, publicado em 2018.

Uma busca por trabalhos nos últimos anos da Socine, mostrou-se mais produtiva, já que, há alguns anos, o evento conta com um Seminário Temático (ST) de Estudos de Som no Cinema, atualmente sob o nome de Estilo e som no Audiovisual. Para essas buscas no seminário de Estilo e Som no Audiovisual,<sup>17</sup> procurei resumos com os termos “cinema direto” ou “som direto” ou “cinema verdade”, ou que relacionassem discussões sobre som com filmes brasileiros entre 1964 e 1985, recorte temporal da tese. Foram encontrados 12 resumos, entretanto, nem todos viraram artigos completos ou trabalhos mais extensos que pudessem compor a bibliografia da tese. São eles: em 2010, *A produção documentária Thomas Farkas: do direto ao experimentalismo*, de Egle Müller Spinelli, *O som indireto de Vladimir Carvalho em O país de São Saruê*, de Sérgio Puccini Soares, e *O som segundo Jean-Claude Bernardet*, de Eduardo Simões dos Santos Mendes; em 2011, *Entre a tradição e o novo: a voz over e modos de usar*, de Sérgio Puccini Soares, *O cinema direto em Quebec – notas sobre uma Revolução Tranquila*, de Fernando Weller, *O som no cinema marginal: José Agripino de Paula e a "música de fita" na edição de som de Hitler 3º mundo*, de Simplício Neto Ramos de Sousa, e *Procedimentos de trabalho na captação de som direto*, de João Baptista Godoy de Souza; em 2012, *Chelsea Girls, Walden. 1966, 1969. Som direto e silêncio*, de Fernando Moraes da Costa; em 2013, *O som nos primeiros anos do cinema documentário sonoro*, de Renan Paiva Chaves, e *O som direto no cinema de Glauber Rocha*, de Priscila de Almeida Resende; em 2016, *O som direto no cinema brasileiro: Entre a criatividade e a técnica*, de Márcio Câmara; e em 2017, *A escola francesa de som direto: Antoine Bonfanti e Jean-Pierre Ruh*, de Sérgio Puccini Soares.

A grande maioria desses trabalhos vai abordar especialmente o cinema documental de som direto nos anos 1960. Apenas quatro deles foram publicados em texto completo posteriormente e muitos são vinculados à pesquisa de autores já citados no escopo desta tese.

---

<sup>17</sup> O ST de Estilo e Som no Audiovisual já possuiu outros nomes, pois assim exige o estatuto da Socine, mas tem se mantido mais ou menos com os mesmos coordenadores, e ementa parecida, desde 2009.

Um caso curioso é o do texto *O som direto no cinema de Glauber Rocha*, de Priscila de Almeida Resende, que parece ter uma afinidade temática e teórica muito grande com a presente tese. Entretanto, não há registros de seguimentos da pesquisa da autora, ao menos não em seu Lattes ou nos buscadores comuns da internet. De modo geral, acredito que a busca nos anais digitais da Socine, além de acrescentar à revisão bibliográfica, mostra-nos que há uma discussão, sim, sobre o som direto nos congressos dessa entidade. Entretanto, ela é mais focada no documentário e mais geral quando se trata do período analisado, além do fato de que muitos resumos não são levados adiante, o que pode sugerir que as questões que este trabalho propõe ainda não foram discutidas o suficiente. Registro no Quadro 1 os números dos resumos para fins de conferência:

Quadro 1 – Quantidade de trabalhos sobre “som direto”, “cinema direto” ou “cinema verdade” no ST Estilo e Som Audiovisual da Socine por ano

Ano	Quantidade de trabalhos
2022	0
2021	0
2020	Não houve encontro por conta da pandemia de COVID-19
2019	0
2018	0
2017	1
2016	1
2015	0
2014	0
2013	2
2012	1
2011	4
2010	3
2009	0

Fonte: o autor, com base nos anais digitais de resumos da Socine.

Outro evento digno de nota e bastante especializado é a Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual (Jisma), realizada entre 2015 e 2020 pelo Programa de Pós-Graduação em Música de Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGM/UFRJ). Em suas quatro edições, a Jisma trouxe diversos trabalhos com a temática do som no cinema e alguns, especialmente, abordam questões relacionadas ao som direto. No I Jisma, que ocorreu em 2015, há o trabalho *O sonho e a música: tensões raciais em Busby Berkeley e Joaquim Pedro de Andrade*, de João Luiz Vieira. Na segunda e na terceira Jisma, em 2017 e 2018, as palestras de abertura, com Tide Borges e Marcio Câmara respectivamente, abordaram o som direto. Na IV Jisma, em 2019, foram apresentados os trabalhos *Entre escolas sonoras – a influência das escolas americana e francesa na sonoridade do cinema brasileiro*, de Márcio Câmara, e *A fantasia através do som real em La Ciénaga*, de Rebeca Hertzriken, Darcy Tenório e Luíza Alvim.

Em conclusão, o estado da arte, ainda que breve, mostrou que há campo, sim, para o que foi estudado aqui, já que, mesmo que eu tenha encontrado textos que partem mais ou menos do mesmo *corpus* e do mesmo assunto, há uma diversidade de abordagens a serem realizadas ainda. O que é reforçado pela questão de que o campo de estudos de som no cinema ainda está dando os seus primeiros passos no Brasil. Acredito também que há uma boa inserção do tema junto à linha de pesquisa do PPGCOM/UFRGS, pois a questão de como a tecnologia impacta esteticamente o cinema passa por entender como se desenvolvem modelos de representação mediados.

Para abordar mais essa questão histórica e tecnológica, será importante, durante a pesquisa, retomar os discursos correntes à época através dos arquivos de jornais que fizeram matéria sobre essas incorporações, do material histórico disponível em texto e, talvez, de entrevistas com cineastas e profissionais do áudio envolvidos nas produções. O historiador Astor 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, que é o que faço ao recolher esses materiais. Os outros dois seriam a crítica e a interpretação destes.

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 Sucksdorff como elemento central desse momento, a autora levanta documentos como o plano de trabalhos do ministrante e entrevistas com quase todos os participantes. Esse 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. Ainda no campo das entrevistas, contei com

uma transcrição de mais de 30 páginas de entrevista com Walter Goulart, importante técnico de som da época, realizada por Márcio Câmara quando da pesquisa para sua dissertação e, gentilmente, cedida pelo autor. 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, ao qual tive acesso através dos arquivos da Ancine (Agência Nacional do Cinema) e da Hemeroteca Digital, entre outros.

#### 1.4 Organização da tese

Fazendo a revisão teórica e o estado da arte, chego à conclusão de que o debate, como está formulado, apresenta certos vícios. A fonte primária da discussão é o depoimento de cineastas e técnicos que viveram essa mudança tecnológica nos anos 1960. Essa escolha está de acordo como uma tendência de valorização da memória que a historiografia brasileira acolhe desde o fim da Ditadura Civil-Militar (VARGAS, 2018). Entretanto, em diversos momentos, esses discursos variam do que factualmente aconteceu, o que é natural. Há certas ideias que ficaram gravadas na memória dos participantes desse processo, mas que não necessariamente correspondem ao que realmente aconteceu.

Com isso em mente, no **capítulo 2** desta tese, apresento um contraste entre as principais referências textuais e um levantamento que realizei tendo como base as fichas técnicas de todos os filmes produzidos entre 1964-1985. As fichas técnicas, mesmo com certa irregularidade que é da natureza desse tipo de registro, apresentam outra abordagem de como a inserção do som direto aconteceu. Essa abordagem confirma e nega os discursos de técnicos com relação ao passado, porque apresenta uma espécie de registro em “tempo real” sobre como os realizadores estavam entendendo seus próprios processos de produção. É menos sobre como eles estavam realizando os filmes e mais sobre como eles classificavam as funções da equipe de som no *set*. Além disso, foi particularmente importante por abrir um mapeamento de filmes que não necessariamente estão no cânone da inserção do direto, mas nos quais os realizadores julgaram que o som direto tinha sido importante o suficiente para ser creditado na ficha técnica.

Feita essa contextualização volto, no **capítulo 3**, para os discursos dos cineastas, técnicos e membros da imprensa que viveram à época. A proposta desse capítulo é entender não como ocorreu, ou se ocorreu, uma espécie de “febre do direto”, mas, sim, de recolher os argumentos que, mesmo diante de enorme dificuldade técnica na pré-produção, produção e circulação desses filmes, justificaram sua utilização. Dividi a análise dessa argumentação em cinco linhas que chamaram atenção na leitura dos textos (ainda que possam ter sido muito mais).

Há, nesses textos de cineastas e filmes, um argumento **histórico** (em que se observa um crescimento da discussão sobre a importância da memória e do relato pessoal no pós-guerra) e um argumento **político** (o da necessidade de se colocar “a voz do povo” nas telas, seguindo aí uma cartilha defendida pelos Centros Populares de Cultura e pela esquerda revolucionária de modo geral). Após apresentar esses dois primeiros pontos, faço uma pausa para exemplificar como eles atuaram na produção documental do período. Em seguida, passo aos argumentos que estou chamando de **teórico** (em que se discute como certas ideias sobre o som nas mídias vão ser absorvidas e replicadas por esses cineastas), **mediático** (em que se observa o discurso que vem de dentro da mídia, como a influência da televisão e dos cinemas novos), e **técnico** (em que se aborda a importância dos gravadores portáteis, em especial o Nagra III, das câmeras leves e *blimpadas* e dos aparelhos de sincronia, bem como o fascínio que esses aparelhos suscitam para aquela geração de cineastas).

No **capítulo 4**, sirvo-me do levantamento do **capítulo 2** e da noção de estilo em Bordwell (2013) para tentar entender como foi a absorção do som direto no cinema de ficção no Brasil. Investigando, mais profundamente, os filmes coletados no **capítulo 2**, tento analisar elementos de estilo usados em mais de um filme que podem ser relacionados à discussão sobre o direto. Em uma tentativa também de entender quais possuem o que se pode chamar de “uso extenso” dessa técnica e quais semelhanças estéticas surgem entre eles. O **capítulo 5**, por fim, apresenta uma análise fílmica voltada para o som, com metodologia construída a partir da revisão de outros trabalhos com temática parecida, de algumas cenas selecionadas de filmes pré-determinados pela discussão no **capítulo 4**.

Dito isso, durante esta introdução, utilizei a primeira pessoa do singular como maneira de me colocar no trabalho e retomar processos pelos quais passei na formulação de minha dissertação e que foram fundamentais para o surgimento desta tese. Entretanto, como acredito que o processo de construção do conhecimento científico é coletivo e que esta tese não é fruto de uma elaboração individual, do **capítulo 2** em diante assumo a escrita na primeira pessoa do plural.

## 2. HOUVE CINEMA DIRETO NO BRASIL?

Em muitos estudos sobre o som direto em externas no Brasil, parece ponto pacífico assumir que a história dessa técnica seguiu um rumo semelhante ao que aconteceu em outros países, porém com algumas peculiaridades. O Nagra III, especificamente, chega ao Brasil através de produções estrangeiras e através do já citado curso de Arne Sucksdorff, ocorrido entre 1962 e 1963, acompanhado de câmeras mais leves e equipamentos de sincronização. Influenciados pelos cinemas novos de outros países (sobretudo os europeus), pela dinâmica de transmissões ao vivo na televisão e pelas escolas de cinema direto<sup>18</sup>, os cineastas e técnicos de som brasileiros teriam passado a adotar a maneira de produção e alguns pressupostos estéticos de um estilo que pode ser definido como cinema de som direto.

Existem muitos indícios que apontam que foi isso mesmo o que aconteceu com o cinema brasileiro, a começar pelo aumento do número de documentários gravados nos anos 1960, utilizando, basicamente, uma câmera Arriflex portátil e um Nagra III e voz *over* gravada em estúdio (*Maioria Absoluta*, *Garrincha*, *Memórias do Cangaço*, entre outros). Depois há, também, muitas evidências textuais de que houve um aumento significativo de produção de filmes gravados em som direto. Outro aspecto relevante indica que um desenho sonoro baseado fortemente na captação em som direto, basicamente, acabou tornando-se o modelo preferencial a ser usado no cinema brasileiro contemporâneo (dos anos 1990 em diante), ou seja, seria o modelo que “triumfou” (CARREIRO, 2014, p. 5). De modo que a maioria dos autores que trataram dessa questão, e aqui pensamos especificamente na tese de Costa (2006) e nas dissertações de Guimarães (2008) e de Câmara (2015), sustentam que esses aspectos listados acima foram suficientes para defender que houve, sim, uma “corrida” pelo cinema direto no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Há uma opção dos autores por utilizar como principal fonte para descrever a “corrida pelo direto” o discurso dos cineastas e dos técnicos de som, que nos parece bastante plausível. De fato, se um fenômeno histórico é creditado textualmente em tantas fontes primárias, parece óbvio dizer que, sim, houve no Brasil algo semelhante a outros movimentos de cinema direto no mundo, inclusive com a influência posterior desse uso na produção ficcional. A decisão de utilizar como base o discurso das fontes primárias nos seus trabalhos, seja por meio de revisão

---

<sup>18</sup> Bill Nichols vai falar em um conjunto de movimentos de cinemas documentais que tem na utilização do som direto sua grande novidade, que englobaria o cinema *verité* na França e o *direct* cinema, no Canadá e nos Estados Unidos, incluindo o cinema verdade, vertente brasileira (NICHOLS, 2005). Para evitar a confusão neste trabalho entre *direct cinema* e cinema direto, vamos utilizar a expressão cinema de som direto para nos referirmos a todos esses movimentos e cinema de som direto no Brasil para nos referirmos à produção que temos em vista.

bibliográfica ou por meio de entrevistas, como em Guimarães (2008) e Câmara (2015), também faz muito sentido em um contexto de relevância cada vez maior da memória como fonte histórica.

Por isso, os descompassos entre o que aconteceu aqui no Brasil e o que aconteceu em outros países são, geralmente, explicados como falhas no processo de implantação dessa nova técnica. A abundância do uso de *voz over* (presente também no cinema *verité*), diminuindo o tempo de som direto, a dificuldade do Cinema Novo e Marginal em usar esse recurso (em desacordo com seus pares na França e na Itália, por exemplo), as desistências de uso e as experiências mais radicalizadas teriam razão de ser nas deficiências técnicas da nossa adaptação ao som direto, e não por uma falta de adesão a esse recurso nas produções brasileiras. Assim, o que propomos neste capítulo é um exercício de dúvida, pois observamos nesses e em outros textos fundadores da reflexão sobre a inserção do som direto no Brasil uma falta dos dados factuais sobre o fenômeno analisado. Desse modo, coloca-se em dúvida a ideia de um uso massivo do cinema direto expressa nos textos de cineastas, técnicos e críticos como rastro único possível dessa história. Portanto, buscamos aqui fazer um levantamento piloto de dados sobre esse fenômeno a partir das fichas técnicas dos filmes produzidos entre 1964-1985, período que mais ou menos coincide com o que Costa (2006) considera como o de inserção do som direto em externas no Brasil. O objetivo deste capítulo é o de entender se o fenômeno do cinema de som direto no Brasil, tão presente em discursos, encontra-se presente também nas realidades processuais de nossa filmografia. Não custa afirmar que não é a nossa intenção aqui refutar qualquer um desses trabalhos, mas sim acrescentar dados que podem corroborar ou apresentar outras maneiras de se ver a presença do som direto na filmografia brasileira.

Para tal, faremos uma revisão de como a cronologia da inserção do som direto no cinema brasileiro é apresentada nesses trabalhos e em alguns textos adjacentes, como, por exemplo, Bernardet (1985) e Rocha (1981). Em seguida, apresentaremos a metodologia do levantamento que fizemos utilizando as fichas técnicas reunidas no *Dicionário de filmes brasileiros* (SILVA NETO, 2002). Por fim, relataremos o que a análise desse levantamento pode acrescentar para a história da inserção do som direto no Brasil.

## **2.1 O direto documental na bibliografia sobre o assunto**

Neste subcapítulo, faremos um apanhado de como os principais trabalhos sobre a inserção do som direto no cinema brasileiro apresentam esse fenômeno e quais as evidências bibliográficas apresentadas. Costa (2006), por exemplo, começa seu texto falando na corrida

pelo "cinema sincrônico leve", descrita no âmbito documental por Silvio Da-Rin (COSTA, 2006, p. 155). Na sequência, Costa faz uma revisão muito consistente da chegada dos gravadores portáteis Nagra no Brasil. *Garrincha, Alegria do Povo* (1962, Joaquim Pedro de Andrade) é citado como o primeiro filme brasileiro a utilizar parcialmente o Nagra. Diz-se uso parcial porque um problema na velocidade de reprodução da câmera com o gravador vai ocasionar uma impossibilidade na sincronia. De modo que a maior parte do filme é com a voz *over* ou sons em locação assíncronos. Ivana Bentes escreve sobre esse contexto em biografia de Joaquim Pedro de Andrade:

Nesse filme, Joaquim Pedro punha em prática as técnicas do cinema verdade aprendidas em Paris e Nova York, combinadas com uma montagem intelectual, eisensteiniana, que manipula o tempo e o ritmo. O filme é intelectual e espontâneo. As câmeras eram leves. O som de Luiz Carlos Saldanha, sem ser direto, recria a ambientação do estádio, das partidas, do vestiário. Diz Joaquim: "A câmera era comum, fazia barulho, não podíamos registrar o som simultaneamente. Além disso, o *Garrincha* não estava mais em sua fase de esplendor, já começava a declinar como atleta. Assim, o resultado foi, bem mais, um filme de montagem (BENTES, 1996, p. 30).

O texto de Costa (2006) explora também o curso, promovido pelo Itamaraty e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), para 22 pessoas<sup>19</sup>, ocorrido no Rio de Janeiro entre dezembro de 1962 e fevereiro de 1963 e ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff. Nele, são apresentados os pressupostos de um cinema de som direto e os alunos entram em contato com o gravador Nagra. Abordaremos esse episódio de maneira mais detida no próximo capítulo. O importante para esta parte do texto é a constatação de que é, de fato, via essa geração que se agruparia ao redor de Thomas Farkas e do curso, que o direto vai primeiro entrar na filmografia brasileira. Para este capítulo, uma revisão bibliográfica dos trabalhos acadêmicos que exploram a questão do som direto documental no Brasil (Quadro 2) nos permite estabelecer a seguinte cronologia de sua inserção:

---

<sup>19</sup> 22 pessoas segundo Eduardo Scorel (SCOREL, 2012, [s.p.]). Tide Borges sugere que possam ter sido mais, embora cite nominalmente 22 também: "Fizeram o curso Alberto Salvá, Antônio Carlos Fontoura, Arnaldo Jabor (que era o interprete do curso, já que Arne falava inglês com os alunos), Carlos Henrique Escobar, Dib Lufti, Domingos de Oliveira, Edson Santos, Eduardo Scorel, Flavio Migliaccio, Jaime Del Cueto, João Bethencourt, Joel Barcelos, José Haroldo Pereira, José Wilker, Leopoldo Serran, Lucila Ribeiro Bernardet, Luiz Alberto Sanz, Luiz Carlos Saldanha, Nelson Xavier, Orlando Senna, Roberto Baker, Vladimir Herzog, entre outros" (GUIMARÃES, 2008, p. 43).

Quadro 2 - Quantitativo dos filmes de som direto documental por ano entre 1964 e 1979

Ano	Filmes	Quantitativo
1962	<i>Garrincha, Alegria do Povo</i> (Joaquim Pedro de Andrade)	1
1963	<i>Marimbás</i> (Vladimir Herzog)	1
1964	<i>Maioria Absoluta</i> (Leon Hirszman)	1
1965	<i>Integração Racial</i> (Paulo César Saraceni), <i>Subterrâneos do Futebol</i> (Maurice Capovilla), <i>O Circo</i> (Arnaldo Jabor), <i>Memória do Cangaço</i> (Paulo Gil Soares) e <i>Viramundo</i> (Geraldo Sarno)	5
1966	<i>Fala Brasília</i> (Nelson Pereira dos Santos), <i>Bethânia Bem de Perto</i> (Júlio Bressane e Eduardo Escorel) e <i>A Bolandeira</i> (Vladimir Carvalho)	3
1967	<i>A opinião pública</i> (Arnaldo Jabor)	1
1969	<i>Rastejador, s. m.</i> (Sérgio Muniz) e <i>Viva Cariri!</i> (Geraldo Sarno)	2
1971	<i>O País de São Saruê</i> (Vladimir Carvalho)	1
1972	<i>Incelências para um Trem de Ferro</i> (Vladimir Carvalho) e <i>Migrantes</i> (João Batista Andrade)	2
1974	<i>Cantos de Trabalho</i> (Leon Hirszman)	1
1979	<i>Brasília de Feldman</i> (Vladimir Carvalho)	1
1985	<i>Imagens do Inconsciente</i> (Leon Hirszman)	1

Fonte: os autores, a partir de Costa (2006) e Guimarães (2008)

Dessa maneira, a leitura de como é apresentada a história do cinema direto documental brasileiro nos dá a entender uma dificuldade imediata após o curso de Arne Suchsdorff, com poucos filmes sendo mencionados, seguidos por uma explosão de produção entre 1965 e 1966 e depois uma estabilização. Entretanto, o leitor que for levado a pensar que não houve uma exploração mais consistente do som direto pelo documentário nos anos subsequentes pode estar incorrendo em erro. Isso porque o que o Quadro 2 apresenta são os dados listados por Costa (2006) e Guimarães (2008), que vão focar em rupturas e em filmes relevantes estética e sociologicamente para esse processo, não nos números totais de produção. Esse é um dos

motivos que buscamos fazer um levantamento a partir das fichas técnicas e procurar saber que outra história elas nos contam.

## 2.2 O relato histórico do direto no cinema de ficção

Na questão de qual seria o primeiro filme de ficção gravado utilizando o direto, há fontes divergentes. Costa (2006) fala na experiência em *Ganga Zumba* (1964, Cacá Diegues), entretanto Luiz Carlos Saldanha<sup>20</sup>, diretor de som do filme ao lado de Arnaldo Jabor, em entrevista a Tide Borges, dá a entender que nada das gravações feitas em direto foi realmente utilizada. Saldanha cita que apenas uma sequência teria sido gravada, porém não utilizada por problemas na sincronia, mesmo problema ocorrido em *Garrincha, Alegria do Povo* (1962) (GUIMARÃES, 2008, p. 171).

Houve também uma experiência, em uma sequência de *O desafio* (1965, Paulo César Saraceni), em que o cineasta gravou um longo pedaço do espetáculo Opinião. Por sua vez, o diretor Júlio Bressane, em edição da Revista Filme Cultura, vai vangloriar-se de ter feito o primeiro filme brasileiro com “som direto de maneira criativa” (BRESSANE, 1981, p. 22) em *O anjo nasceu* (1969, Júlio Bressane). Assim, há inúmeras tentativas nesse período, porém é só um pouco mais para frente que a coisa vai se estabilizar um pouco melhor.

É preciso contextualizar que o primeiro filme brasileiro de ficção reconhecido por ter amplo uso do direto é o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha). Costa vai citá-lo como experiência nodal no desenvolvimento da ficção em direto (COSTA, 2006, p. 158). Câmara dedica boa parte de seu segundo capítulo a este filme (CÂMARA, 2015, p. 45-7), e Walter Goulart,<sup>21</sup> em entrevista a Tide Borges, vai dizer que:

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro foi o primeiro longa de ficção rodado no Brasil. Antes, o Arnaldo Jabor fez o som do documentário não-ficção “Maioria Absoluta” do diretor Leon Hirszman. No “Cantos de Trabalho: Mutirão” o som direto foi feito por Francisco Balbino, que fazia de tudo... assistência de câmera, elétrica e o som. José Antônio Ventura além de fotografia, grava o som também (GUIMARÃES, 2008, p. 151).

Esse filme tem o mérito de estabelecer uma experiência bastante radical de direto. Como já citado anteriormente, as gravações foram cercadas por dificuldades técnicas, a começar por

<sup>20</sup> Saldanha é diretor, montador, diretor de fotografia e de som. Fez som direto em *Xica da Silva* (1974, Cacá Diegues) e *Avaeté, Semente da Vingança* (1985, Zelito Viana), entre outros.

<sup>21</sup> Goulart foi um dos pioneiros na captação de som direto no Brasil começando a carreira nos anos 1960. Entre outros, foi técnico de som em *O Anjo Nasceu* (1969, Júlio Bressane), *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman) e *Guerra Conjugal* (1974, Joaquim Pedro de Andrade).

ser o primeiro de Walter Goulart utilizando o Nagra. O *blimpamento* da câmera, como explicado na introdução, obriga Glauber a repensar a fotografia com imagens mais paradas e fazendo outras diversas adaptações. Entretanto, a empreitada é considerada bem-sucedida, de modo que, não só esse filme vai encorajar novas experiências bastante radicais nos anos próximos, como *Pindorama* (1971, Arnaldo Jabor), *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman), *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), como vai inaugurar todo um horizonte de expectativas sobre o que esperar de um filme com som direto no Brasil naquela época. Cria-se aí uma clivagem entre experiências radicais de som direto e um uso indiscriminado da dublagem nos filmes mais comerciais (CÂMARA, 2015, p. 48). A lista de filmes ficcionais por ano (Quadro 3), tal como fizemos no documental ficaria assim:

Quadro 3 – Filmes de ficção com som direto por ano entre 1964 e 1985

Ano	Filmes	Quantitativo
1964	<i>Ganga Zumba</i> (Cacá Diegues)	1
1965	<i>O Desafio</i> (Paulo César Saraceni)	1
1968	<i>Anuska, Manequim e Mulher</i> (Francisco Ramalho Jr), e <i>Edu Coração de Ouro</i> (Domingos de Oliveira)	2
1969	<i>América do Sexo</i> (Luiz Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia, Leon Hirszman), <i>Matou a Família e Foi ao Cinema</i> (Júlio Bressane), <i>O Anjo Nasceu</i> (Júlio Bressane), <i>Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i> (Glauber Rocha) e <i>O Leão de Sete Cabeças</i> (Glauber Rocha)	5
1970	<i>Carnaval na Lama</i> (Rogério Sganzerla), <i>Jardim das Espumas</i> (Luiz Rosemberg Filho) e <i>Sem Essa, Aranha</i> (Rogério Sganzerla)	3
1971	<i>Bang Bang</i> (Andrea Tonacci) e <i>Câncer</i> (Glauber Rocha)	2
1972	<i>Os Inconfidentes</i> (Joaquim Pedro de Andrade), <i>São Bernardo</i> (Leon Hirszman) e <i>Como Era Gostoso o Meu Francês</i> (Nelson Pereira dos Santos)	3
1974	<i>Triste Trópico</i> (José Omar)	1
1978	<i>Iracema - Uma Transa Amazônica</i> (Jorge Bodanski e Orlando Saneé), <i>A Lira do Delírio</i> (Walter Lima Jr. ) e <i>A Queda</i> (Ruy Guerra)	3

1981	<i>Eles Não Usam Black Tie</i> (Leon Hirszman)	1
------	--	---

Fonte: os autores, a partir de Costa (2006) e Câmara (2015)

Assim, quando os autores se referem a uma “corrida pelo sincrônico” no cinema brasileiro, parece-nos que se referem a esse grupo de filmes de muito prestígio, mas pequeno em número. Na comparação entre os Quadros 2 e 3, também nos parece evidente que, ao menos para historiografia estabelecida do período, o número de filmes documentais é muito maior do que os ficcionais. Por isso, no próximo subitem, pretendemos olhar para o fenômeno de maneira ampla: Quantos filmes possuíram um departamento de som direto no período e qual o seu peso no total da produção nacional? Quantos destes são longas de ficção?

### 2.3 Levantamento das fichas técnicas de som entre 1964 e 1985

Como vimos nos subcapítulos anteriores, a “corrida pelo som sincrônico”, descrita por Costa (2006), está fortemente presente no discurso de um grupo de cineastas. Na produção desse mesmo grupo, essa corrida já aparece menos, embora ainda haja exemplos relevantes. Assim, perguntamo-nos: qual a relação com a totalidade dos filmes produzidos na época? É possível identificar uma tendência? O levantamento que fizemos busca responder, mesmo que parcialmente, essas questões. Parcialmente, porque essa não é uma tarefa simples. Analisamos as fichas técnicas dos filmes, tal como catalogadas no *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002). Utilizamos esse livro como referência, pois a catalogação das fichas dele é mais acessível que a documentação do período INC/Embrafilme disponibilizada no site da Ancine, por exemplo. Outro caminho teria sido nos valermos da base de dados da Cinemateca Brasileira, porém os mecanismos de busca ali também são de mais difícil utilização.

Um problema essencial de trabalhar com fichas técnicas no cinema brasileiro é que, muitas vezes, elas são imprecisas, de modo que o nosso foco foi mudando durante o levantamento. No começo, nossa proposta era encontrar quantos filmes utilizaram o som direto em locação em relação à totalidade dos filmes do período analisado. Isso se mostrou impossível. Em muitos filmes que, notadamente, utilizaram técnicas do cinema de som direto, não há menção a tal uso na ficha técnica, caso de *Os Inconfidentes* (1972), por exemplo. Por um outro lado, há uma série de produções que acusam terem feito uso de som direto, porém não temos, a partir apenas da análise das fichas técnicas, como saber qual a extensão desse uso, visto que também registram uso de dublagem. Ou ainda, em entrevistas com os realizadores, comenta-se como usaram som direto apenas como som guia. Há também uma tendência notável, até 1972

mais ou menos, de abarcar todas as funções da equipe de som sob o termo guarda-chuva “sonografia”.

Mudamos, então, os nossos objetivos para adequar ao que aquele levantamento poderia nos dizer, a saber: (1) identificar como mudaram as fichas técnicas durante o período de aquisição do som direto no Brasil; (2) perceber como evoluíram o uso dos termos “som direto”, “sonografia”, “som guia” e “dublagem” nas fichas técnicas entre 1964 e 1985, e (3) catalogar filmes que podem ter utilizado som direto em larga escala no mesmo período.

Para tal, fizemos buscas pelas siglas SND, SNG, SOG e DUB referentes, respectivamente, aos termos “som direto”, “sonografia”, “som guia” e “dublagem” no *Dicionário* (2002). Em uma planilha com todos os títulos de filmes lançados entre 1964 e 1985, marcamos cada ocorrência. Na sequência, foram recolhidos os números totais para cada sigla por ano e conferidas as duplicações (filmes que acusavam som direto e dublagem por exemplo). Por fim, foram feitos gráficos com os números nominais de cada ocorrência para cada ano, e gráficos normalizados contra os totais de produção de cada ano, que é, basicamente, o que nos propomos a discutir no subitem seguinte.

O levantamento também nos permitiu elaborar uma lista de filmes de ficção que, ao menos aparentemente, fizeram uso amplo do som direto no período. Esta lista deve ser útil para os passos seguintes da pesquisa, além de propiciar a construção de uma cronologia alternativa àquelas apresentadas nos trabalhos explorados anteriormente.

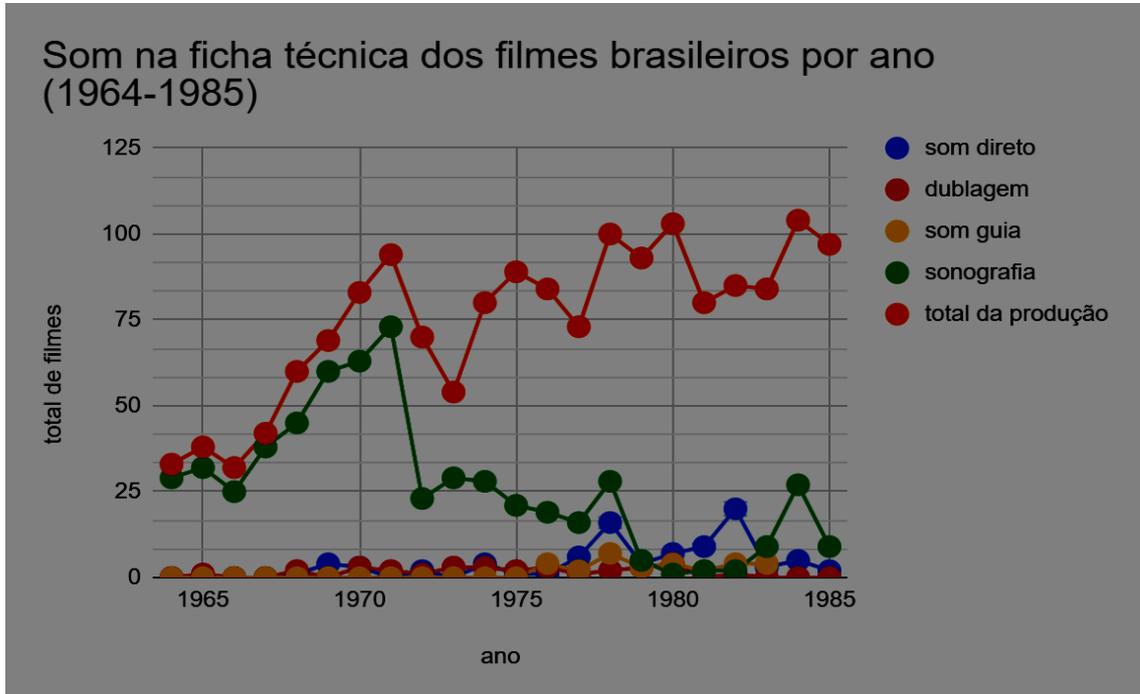
Por fim, ao notar que o levantamento apenas com essas siglas não nos dava uma visão de conjunto do que aconteceu no período, uma vez que os números para o termo “sonografia” não eram substituídos por outros quando caíam, resolvemos refazer o levantamento inteiro, olhando para todos os termos que poderiam se referir ao som do filme, excetuados aqueles que diziam respeito exclusivamente à trilha musical (como “músico”, “compositor”, “arranjo”, “intérprete”, entre outros). Assim, nessa segunda fase, coletamos os números para mais 19 siglas, sendo elas: DSS (Diretor de som), EDU (Estúdio), ESN (Efeitos sonoros), GRV (Gravação), LCU (Locução), MIC (Microfones), NAR (Narração), OPS (Operador de som), RCS (Recordista de som), RDS (Ruídos), SDA (Som adicional), SIN (Sincronização), SIS (Sistema de som), SNO (Sonorização), SNP (Sonoplastia), SOM (Som), TCS (Técnico de som), TDU (Técnico de dublagem), VZS (Vozes).

Com esses números em mãos, foi feita uma análise de como os termos que mais apareceram progrediram em relação ao tempo. Para fazer esse recorte, usamos o número de 68 menções (aproximadamente, 4,1% dos filmes produzidos no período). Esse recorte foi definido com base na distribuição da quantidade de menções dos termos. As siglas que abordaremos

com maior detalhe, então, são: SNG (584 menções), TCS (278 menções), SNO (249 menções), ESN (142 menções), GRV (88 menções), SND (88 menções) e SOM (68 menções).

A partir daqui, apresentamos os gráficos resultantes do levantamento explicado acima, comentando a respeito do que esses números podem acrescentar à descrição em torno da problemática da inserção do som direto na filmografia brasileira. De modo geral, pode-se dizer que, até o começo da década de 1970, as fichas técnicas dos filmes nos dizem muito pouco, pois há um uso largo da categoria sonografia que serve como termo guarda-chuva para descrever, inclusive, filmes que, sabemos por outras fontes, utilizaram gravações em som direto. No total, foram produzidos no Brasil, no período entre 1964 e 1985, 1.647 filmes, segundo os dados reunidos no *Dicionário* (que, por sua vez, foram compilados a partir dos documentos da Embrafilme). Destes, apenas 88 acusam o uso do “som direto”; 31, o uso de “dublagem”; 33, “som guia” e 584, ‘sonografia’ (termos daqui para a frente grafados em negrito). Entretanto, há muitas discrepâncias na evolução desses termos no tempo, como mostra o gráfico (Figura 1) a seguir:

Figura 1 – As siglas SND, DUB, SOG e SNG nos filmes brasileiros entre 1964-1985



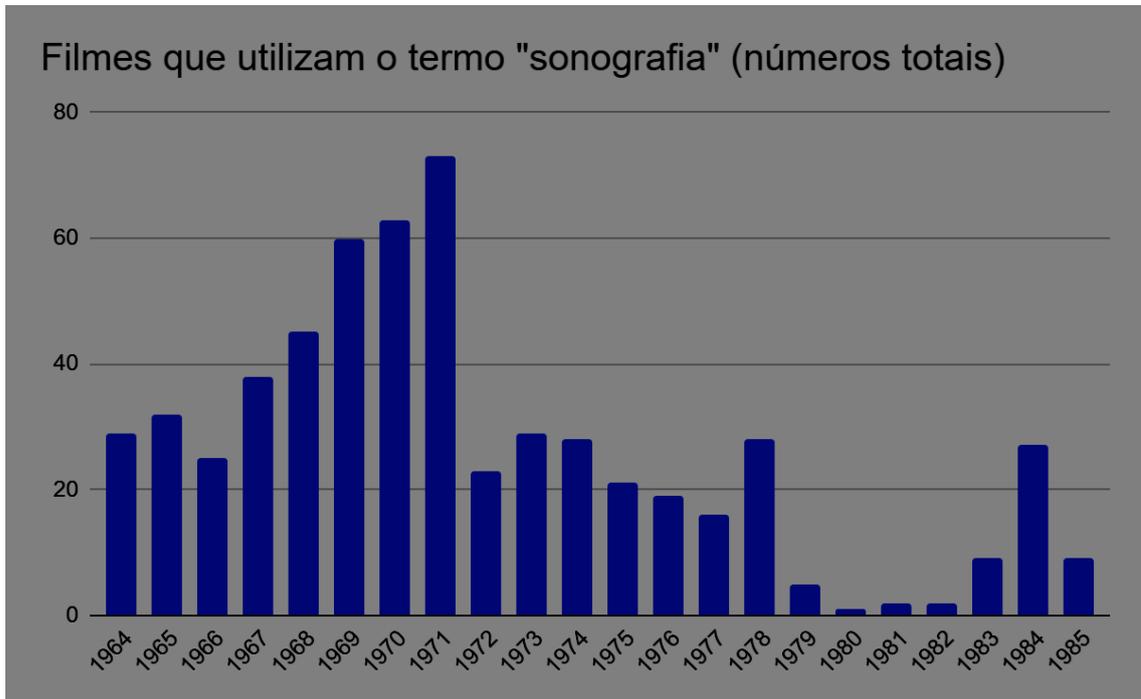
Fonte: os autores, a partir de Silva Neto (2002)

No gráfico, a linha laranja representa a totalidade dos filmes lançados em determinado ano; a linha verde são os filmes que possuem em sua ficha técnica o termo **sonografia**; em azul,

os que possuem **som direto**; em vermelho, **dublagem**, e, em amarelo, **som guia**. Duas explicações iniciais precisam ser feitas. A primeira é que, como se pode ver, principalmente a partir dos anos 1970, o gráfico não apresenta a totalidade da produção da época, pois, intencionalmente, neste primeiro momento, deixamos de fora alguns termos que começam a aparecer como “microfonista” ou “efeitos sonoros”. Ao final do texto, apresentaremos esses dados que foram coletados em um segundo momento. A segunda é que, como já foi comentado, nem sempre quando um filme aponta som direto na ficha, de fato ele faz uso desse recurso na mixagem final do filme. Ou, ainda, o uso do termo sonografia não parece indicar que a sonografia foi a única técnica empregada.

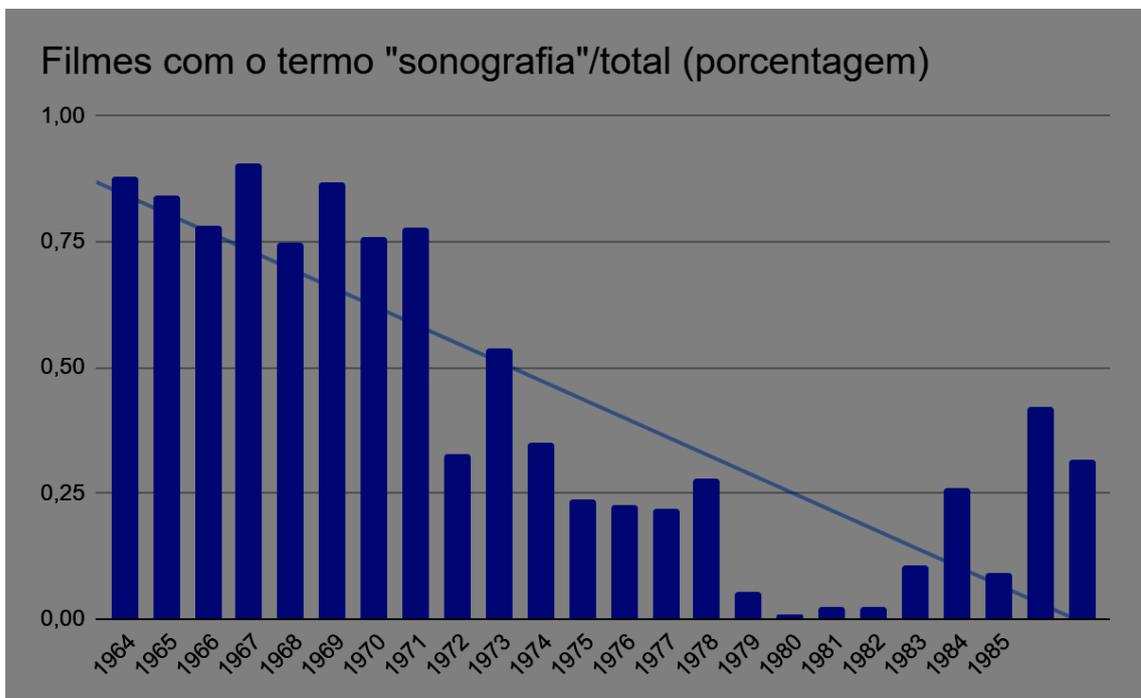
Mesmo assim, é interessante notar como há uma queda acentuada do termo **sonografia** a partir de 1972. Essa queda não parece indicar, necessariamente, uma transferência para outro tipo de especificação. Pelo contrário, ela se divide em diversas atribuições. Há um crescimento do termo **som direto** a partir de 1976, mas ele não engloba a totalidade da queda do termo **sonografia**. Isso pode significar que houve uma complexificação das anotações nas fichas sonoras dos filmes no quesito som. Ao invés de juntar todas as funções (exceto música e mixagem) sob o guarda-chuva de **sonografia**, diversas outras categorias vão começar a ser aplicadas a partir de 1971. Um fator a ser destacado no gráfico é que esse crescimento do termo **som direto**, a partir de 1976, pode indicar que, a despeito de toda a discussão e defesa textual na década de 1960, ao menos para as fichas técnicas, o uso desse recurso só entrou em voga bem mais tarde. A popularização e a assimilação do som direto em externas parece ter acontecido bem depois do que é normalmente aceito como o seu momento de maior crescimento, ao menos nos já citados textos de Costa (2006), Guimarães (2008) e Câmara (2015). Na sequência, focando nessa divisão entre sonografia e som direto, apresento gráficos mais detalhados.

*Figura 2 – Filmes que utilizam o termo "sonografia" (números totais)*



Fonte: os autores, a partir de Silva Neto (2002)

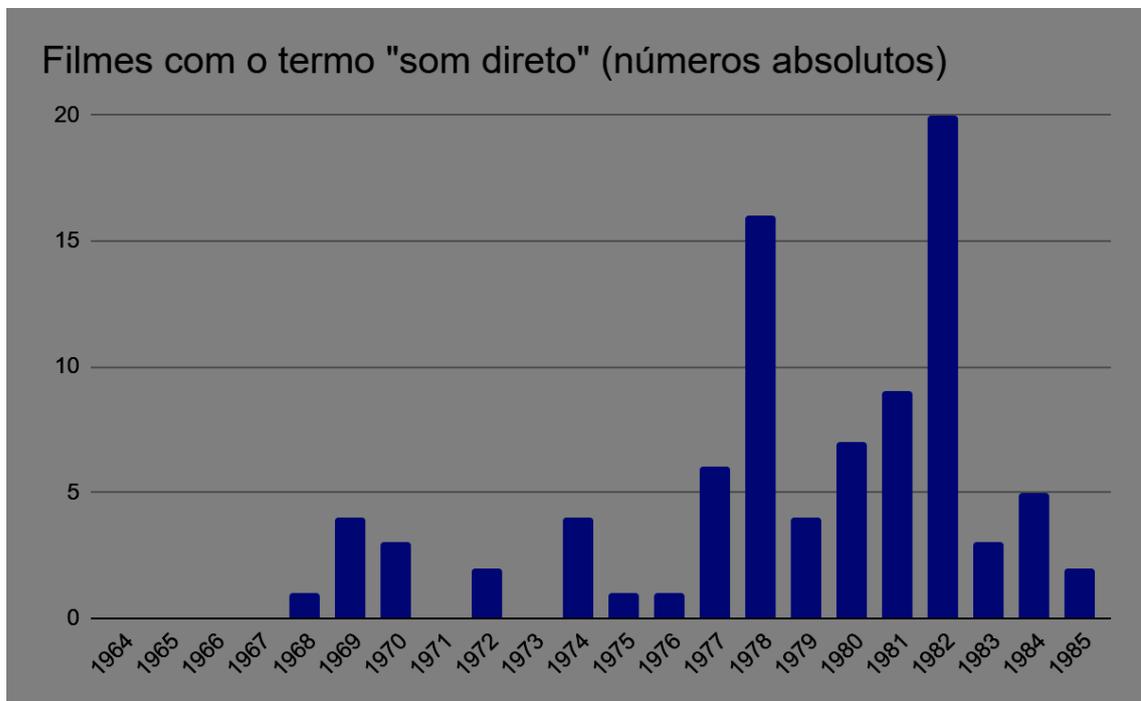
*Figura 3 – Filmes que utilizam o termo "sonografia" /total (porcentagem)*



Fonte: os autores, a partir de Silva Neto (2002)

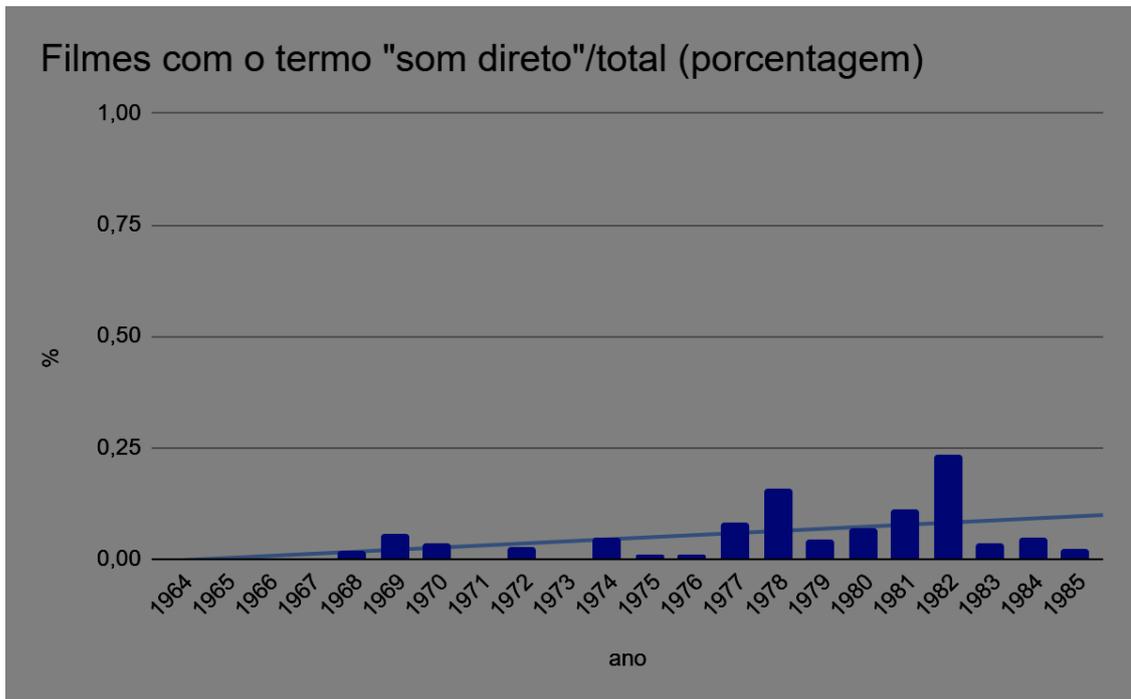
Como já foi comentado, o número de filmes que usa o termo **sonografia** na ficha técnica tem uma queda brusca entre 1971 e 1972 (Figuras 2 e 3). São 73 filmes com essa descrição em 1971, o que representa, aproximadamente, 78% da produção nacional naquele período. No ano seguinte, porém, são apenas 23 filmes ou, aproximadamente, 33% da produção total. Em 1979, já seriam apenas 5 filmes, ou seja, apenas 5% da produção total do período. O que teria acontecido com a sonografia nos filmes? Teria deixado de ser usada? A hipótese apresentada aqui é a de que, considerando os avanços de outras descrições nas fichas, parece que o termo foi meramente substituído por termos mais específicos e, portanto, mais precisos. Entretanto, há um ponto curioso aí: se fosse uma substituição de um termo por outro, provavelmente, os termos “efeitos sonoros” ou “*foley*” teriam se tornado a grande maioria e não teríamos visto um avanço de termos como “som direto”, ‘dublagem’, “som guia” ou “microfonistas”. Portanto, a queda do termo “sonografia” (Figuras 4 e 5) parece ter significado uma melhor descrição do trabalho da equipe de som e uma mudança qualitativa na descrição do som no cinema brasileiro. Há uma ressurgência no uso do termo entre 1984 e 1985.

Figura 4 – Filmes com o termo "som direto" (números absolutos)



Fonte: os autores, a partir de Silva Neto (2002)

Figura 5 – Filmes que o utilizam o termo "som direto"/total



Fonte: os autores, a partir de Silva Neto (2002)

Contudo, os gráficos sobre **som direto** parecem apresentar um comportamento bastante diferente. Há um aumento em números absolutos e percentuais desses termos nas fichas técnicas que parece acontecer em três fases distintas. A primeira entre 1968 e 1973. Em 1967, há zero (0) filmes com esse termo nas fichas técnicas. Em 1969, “pico” deste período, são 5 filmes, o que significa 6% da produção total do período. Entre 1974 e 1976, há uma espécie de estagnação com 4 filmes, ou seja, 3,5% da produção. Entre 1977 e 1985, parece que, finalmente, **som direto** passa a fazer parte do vocabulário das fichas técnicas dos filmes, destacando-se com grande presença. São 6 filmes (8%) em 1977, 16 (16%) em 1978, e um “pico”, em 1982, com 20 filmes (23%).

Aqui consideramos que fica bem clara a resposta para a nossa pergunta inicial: houve um cinema de som direto no Brasil, ou seja, ocorreu a “corrida pelo sincrônico leve”? É certo dizer que houve ao menos um crescimento sustentado de produções que fizeram referência a esse uso do sincrônico, segundo nosso levantamento de fichas técnicas. Talvez ele não tenha acontecido nos anos 1960, a despeito de uma produção focalizada em um grupo de documentaristas entre 1964 e 1968, como colocado por Costa (2006) e Guimarães (2008). Não caberia aqui discutir se esta mudança nas fichas técnicas significou necessariamente uma mudança na composição das equipes de som dos filmes. A troca parece mais terminológica, ou

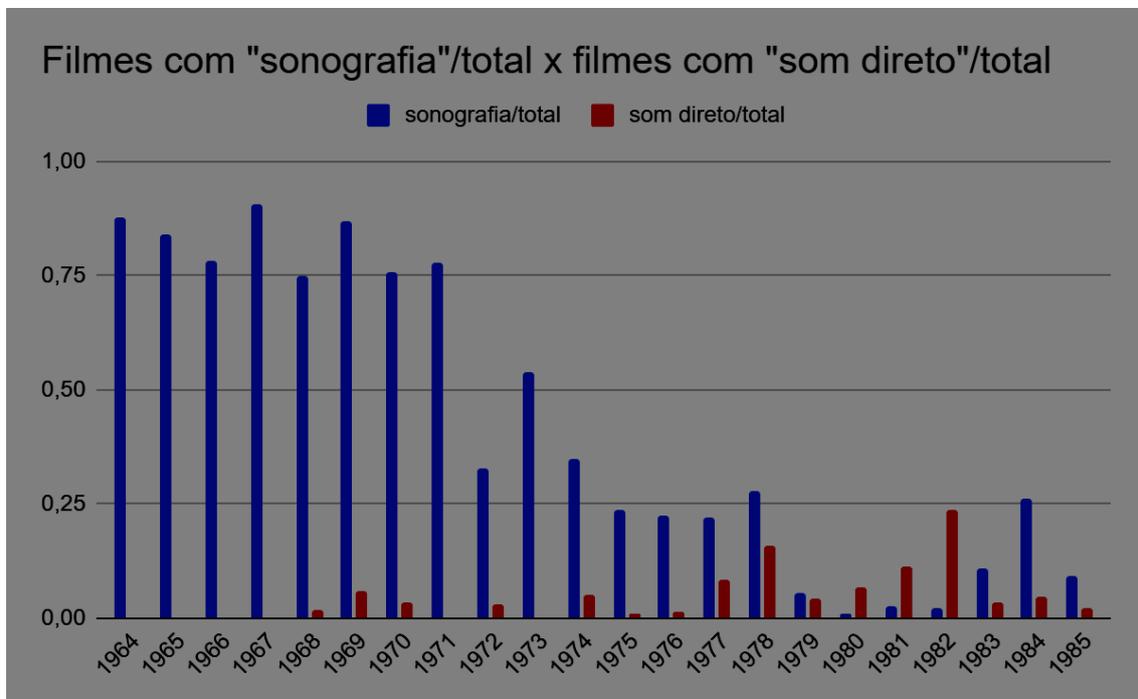
seja, na maneira de registrar o trabalho, embora uma pesquisa posterior possa mostrar se as equipes se expandiram ou não.

Parece, entretanto, que, durante os anos 1970, esse uso se popularizou e, se não virou regra na filmografia nacional, ganhou bastante distinção ou destaque. Cabe lembrar que, entre os três textos que abordamos no começo e que fazem uma revisão desse período, Câmara (2015) ressalta fortemente essa linha do tempo:

Essa busca de realismo nos filmes de ficção, oriunda da prática do documentário, teria nas modificações tecnológicas dos métodos de gravação de som direto sua resposta mais completa com o advento de tecnologias implantadas tardiamente na década de 1970 e aperfeiçoadas na década de 1980 (CÂMARA, 2015, p. 48).

Outro gráfico que ajuda a ilustrar esse momento de troca de terminologia no setor de som dos filmes é o que compara o uso do termo “sonografia” dividido pelos totais de produção com o uso do termo “som direto” pelos totais de produção no período estudado, apresentado na Figura 6:

Figura 6 – Filmes com "sonografia"/total x filmes com "som direto"/total



Fonte: os autores, a partir de Silva Neto (2002)

Há que se notar que não existe uma substituição de termos entre **sonografia** e algum outro termo. Se sonografia vai de 75% da produção nacional para 5% entre 1970 e 1978, o

termo que mais cresce em nosso levantamento (**som direto**) vai apenas de 4% a 16% no mesmo período. Ainda assim, essa queda e esse crescimento são fenômenos notáveis. Resta averiguar ou saber quais são os outros termos que substituem **sonografia**.

A outra questão que se apresenta é tentar entender como é o tipo de uso de som direto nesses filmes que o acusam. Assim, por exemplo, se for um uso muito minoritário ou apenas como som guia, podemos dizer que esse crescimento ocorrido não corresponde a uma realidade fílmica e, sim, apenas a uma mudança de terminologia para a “anotação” em fichas técnicas. Por isso, fizemos uma lista dos 88 filmes que registram **som direto**, dentre os quais recortei 40 como amostragem para investigar esse uso. Os critérios são filmes de longa-metragem, de ficção, realizados em 35 mm<sup>22</sup>. A seguir, o Quadro 4 com os filmes e seus diretores e técnicos de som listados como **som direto**:

Quadro 4 - Longas de ficção em 35mm que possuem som direto em sua ficha técnica (1964-1985)

<b>Filme</b>	<b>Ano</b>	<b>Diretor</b>	<b>Som direto</b>
<i>Anuska, Manequim e Mulher</i>	1968	Francisco Ramalho Jr.	Sidney Paiva Lopes
<i>Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i>	1969	Glauber Rocha,	Walter Goulart
<i>Carnaval na Lama</i>	1970	Rogério Sganzerla,	Guaracy Rodrigues e Rogério Sganzerla
<i>Sem Essa, Aranha</i>	1970	Rogério Sganzerla	Guaracy Rodrigues
<i>Câncer</i>	1972	Glauber Rocha	José Antônio Ventura
<i>São Bernardo</i>	1972	Leon Hirszman	Walter Goulart
<i>Guerra Conjugal</i>	1974	Joaquim Pedro de Andrade	Walter Goulart
<i>O Sósia da Morte</i>	1975	João Ramiro Mello	Victor Raposeiro
<i>O Pai do Povo</i>	1976	Jô Soares	Riva
<i>Força de Xangô</i>	1977	Iberê Cavalcanti	Walter Goulart
<i>Gordos e Magros</i>	1977	Mário Carneiro	Mário da Silva
<i>Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia</i>	1977	Oswaldo Caldeira	Antônio César

<sup>22</sup> Segundo Jorge Bodansky (1978), a produção de filmes com som direto em 16mm era, na época, mais fácil do que a de 35mm. Entretanto, grande parte desses filmes fizeram parte de outro fenômeno de produção nos anos 1970, que não necessariamente dialoga com a produção que buscamos analisar aqui. Por isso, deixamos de fora os filmes em 16mm.

<i>Abismu</i>	1978	Rogério Sganzerla	Dudi Guper
<i>Anchieta, José do Brasil</i>	1978	Paulo César Saraceni	Juarez Dagoberto e José Moreira Frade
<i>O Bom Marido</i>	1978	Antônio Calmon	Romeu Quinto Jr
<i>Como Matar uma Sogra</i>	1978	Luiz de Miranda Corrêa	Manoel Guilherme
<i>Homem de Seis Milhões de Cruzeiros</i>	1978	Luís Antônio Piá	José Tavares
<i>Os Mucker</i>	1978	Jorge Bodansky	Wolf Gauer, Ismael Cordeiro
<i>Na Boca do Mundo</i>	1978	Antônio Pitanga	Juarez Dagoberto
<i>As Borboletas Também Amam</i>	1979	J.B.Tanko	José Tavares
<i>O Caso Cláudia</i>	1979	Miguel Borges	Juarez Dagoberto
<i>Muito Prazer</i>	1979	David Neves	Mário da Silva
<i>O Beijo no Asfalto</i>	1980	Bruno Barreto	Victor Raposeiro
<i>Gaijin</i>	1980	Tizuka Yamasaki	Juarez Dagoberto
<i>Consórcio de Intrigas</i>	1981	Miguel Borges	Victor Raposeiro
<i>Eles Não Usam Black Tie</i>	1981	Leon Hirszman	Juarez Dagoberto
<i>A Ilha do Amor</i>	1981	Zigmunt Sulistrowski	José Carlos Barbosa
<i>Volúpia do Prazer</i>	1981	Rubens Eleutério	Francisco Medina Coca
<i>Ao Sul do Meu Corpo</i>	1982	Paulo César Saraceni	Walter Rogério
<i>As Aventuras de um Paraíba</i>	1982	Marco Antônio Atberg	Sílvia Alencar
<i>Um Casal de Três</i>	1982	Adriano Stuart	Pedro Luiz Nobil
<i>Dora, Doralina</i>	1982	Perry Salles	José Carlos, M.Guilherme e J.Frade
<i>Índia, Filha do Sol</i>	1982	Fábio Barreto	Jorge Saldanha
<i>Prá Frente Brasil</i>	1982	Roberto Farias	Maurício Faria
<i>O Rei da Vela</i>	1982	José Celso Martinez Correa e Noilton Nunes	Riva (1971), Valtinho (1974), Sílvia Da-Rin, Carlão, Romeu Quinto, Augusto Sevá, Jomico Azulay e David Pennington (1979-81);
<i>Sete Dias de Agonia</i>	1982	Denoy de Oliveira	Miguel Sagátio
<i>Sol Vermelho</i>	1982	Antônio Meliande	Pedro Luís Nóbile

<i>O Sonho Não Acabou</i>	1982	Sérgio Resende	Juarez Dagoberto da Costa
<i>Tensão no Rio</i>	1984	Gustavo Dahl	Jorge Saldanha
<i>O Rei do Rio</i>	1985	Fábio Barreto	Heron Alencar

Fonte: os autores, a partir de Silva Neto (2012)

De posse dessa lista, pretendemos, no **capítulo 4** desta tese, estudar mais a fundo a extensão do uso do som direto nesses filmes, bem como as características estilísticas que estes possam ter em comum. Também foi possível, a partir dessa lista, propor uma linha do tempo que se diferencia daquelas propostas por Costa (2006), Guimarães (2008) e Câmara (2015), como pode ser visto no Quadro 5, a seguir, que compara os quantitativos somados dos Quadros 3 e 4, baseados na bibliografia, com o quantitativo de filmes que usam o som direto segundo o levantamento de fichas técnicas, por ano, feito para este capítulo:

Quadro 5 – Diferença nos quantitativos de filmes que usam som direto entre fontes bibliográficas e o levantamento de fichas técnicas

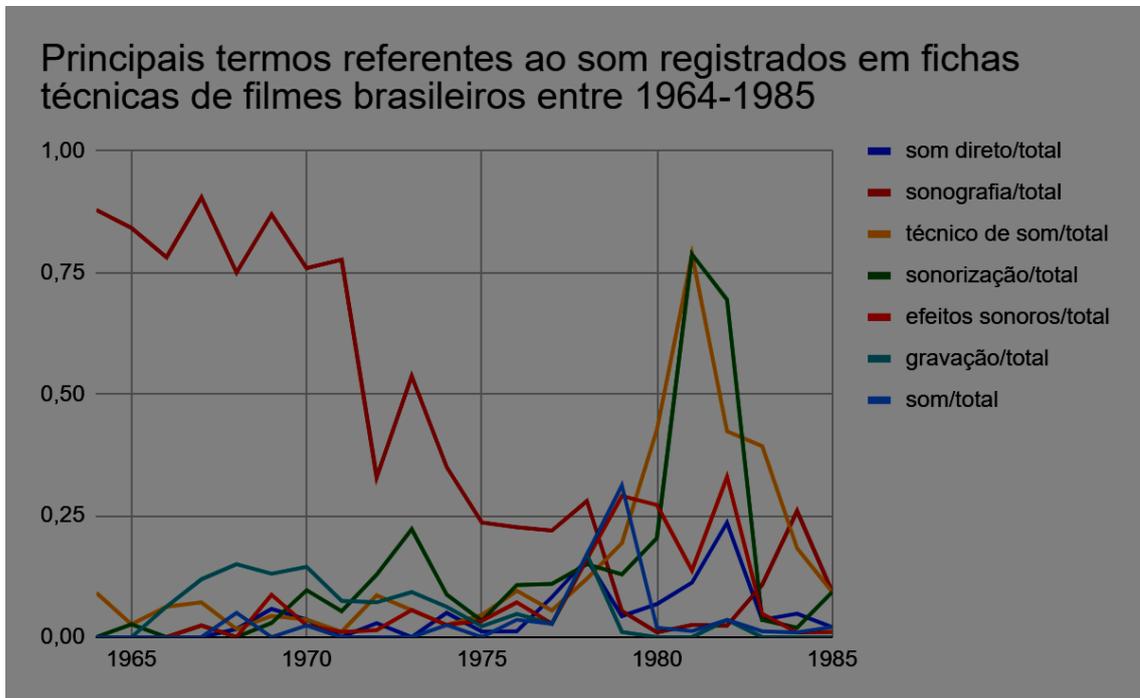
Ano	Quantitativo de filmes segundo as fontes bibliográficas (A=)	Quantitativo segundo o levantamento de fichas técnicas (B=)	Diferença (A-B=)
1964	2	0	+2
1965	6	0	+6
1966	3	0	+3
1967	1	0	+1
1968	2	1	+1
1969	6	4	+2
1970	3	3	0
1971	3	0	+3
1972	5	2	+3
1973	0	0	0
1974	2	4	-2
1975	0	1	-1
1976	0	1	-1
1977	0	6	-6
1978	3	16	-13

1979	1	4	-3
1980	0	7	-7
1981	1	9	-8
1982	0	20	-20
1983	0	3	-3
1984	0	5	-5
1985	2	2	0
<b>TOTAL</b>	38	88	-50

Fonte: os autores, a partir de Bernardet (1985), Costa (2006), Câmara (2015), Guimarães (2008) e Silva Neto (2002)

No quadro acima, apresentamos, de um lado, o quantitativo de filmes por ano que usam o direto a partir da revisão bibliográfica (que chamamos de A); de outro, na segunda coluna, o quantitativo de filmes por ano que utilizam o direto segundo o levantamento de fichas técnicas (que chamamos de B). Na última coluna, a diferença entre esses dois quantitativos (A-B=). Dessa maneira, quando a diferença é positiva, o quantitativo de filmes na revisão bibliográfica, naquele ano, é maior. Quando ela é negativa, ocorre o oposto. Essa foi uma maneira que encontramos de demonstrarmos numericamente a diferença na cronologia das abordagens.

Figura 7 – Principais termos referentes ao som registrados em fichas técnicas de filmes brasileiros entre 1964-1985



Fonte: os autores, a partir de Silva Neto (2012)

Numa segunda fase do levantamento, tratamos de uma visão ampla de como o trabalho de som no audiovisual era registrado nas fichas técnicas, para tentar entender o que aconteceu no campo após a decadência do termo **sonografia**. A Figura 7 apresenta a proporção de filmes que possuem os sete principais termos entre os 22 selecionados sobre o total de produção, seguindo critérios explicados anteriormente. Aqui, a transição dos termos já fica, aparentemente, um pouco mais óbvia. Há uma queda acentuada do termo guarda-chuva **sonografia** a partir de 1972, um período em que a nomenclatura fica dispersa até mais ou menos 1978. A partir de 1978, despontam os termos **técnico de som** e **sonorização** como mais importantes, embora **som direto** e **efeitos sonoros** também possuam crescimento expressivo no período. **Gravação** e **som** possuem períodos de aumento na década de 1970, em especial nos anos de 1978 e 1979 respectivamente, mas não chegam a apresentar um padrão de crescimento.

Para o presente capítulo, realizamos uma revisão bibliográfica dos principais textos que tratam da inserção do som direto em externas no cinema brasileiro entre 1964 e 1985, em especial Costa (2006), Guimarães (2008) e Câmara (2015), cujas pesquisas são referência para esta tese. Esses textos propõem uma cronologia e uma história para esse fenômeno a partir do

discurso de cineastas, técnicos de som e críticos de cinema presentes em fontes textuais ou em entrevistas realizadas para as pesquisas. Embora consideremos as fontes utilizadas por esses autores completamente justificáveis para esse fim, propusemos, neste capítulo, um caminho outro para a descrição desse fenômeno: o levantamento das fichas técnicas dos filmes produzidos no período, coletadas em Silva Neto (2002).

Tão logo começamos a realizar esse levantamento, constatamos muitas de suas dificuldades e limitações, principalmente no que se refere à precisão dos termos utilizados nas fichas, que parece ser pequena. Entretanto, o estudo a partir das fichas parece ser útil para a nossa pesquisa, no sentido de apontar para a constituição de um possível *corpus* diferente do que se apresentaria a partir da memória dos cineastas e técnicos ou da historiografia corrente. Também nos parece que as fichas técnicas, em que se preze as distorções mencionadas, estabelecem uma outra linha do tempo para a adoção das especificações técnicas de som direto (que parece ocorrer a partir de 1972 apenas) em relação, ao menos, ao discurso sobre esse recurso (que parece já ser forte nos anos 1960). Entender essa diferença é fundamental para entendermos como e por quê a inserção do som direto no cinema brasileiro se deu da maneira que é possível constatar quando interpretamos essa história.

Buscamos com esse levantamento feito em duas partes responder às questões: como as fichas técnicas dos filmes brasileiros mudaram no quesito som de cinema durante os anos entre 1964 e 1985? Essa mudança corresponde àquilo que normalmente é descrito como “corrido pelo sincrônico leve”?

Para a primeira questão, cremos que nos aproximamos de uma resposta satisfatória. As fichas técnicas, no quesito som, complexificaram-se. Abandonou-se a tendência de agrupar todas as funções da equipe sob o termo “sonografia” e abriu-se um leque de opções, fato registrado no aumento de menções a quatro categorias (“técnico de som”, “sonorização”, “som direto” e “efeitos sonoros”) e nas flutuações de mais duas (“gravação” e “som”). Um contraste com os discursos já reunidos por outros trabalhos, documentos e depoimentos sobre a época, como o que realizamos no **capítulo 3** desta tese, pode levantar hipóteses sobre o porquê do declínio da “sonografia” e ascensão dessas outras nomenclaturas. Isso tudo pode parecer mero detalhe histórico, mas é preciso entender que, em um contexto de profissionalização do cinema nacional, em especial dos departamentos de som, compreender como essas práticas eram nomeadas pode nos dar indícios para descrever melhor as mudanças pelas quais esse mercado passava.

A segunda questão parece ainda um pouco mais misteriosa. Se, por um lado, há um aumento inequívoco dos filmes que apontam “som direto” no período (se compararmos a média

de menções entre 1964 e 1971 com aquela dos anos 1978 até 1985, é um crescimento de 10 vezes), por outro, ele não é tão grande e tão imediato quanto o furor cultural dos anos 1960 parecia sugerir. Além de que os grandes herdeiros no período do termo “sonografia” parecem ser “técnico de som” e “sonorização”, que não necessariamente sugerem gravação em externas, captação sincrônica ou outras práticas ligadas ao direto. Resta agora, para entender mais esta questão, averiguar filme por filme na lista daqueles que acusam “som direto” em busca da extensão desse uso e se é possível encontrar um estilo em comum que levaria a uma influência do “sincrônico leve”, o que tentamos fazer no **capítulo 4**.

Por fim, cabe reforçar que estamos cientes dos limites desse tipo de abordagem; a questão é que o cruzamento desses dados com uma apreciação exploratória dos filmes citados pode ajudar a qualificar melhor a extensão da adoção ao som direto durante o período. No próximo capítulo, voltamos com esta noção para os paratextos desta produção. Relatos de cineastas e técnicos, entrevistas, artigos de revista, livros sobre o período e filmes que vão ficar de fora de nosso *corpus* nos servem de indício na busca de tentar entender melhor como se deu essa lenta apropriação do direto e seu contexto mais imediato.

### 3. PORQUE HOUE CINEMA DIRETO NO BRASIL?

Neste capítulo, o trabalho avança sobre textos produzidos por técnicos, cineastas e críticos no período estudado. Há uma espécie de troca de objeto por assim dizer. Continuamos sondando o fenômeno da inserção do som direto no cinema brasileiro; o que muda são nossas fontes de informações. Isto é, se no capítulo anterior contrastamos um estudo das fichas técnicas com a leitura canônica sobre esse período, agora voltamo-nos sobre textos produzidos por técnicos, cineastas e críticos no período estudado. Percorremos o caminho dos discursos e argumentações que baseiam essas escolhas estéticas. Antes de detalhar o nosso objeto, gostaríamos de fazer breve reflexão sobre as teorias de fundo que norteiam este capítulo.

Uma boa parte da discussão que nós propomos se baseia na assunção de que o debate em torno do direto, especialmente nos anos 1960, foi amparado não só pelos fatores técnicos e tecnológicos dentro do sistema produtivo cinematográfico. Pelo contrário, as discussões foram altamente informadas por argumentos políticos e teóricos correntes à época. Ou seja, a leitura histórica que atrela o direto a uma mudança meramente técnica ou tecnológica não condiz com diversos aspectos da produção. A ideia de uma prevalência do relato pessoal como espaço de denúncia e de reconstituição histórica, por exemplo, vai ganhar proeminência no debate público do pós-guerra, a partir de 1945, e vai aparecer nos textos dos cineastas do Cinema Verdade<sup>23</sup> quando estes defendem a importância de seus filmes. A necessidade de aproximação da intelectualidade de esquerda com o povo é outro aspecto presente nas ideias do Centro Popular de Cultura e na formulação de uma arte “nacional-popular” (CARDENUTO FILHO, 2008, 2014). Por um outro lado, certas ideias a respeito da própria natureza das mídias sonoras, difundidas por teóricos mais midiáticos como Marshall McLuhan, também vão ganhar vulto nestes escritos.

---

<sup>23</sup> Nomeado em homenagem à coletânea de curtas *Brasil Verdade*, que chegou aos cinemas em 1965, esse movimento reunia o grupo de cineastas em torno de Thomaz Farkas e de mais alguns que depois teriam atuação no Cinema Novo, como Hirszman, Joaquim Pedro e Jabor. Segundo Fernão Ramos (2008), há uma enorme gama de nomenclaturas utilizadas na época para se referir a esses filmes, como cinema direto, filme-conversa. O autor argumenta que usar cinema direto faria mais sentido que as outras designações, pois referir-se-ia ao que, de fato, acontece ali: “O termo direto permite uma elaboração conceitual mais densa, sem que tenhamos de nos debater a toda hora com conotações implícitas na palavra verdade” (RAMOS, F., 2008, p. 280). Entretanto, embora concordemos com essa argumentação, para os fins do nosso trabalho, interessa menos esse aspecto ontológico da discussão e mais a maneira usual com a qual esses filmes documentais de som direto sincrônico eram referidos. Usamos aqui *Cinema Verdade* para designar esses cineastas profundamente inspirados pelo *Cinema Verité* e pelo *Direct Cinema* em oposição ao que chamaremos de “cinema de som direto brasileiro”, que englobaria o Cinema Verdade mais os documentários não reconhecidos como deste movimento e os filmes de ficções que fizeram uso amplo do som direto em externas. Sobre o Cinema Verdade, ver Bernardet (1985), Costa (2006), Guimarães (2008), Ramos, C. L. (2007) e Ramos, F. (2008).

Dessa maneira, entendemos que a discussão em torno do direto, ao menos no âmbito brasileiro, não pertence exclusivamente ao campo do cinema e da historiografia do cinema. Todos esses vazamentos entre discussões teóricas e públicas no fazer cinematográfico, ou na defesa de certas práticas em detrimento de outras, faz-nos pensar na escolha pelo direto menos como uma escolha estética e mais na ideia de “ato teórico” (LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2020). Pensar nessa ideia de uma permeabilidade entre debate teórico e escolhas estéticas nos remete ao campo das Teorias de Cineastas.

Os escritos e depoimentos de cineastas e técnicos são utilizados neste capítulo, partindo do pressuposto de que eles podem ser entendidos como paratextos. Ou seja, documentos que circundam a produção audiovisual e nos oferecem indícios de como a discussão em torno desta se deu e circulou posteriormente. Acreditamos que eles, muito provavelmente, também ajudaram a estabelecer leituras sobre as escolhas técnicas feitas em torno do som e de uma possível resposta a teorias preponderantes sobre essas técnicas no período: “as produções extrafílmicas que circundam uma obra audiovisual (seja ela um filme, seja uma série de televisão, etc.) e orientam uma dada leitura do mesmo” (IUVA, 2019, p. 1). Ou ainda,

É por isso que, além dos filmes, são objetos de pesquisa da abordagem os documentos preparatórios de filmagem, os relatos de produção, as entrevistas, os manifestos, os textos de próprio punho, enfim, uma variedade de materiais nos quais poderiam ser encontrados tanto pensamentos esparsos quanto formalmente construídos, ou mesmo enunciados teóricos sistematizados – como nos escritos de Sergei Eisenstein, um raro exemplo de cineasta-teórico (LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2020, p. 3).

Outra preocupação é a de evitar uma narrativa triunfalista. Muito comum nos estudos de cinema é a ideia de que as tecnologias chegam para mudar tudo, uma espécie de determinismo tecnológico. Esse tipo de narrativa também sugere uma história evolucionária do cinema que se tornaria melhor a cada nova virada de tecnologias. Essa ideia aparece, por exemplo, quando Glauber Rocha vai falar em “revolução do direto”. Propomos aqui fugir a esse tipo de leitura da entrada do Nagra como acontecimento revolucionário. Pensamos a escolha por gravar em direto como uma escolha consciente. Ela seria baseada em determinados pressupostos que remontam uma ideia de cinema e de mídia que não é exclusiva desse momento e não uma inevitável evolução do meio. Aqui nos alinhamos com a leitura de autores como Zielinski (2006) e Elsaesser (2004), que se filiam à corrente teórica, já mencionada anteriormente, que é a Arqueologia das Mídias, para quem há um erro em entender a história das mídias como uma corrida evolutiva e linear. O aparecimento de dispositivos “novos” deve ser pensado a partir das condições sociais que o possibilitaram e sobretudo dos esforços que

levaram a estas escolhas. Assim, parte desses estudos se dedicam a resgatar aparelhos que não ganharam a adesão e a permanência de tecnologias já consideradas obsoletas, bem como as maneiras discursivas de se estimular a adesão a certos aparelhos, por exemplo. Em suma, resgatar o que Zielinski chama de o “tempo profundo das mídias” (ZIELINSKI, 2006).

É a partir da discussão sobre o porquê de o Nagra e o direto em externas exercerem tanto fascínio sobre esse grupo de cineastas que vamos abordar a influência estrangeira (dos cinemas diretos e dos cinemas novos) e que observaremos a partir do confronto com outro meio audiovisual que se estabelece no período, a televisão. Depois, voltamo-nos ao fetichismo do Nagra como objeto. Por fim, de modo geral, o capítulo segue as discussões do campo dos estudos de som sobre como essas mudanças tecnológicas acontecem. Na prática, baseamo-nos em autores que vão reler a história dos aparelhos de gravação e reprodução sonora, como Lastra (2000), Nyre (2005) e Sterne (2003). Num âmbito mais da inspiração, citamos autores que vão pensar as noções de fetichismo e de comunidade musical na história dos instrumentos musicais com Trevor Pinch e Frank Trocco (2002) e Paul Théberge (1997).

Assim, nos subcapítulos 3.1 e 3.2, apresentamos a discussão mais direcionada ao documentário, mas com consequências para o cinema de ficção, relacionada à defesa da memória política e do argumento da “voz do povo”, já com uma breve discussão sobre como esses fatores aparecem nos filmes documentais. Essa exposição vai ser importante porque muitos dos parâmetros de estilo utilizados no documental vão se repetir no ficcional como veremos nos capítulos 4 e 5. No tópico 3.3, veremos como algumas ideias dos estúdios de mídia, principalmente aquelas a que Sterne (2003) se refere como “litania audiovisual”, vão aparecer nos escritos de técnicos e cineastas. Em 3.4, abordaremos as influências da televisão e dos cinemas novos e diretos na produção brasileira. Por fim, em 3.5, traçamos uma breve história do Nagra e do fascínio dos realizadores brasileiros por esse equipamento.

Para além da discussão teórica, este capítulo possui um levantamento desses paratextos, então o intuito é que, em cada tópico, seja trazido à tona como eles aparecem nos escritos e eventualmente em filmes que fogem ao escopo desta tese (por não serem longas de ficção), mas que exemplificam essas questões. De tal modo, foram utilizados: a) livros críticos de cineastas – basicamente, *A revolução do Cinema Novo* (1981), de Glauber Rocha, e *Por um cinema sem limites* (2001), de Rogério Sganzerla; b) as biografias e autobiografias de cineastas, em especial *Vida de Cinema* (2014), de Cacá Diegues, *Leon Hirszman – O navegador de estrelas* (1998), de Helena Salem, *Joaquim Pedro de Andrade: A revolução intimista* (1996), de Ivana Bentes; c) 15 artigos, entrevistas ou depoimentos que mencionam som direto, publicados na revista *Filme Cultura* entre 1966 e 1981; d) entrevistas de Walter Goulart, Arnaldo Jabor e Luiz Carlos

Saldanha, concedidas a Tide Borges (2008) e a Walter Câmara (2015); e) entrevistas avulsas, como a de Helena Solberg (2005); e f) críticas e notícias sobre a produção e o lançamento dos filmes do *corpus* encontradas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Além disso, a título de exemplo, menciono alguns filmes que serão abordados: *Maioria Absoluta* (1964, Leon Hirszman), *Viramundo* (1964, Geraldo Sarno), *Memórias do Cangaço* (1965, Paulo Gil Soares), *O Circo* (1965, Arnaldo Jabor), *Opinião Pública* (1967, Arnaldo Jabor), *A Entrevista* (1966, Helena Solberg) e *Viva Cariri!* (1969, Geraldo Sarno).

### 3.1 O contexto histórico: O cinema direto como memória política

O movimento conhecido como Cinema Verdade foi, de fato, o primeiro a movimentar-se para trazer o som direto e lançar os primeiros filmes usando a tecnologia. Isso se reflete no fato de que boa parte dos textos defendendo o uso do direto nos primeiros anos gira em torno desse gênero. Os argumentos dessa defesa vão servir para a ficção depois, mas já existiam e se lançam fortes para o caso do documentário. Como, por exemplo, a defesa da memória política, através do testemunho e do registro da “voz do povo” e das falas locais.

Silvio Da-Rin, em seu livro *Espelho partido – Tradição e transformação do documentário* (2004), vai investir em dois capítulos sobre como se dá essa transição para o direto. Primeiro ressaltando como a vontade de se gravar o direto em externas já era forte no cinema de Dziga Vertov. Em sua obra – em especial no filme *Entuziasm* (1931, Dziga Vertov) – e nos seus escritos, há uma proposta de ‘evacuação dos estúdios’ (DA-RIN, 2004, p. 109) em defesa, ao mesmo tempo, de uma valorização da “autenticidade ontológica da imagem” (DA-RIN, 2004, p. 119) e, por outro lado, de pedagogias “anti-ilusionistas” (DA-RIN, 2004, p. 120). Muitos cineastas à época de Vertov, porém, vão entender que a dificuldade em levar os aparelhos para a rua e em controlar as gravações como um sinal de que o cinema deveria ser uma atividade de estúdio mesmo ou sem som. O cineasta Ippolit Sokolov, por exemplo, vai falar até que os sons da realidade não poderiam ser bem captados pelos microfones, pois seriam “ruídos não fonôgenicos” (DA-RIN, 2004, p. 122). Porém, a proposta de Vertov difunde-se, aos poucos, até ganhar forma com as tecnologias de som, que, por sua vez, também foram inspiradas por essas ideias.

É precisamente nesse momento que começa a surgir o que Da-Rin, a partir de sugestão de Mario Ruspoli, começa a chamar de “grupo sincrônico leve”. Cineastas munidos de aparelhos leves, as câmeras Arriflex, as fitas magnéticas do Nagra, os aparelhos de sincronização. Há, no texto de Da-Rin, uma breve descrição de quais seriam esses movimentos

e de quais as suas discussões. Em particular, o autor aprofunda o que diz respeito a uma espécie de “Estética do Real”:

Esta idealização dos poderes do novo instrumental técnico foi a pedra de toque de uma 'estética do real', cujas manifestações mais exaltadas expressavam um objetivismo delirante e uma crença na verdade que se desprenderia dos eventos registrados com imagem e som em sincronismo (DA-RIN, 2004, p. 104).

Brian Winston (1993) também registra como essa pretensão de realidade opõe a estética do *Direct Cinema* à escola anterior no documentário, a *griersoniana*, fundada com base na reconstituição. Isso pode ser visto, segundo o autor, nos textos e entrevistas dados por cineastas do grupo canadense e estadunidense. Há aí uma defesa da presença do cineasta *in loco* como um valor de realismo, mas também uma discussão sobre o cinema como instrumento científico. Como no depoimento de Richard Leacock,<sup>24</sup> assinalado por Winston, em que o cineasta chama o seu cinema de fornecedor de “dados de pesquisa” (WINSTON, 1993, p. 44). Winston defende que se pense, sim, a relação do documentário com a inscrição científica, porém ressalta o exagero e o deslumbre do grupo sincrônico com as novas possibilidades tecnológicas.

No Brasil, essa discussão também acontece. É notória, como anteriormente comentado, a relação do Cinema Verdade com a Sociologia, a qual retomaremos no próximo subcapítulo. Antes, traçaremos aqui um paralelo com as discussões sobre testemunho no campo da História, onde essa noção do documentário como inscrição científica e os desdobramentos contemporâneos ao Cinema Verdade vão deixar marcas, como podemos ver na tese de Vargas (2018). Primeiro, faremos um pequeno aparte com vistas a justificar o porquê de essa discussão sobre o documental ser tão importante para o ficcional.

A mesma abordagem, ou fascínio, pelo realismo do som direto também está presente nos escritos de cineastas de ficção. Rogério Sganzerla, por exemplo, vai defender que a “integração com o real” que acontece no documentário direto é uma característica do cinema moderno como um todo. Nesses filmes, segundo o autor: “A câmera procura captar os objetos tais como são – destituídos de qualquer aura romântica” (SGANZERLA, 2001, p. 18). Além disso, para o diretor, a influência do documental inverte a lógica do conteúdo dos filmes: “Digo que o cinema clássico praticamente filma o Destino, enquanto o moderno filma a História.

---

<sup>24</sup> Richard Leacock é um cineasta britânico, radicado nos Estados Unidos, ligado ao movimento do *Direct Cinema*. Foi também diretor de fotografia daquele que, normalmente, é considerado o filme estopim desse movimento: *Primary* (1960, Robert Drew).

Destino (documentário como ficção) versus História (vice-versa)” (SGANZERLA, 2001, p. 22).

A incorporação do pensamento historiográfico no cinema, ou do cinema como documento histórico, é fomentada pelo direto, mas se enquadra em um processo mais amplo de diversificação das fontes históricas e valorização do testemunho como memória. Na sequência deste subcapítulo, falaremos sobre alguns filmes do documental que trazem essa ideia de se estabelecerem como registro memorial do golpe de 1964, explícita ou implicitamente, e que estão fundamentados em cima dessa pretensa relação entre arte cinematográfica e discurso histórico. Para tal, partimos da ideia de testemunho em Paul Ricoeur (2007), Giorgio Agamben (2005), François Hartog (2001) e Beatriz Sarlo (2007), a fim de pensar que esse tipo de cinema direto vai ser criado e incentivado justamente no momento de recrudescimento da memória como fonte historiográfica. É possível, no caso brasileiro, enxergar essas discussões sendo feitas no campo da Literatura, a partir do que é feito em Renato Franco (2003) e em Eurídice Figueiredo (2017), entendendo que, na sensação de dificuldade de um arquivo formal dos crimes daquele regime,<sup>25</sup> a arte vai servir de objeto para analisar as relações entre memória e esquecimento no contexto brasileiro pós-Ditadura Civil-Militar.

Paul Ricoeur (2007), em seu livro sobre as fontes históricas, vai trabalhar com a categoria do testemunho como relacionada à memória e como uma das partes da produção de conhecimento sobre o passado (em oposição ao arquivo e ao documento). Segundo o autor, a experiência da *Shoá*, na Alemanha nazista, e a impossibilidade de narrar o horror vivido apenas em números e dados vão causar um crescimento do uso do testemunho como fonte (RICOEUR, 2007, p. 170). O relato e a lembrança do sobrevivente seriam, nessa perspectiva, mais efetivos para que possamos melhor interpretar o que se passou nos campos de extermínio.

Esse crescimento do discurso da memória pessoal foi um dos fatores que levou ao desenvolvimento das tecnologias de som externo no cinema.<sup>26</sup> O documentário dessa época não se sente confortável se sustentando apenas em imagens coletadas em expedições com comentários escritos ou gravados em estúdio por um narrador. É preciso ouvir as experiências pelas quais passaram os indivíduos de sua voz e em seu lugar cotidiano. Os filmes do Cinema

---

<sup>25</sup> No sentido de que iniciativas sistemáticas por parte do Estado brasileiro de sistematizar tais memórias como a Comissão Nacional da Verdade (2011 – 2014) acabam acontecendo tardiamente. Isso acaba criando uma necessidade de propostas individuais ou de grupos de artistas ou historiadores para suprir essa demanda.

<sup>26</sup> Não se quer aqui, naturalmente, dizer que o que acontece no campo é história é exatamente o mesmo que no do cinema. Apenas que há um paralelo marcado entre os dois na figura do crescimento da figura do *eu* que testemunha de primeira mão uma realidade. Para além disso, há uma bibliografia que faz essa relação entre testemunho histórico e o documentário direto, tanto por parte dos estudos em cinema, quanto por parte do campo da história. Sobre isso, ver Vargas (2018).

Verdade sustentam-se nisso também. Sua razão de ser é ir até comunidades distintas e buscar o comentário de pessoas “comuns” sobre suas experiências particulares. Mariluci Vargas, em sua tese em História, aborda essa vocação testemunhal do cinema brasileiro, que foi contemporâneo da Ditadura Civil-Militar:

Os documentários sobre o tema, realizados desde os anos 1960, fizeram uso do testemunho a partir de uma perspectiva que transitou desde o relato do outro à narrativa de si. A resistência apresentada por parte do cinema brasileiro, esteve não apenas nas palavras dos testemunhos, mas nas imagens captadas no país e fora dele. Inicialmente os exilados e banidos registraram suas denúncias contra o terrorismo de Estado brasileiro no exterior em filmagens que ficaram guardadas em arquivos e foram, na medida em que os anos passaram, descobertas, recuperadas e retomadas por cineastas contemporâneos (VARGAS, 2018, p. 141).

Ricoeur (2007) também estabelece as características dessa produção de conteúdo testemunhal. Segundo ele, todo o testemunho está destinado a se cristalizar em arquivo. É preciso, antes disso, estabelecer uma relação de confiabilidade com o relato. A diferença do testemunho para outras formas estaria também na ideia de um “paradigma indiciário” (RICOEUR, 2007, p. 185). O que quer dizer duas coisas: a) a presença é uma forma de legitimação dessa fonte histórica, e b) o limite do testemunho é sempre uma parte individual de um todo mais complexo. Essas duas questões, curiosamente, são tópicos muito importantes para a história do cinema. Desde o início, a existência da câmera estabelece a ideia de que o cineasta, para gravar aquela imagem, teve que estar ali, no ato da filmagem. O mesmo vai acontecer com o microfone a partir dos anos 1950: para captar aquele som, aquela voz foi preciso a presença do cineasta no ato de sua captação. Os registros em imagem e som são, geralmente, resquícios de uma realidade outra. A já citada teoria de Altman (2012), de que há algo de indexical no som fílmico, é um exemplo de teoria que possibilita relacionar as defesas do testemunho no campo da história e do direto no cinema. Retomaremos essa noção do som no cinema como indiciário quando falarmos sobre a ideia de litania audiovisual. Nesse sentido, importa-nos saber que há paralelo de ideias entre os estudos de mídia, a práxis cinematográfica de alguns grupos e as discussões no campo da história.

Outro limite do testemunho é a linguagem do historiador. Ao transformar o testemunho em documento, este perderia parte de sua autenticidade (por conta da mediação do historiador). Isso pode não parecer tão verdade no cinema, já que ouvimos diretamente a voz das pessoas que testemunham, entretanto, como veremos, o corte da montagem, os comentários em voz *over* e a decupagem daquele discurso ainda são mediados pelos cineastas. Como coloca Miriam

Rossini de Souza: "Ou seja, o cineasta, no momento de operar o seu recorte sobre o real, a fim de produzir a sua narrativa fílmica, já está se posicionando sobre esse real, pois tal recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidade" (ROSSINI, 2008, p. 134). Há um paralelo evidente nesse limite com uma das principais dificuldades que se colocava à frente dos cineastas do Cinema Verdade, a de fazer transparecer as entrevistas sem a intromissão tão forte dos discursos do realizador do filme.

Tendo feito essa discussão teórica, Ricouer (2007) vai expor o que são os seis critérios de confiabilidade do testemunho, seriam eles: (1) asserção de que há uma realidade factual, pelo autor do relato; (2) especificidade do testemunho, dada pelo "eu estava lá", pela presença; (3) autodesignação em situação de diálogo, o "acreditem em mim", a validação do ouvinte; (4) possibilidade de suspeição e de confronto no espaço público, o "se não acreditar em mim, pergunte a um terceiro", (5) possibilidade de reiteração, a manutenção do discurso através do tempo; e (6) a estabilidade do testemunho, dada pela institucionalização dessa memória.

Partindo da teoria da enunciação, Agamben (2005) vai procurar entender a categoria do testemunho. Nesse sentido, o fato de um depoimento ter lugar é, muitas vezes, mais importante que o seu próprio conteúdo. Esta é uma maneira pela qual o autor lida com as limitações do gênero testemunhal. Se os relatos podem ser uma visão demasiado incompleta e particularista de revisão histórica, o fato de eles estarem colocados em si demonstra a sua importância: "A enunciação é o que há de mais único e concreto, por referir-se à ordem do discurso em ato, absolutamente singular e repetível e, ao mesmo tempo, é o que há de mais vazio e genérico" (AGAMBEN, 2005, p. 150). Ou seja, o fato de essas vozes jamais antes ouvidas em filme estarem lá faz toda a diferença. Agamben vai referir-se também a outra limitação do testemunho que é a falta, a ausência da experiência extrema. No caso dos campos de extermínio, só pode falar quem sobreviveu, portanto, àqueles que passaram pela experiência última desse sistema, o extermínio, é vedada à memória (AGAMBEN, 2005, p. 157). Veremos marcas desse tipo de testemunho, que pode ser chamada, pejorativamente, por Agamben de "testemunho por delegação", aquele que é feito por terceiros e não por quem vivenciou diretamente os fatos, no filme *Memórias do Cangaço* (1965, Paulo Gil Soares).

Cabe aqui tecer um pequeno comentário sobre a importância do cinema para estabilização dos relatos da vida cotidiana num contexto ditatorial. Ainda que a maioria dos filmes se passe na primeira fase da ditadura, quando o AI-5 ainda não era vigente, esse cinema político vai ter um papel fundamental no registro das misérias vividas no País e vai oferecer um contraponto à versão oficial dos fatos. Eurídice Figueiredo (2017), falando da literatura, vai pensar a ficção como resgate e ressignificação da violência fruto do autoritarismo estatal.

Beatriz Sarlo (2007) retoma várias dessas teorias sobre a importância do testemunho e da memória no pós-guerra para pensar o registro histórico das ditaduras no continente latino-americano (em especial no seu país natal, a Argentina). Em seu livro *Tempo passado: cultura da memória e giro subjetivo*, ela justamente retoma Primo Levi e Agamben para mostrar como a resposta europeia ao terrorismo de Estado modulou a resposta latino-americana. O próprio judiciário argentino, nessa esteira, teria elegido “os discursos testemunhais das vítimas” (2007, p. 49) como matéria-prima da responsabilização dos culpados. Para Sarlo, submeter estes discursos a um escrutínio metodológico “teria algo de monstruoso” (2007, p. 49), o que não nos impede de adotar uma postura crítica quanto às limitações desse tipo de abordagem. Dentro dessa lógica, a autora passa a analisar obras que teriam feito um uso criativo da memória testemunhal, entendendo o limite e a força da narrativa em primeira pessoa. Entre estas estão muitas obras ficcionais.

No caso nacional, Figueiredo (ANO) 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 do passado autoritário. Um raciocínio parecido pode ser aplicado a estes filmes que buscam a função de registro do presente, como em *Viramundo* (1964, Geraldo Sarno), ou do passado, como no caso de *Memórias do Cangaço* (1965, Paulo Gil Soares), com vistas a entender o destino do país. Tudo isso conectado com uma tendência que pode ser observada nas artes brasileiras, sobretudo na literatura, a partir do processo de abertura política nacional, iniciado em meados da década de 1970 (FRANCO, 2003). É importante notar que, se há uma diferença clara entre os modos de fruição da literatura e do cinema, o argumento de uma constituição de arquivo memorial da ditadura parece-nos mais forte no segundo. Há, no trabalho desses cineastas, a intenção manifesta de produzir imagens e sons não antes vistos ou ouvidos. Individualizamos esses filmes aqui, pois acreditamos que é muito patente neles a vontade de se fazer como registro histórico. Muito embora isso possa ser dito de muitos filmes à época, usamos esses a título de exemplo.

Um filme que utiliza esse argumento do registro histórico é *Viramundo* (1965), que foi pensado para responder à questão de como o golpe de 1964 aconteceu sem resistência popular, a partir da ideia de que muitos estavam ocupados demais tentando escapar da fome para poder lidar com essas questões mais amplas. O filme recolhe documentos de proletários migrantes, de empresários e de uma família de classe média, como forma de pleitear uma exploração da tese de alienação capitalista como explicação possível para o golpe recém sofrido. Esses

entrevistados são rotulados pelo seu papel como senhor empresário, senhor operário ou senhor migrante. Também há a figura da autoridade do narrador, a voz deste seria:

[...] voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito. (BERNARDET, 1985, p. 13).

Ainda assim, penso que esse artifício, essa ideia de formulação de argumento através de uma espécie de registro histórico, é, de fato, a maior contribuição desse filme. Algo semelhante também acontece em *Memórias do Cangaço* (1965, Paulo Gil Soares). Logo no começo do filme, há uma entrevista muito chocante com um médico que tenta explicar a existência da criminalidade no sertão nordestino, para tal, ele utiliza elementos de frenologia e outras pseudociências do começo do século XX. O crime é abundante no sertão, diz ele, porque o sertanejo possui um crânio menor do que o brasileiro médio, pela magreza do sertanejo, pelo mau funcionamento de suas glândulas. O fato de que uma argumentação desse tipo existisse em 1964, em uma faculdade de medicina (na Universidade Federal da Bahia, para ser preciso), é algo extremamente chocante e que poderia ter sido apagado da história (não fosse o registro do cineasta.

O filme segue, então, para gravar o cotidiano e as falas do sertanejo, contrapondo essas vivências àquela fala horrível e preconceituosa do médico como voz do saber e, depois, registrando a memória dos cangaceiros e dos volantes que sobreviveram. Esses discursos, da classe média, do analfabeto, do médico e do sertanejo, só estão disponíveis para nós através do trabalho do cineasta. Com relação a esse filme, podemos lembrar aqui da ideia do testemunho como um discurso *in absentia* como propõe Agamben (2005). Não é possível ter de fato as memórias da experiência de cangaço mais profundo, porque esses atores sociais foram perseguidos e assassinados. Por conta disso, o cineasta precisa recorrer a pessoas que tiveram passagens pelo cangaço.

Se esse caráter documental está claro e justifica, de certa maneira, a relevância dessa filmografia, é preciso falar sobre as limitações da ideia de trazer a voz do outro para esse cinema. Essa dinâmica exemplifica o destaque feito por muitos autores acerca da capacidade de resgate e de arquivamento do cinema produzido sobre e durante um período autoritário. Essa mesma dinâmica também era explorada pela ficção como explanado pelos escritos de Figueiredo (2017) em relação à habilidade da imaginação artística de captar o contexto vivido pelos sujeitos e registrando-o na falta de um arquivo formalizado à época.

### 3.2 O contexto político: a questão da voz do povo

Durante os anos 1960 no Brasil, a defesa de certos aspectos técnicos de uma produção ou outra passou, muitas vezes, por argumentos que fogem dessa esfera. A adoção deste modelo do cinema direto no documentário é um exemplo disso. Um dos principais argumentos vem diretamente das reuniões do Centro Popular de Cultura (CPC) (CARDENUTO FILHO, 2014, p. 46-7): o de que o cinema direto traria para as salas de cinema a “voz do povo” (COSTA, 2006, p. 155). Neste subcapítulo, pretendo apresentar as origens, a evolução e a pertinência do argumento de que o som direto nos daria um acesso maior à voz do povo, bem como sua influência no cinema das décadas posteriores.

Por um lado, o som direto é uma tecnologia bastante tentadora pensando no contexto que se vivia. Muitos cineastas, ligados aos CPC e à militância política, vão ver nele uma ponte, uma maneira de, finalmente, realizar o sonho de uma arte nacional popular e de trazer à tona “a voz do povo”. O cineasta podia levar sua aparelhagem até o então chamado “Brasil profundo” e trazer de volta, documentadas, essas vozes jamais ouvidas. Isso acaba servindo de motriz para a busca de um uso do direto. Esse argumento pode ser encontrado, por exemplo, na fala de Arnaldo Jabor à Tide Borges: “É porque no som direto você também pega as nuances das prosódias e a imagem de certa forma, o som direto fica uma coisa muito forte” (GUIMARÃES, 2008, p. 168).

Propomo-nos a fazer uma leitura dos textos teóricos que sedimentam a ideia de “voz do povo” a ser explorada nos filmes, através dos teóricos que a descreveram, a saber Schwarz (2014), Hollanda (2004) e Ridenti (2005). Posteriormente, a buscar entender como elas evoluem dentro do campo do cinema, através dos escritos de cineastas e técnicos de som. Por fim, a tentar demonstrar como ela vai aparecer ou não nos filmes de ficção produzidos no período.

A ideia de trazer a “voz do povo” para as telas passa por uma formulação do pensamento de esquerda à época no Brasil. O PCB, por exemplo, defendia uma política de alianças entre os múltiplos setores da sociedade que teriam interesses em mudanças socioeconômicas como maneiras de prospectar uma revolução. Essas alianças passavam inevitavelmente pela questão campesina. O partido argumentava que os trabalhadores rurais viviam em uma espécie de “sistema semifeudal”<sup>27</sup>. Por isso, seria tão importante oferecer canais de diálogo a essa fatia da

---

<sup>27</sup> Trata-se de uma adaptação da teoria etapista do Marxismo-Leninismo. Nessa concepção, a evolução dos modos de produção de uma sociedade ocorreria de uma forma linear da escravidão para o feudalismo, do feudalismo para o capitalismo, e, enfim, do capitalismo para o comunismo (sua forma ideal). O PCB entendia que o Brasil não

população; não à toa Leon Hirszman, Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno vão gravar documentários que lidam, diariamente, com a chamada questão campesina entre 1964 e 1965, da mesma forma, os grandes filmes de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (*Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*) vão também focar esses debates. Arnaldo Jabor, em 1964, também queria realizar um documentário a partir da questão campesina. O diretor tinha financiamento aprovado para gravar uma curta inspirado em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, percorrendo os mesmos espaços que o poema épico e entrevistando os trabalhadores reais da cana-de-açúcar (GUIMARÃES, 2008, p. 67). Aconselhado, por um tio ligado ao exército, a não realizar esse movimento tendo em vista a paralisação das filmagens e apreensão do material de *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho (outro filme que apostava em temáticas similares), Jabor decide, então, ficar no Rio e entrevistar populares e artistas de uma caravana itinerante em *O Circo* (1965). Cai a questão campesina, mas mantém-se a ideia de uma ida ao povo. Glauber Rocha, alguns anos depois, em texto dedicado a Jabor e falando sobre esse filme, vai atestar, ao seu modo irônico e cheio de neologismo, a conjunção do debate político com o técnico: “Jabor participa de ativos verdades debates em *nagras*. Som direto. Câmera direta” (ROCHA, 1981, p. 420).<sup>28</sup>

Em uma maneira mais ampla de entender a influência da questão campesina na cultura brasileira dos anos 1960, Marcelo Ridenti traz à tona a ideia de uma visão romântica do trabalhador rural. Para o autor, em um afã de encontrar um herói revolucionário nos moldes do *homem novo* que propunha Che Guevara (RIDENTI, 2004, p. 84), a intelectualidade, seguindo o exemplo do romantismo europeu já instrumentalizado pela revolução cubana, elegeu o

---

havia superado a etapa feudal completamente e, por isso, seria interessante, para a burguesia industrial, apoiar uma revolução que estabelecesse o capitalismo pleno no país. O papel do partido comunista seria, então, arregimentar esses setores descontentes (a burguesia nacional, o pequeno produtor rural, o proletariado, o camponês, entre outros) em uma política de alianças com vistas a realizar tal revolução. Sobre as bases desse pensamento e sua posterior crítica, ver Prado Jr. (1987).

<sup>28</sup> Uma curiosidade sobre *O Circo* é que, segundo Ivana Bentes, ele é levado a um festival de cinema direto em Moscou, em 1966, por Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro. Entretanto, um problema com o transporte faz a fita se perder: “Joaquim Pedro e Mário Carneiro são convidados para um seminário sobre o som direto e o cinema verdade, em Moscou. Na mala, deveriam levar *O Circo*, de Arnaldo Jabor, e um texto de apresentação do filme para ser lido antes da projeção. Na véspera da viagem, festa de aniversário de Marília, mulher de Mário. Jabor deixa o texto de apresentação do filme em cima da cama, junto com os papéis de presentes e a empregada joga tudo no lixo. Joaquim Pedro fica furioso e dá uma bronca em Mário pela irresponsabilidade. Mário promete refazer o texto de memória. Ao chegar em Moscou, Mário está fazendo a barba quando começa a ouvir pancadas na parede acompanhadas de uns berros: ‘Não é possível! Isso não pode acontecer!!’. Vai ver correndo o que é, entra no quarto e encontra Joaquim Pedro batendo com a cabeça na parede. A mala com o filme de Jabor tinha sido trocada por outra, contendo jeans velhos e cintos de Sarah, mulher de Joaquim” (BENTES, 1996, p. 35).

homem do campo. Criou-se então uma *estrutura de sentimento*<sup>29</sup> que privilegia a questão campesina na cultura brasileira:

São exemplos expressivos da estrutura de sentimento romântica e revolucionária – para amalgamar num único termo as propostas de Williams, Löwy e Sayre – desenvolvida no Brasil no início dos anos de 1960: **a)** a trilogia clássica do início do Cinema Novo, todos filmes rodados em 1963 e exibidos já depois do golpe – *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; e *Os fuzis*, de Ruy Guerra –; **b)** a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha), e também de autores como Dias Gomes; **c)** a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; **d)** o agitpop dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes, especialmente em teatro, música, cinema e literatura – como os três livros da coleção *Violão de rua* (Felix, 1962; 1963), com o subtítulo revelador de poemas para a liberdade, cujo poeta mais destacado foi Ferreira Gullar, ou ainda o filme *Cinco vezes favela*, dirigido por jovens cineastas, entre eles Carlos Diegues, Leon Hirzman e Joaquim Pedro de Andrade (RIDENTI, 2004, p. 86).

O Cinema Verdade vai também se enquadrar nesta diretriz. A ideia de uma aproximação com o povo é ensejada historicamente pelo PCB, mas desenvolve-se em outros campos do debate público. Um desses espaços é o CPC. A organização é fundada no Rio de Janeiro em 1962 e dura até o golpe. Sua vida curta, porém, não limitou sua influência sobre a cultura brasileira. Sob a rubrica da UNE e direção de Carlos Estevam Martins<sup>30</sup>, o centro buscava “construir uma arte popular revolucionária” e “combater o hermetismo da arte intelectual” por uma “arte que o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela” (MARTINS, 2004). O aparente viés paternalista da última frase não passou despercebido pelos participantes do grupo. Heloísa Buarque de Hollanda, escrevendo anos depois, relembra que:

Ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não se faz apenas paternalista, mas termina – de forma “adequada” à política da época – por escamotear as diferenças de classe, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses (HOLLANDA, 2004, p. 26).

Assim, os cineastas e outros artistas do centro estariam designados para cumprir a função de achar uma linguagem que pudesse aproximar o intelectual e o popular. Ademais, Ferreira Gullar, escritor ligado ao Centro, ao rever os aspectos teóricos de suas formulações

<sup>29</sup> Ridenti retoma o conceito cunhado por Raymond Williams para descrever uma espécie de sensibilidade média que atravessa determinados grupos de artistas intelectuais contemporâneos (RIDENTI, 2004, p. 82).

<sup>30</sup> Carlos Estevam Martins (1934 - 2009) foi um sociólogo brasileiro, atuou pelo ISEB e foi, posteriormente, identificado como o autor do manifesto do CPC que havia sido primeiro publicado em nome de sua diretoria. Também foi o primeiro diretor do Centro, professor pela Universidade de São Paulo e Secretário de Educação de São Paulo nos governos de Luiz Antônio Fleury (1991-1995) e de Orestes Quéricia (1987-1991).

estéticas também ressalta a importância de entender a cultura popular como algo que vem de uma consciência revolucionária do povo:

[...] é necessário desenvolver uma ação mais próxima da massa, não apenas produzindo obras "para" ela como procurando trabalhar "com" ela, visando tanto desenvolver, nela, os meios de comunicação e produção cultural, como obter, nesse trabalho, um conhecimento mais objetivo de determinada comunidade que permite maior eficácia na elaboração da obra que seja dirigida à massa (GULLAR, 1980, p. 84)

Roberto Schwarz, ao falar sobre o CPC, ressalta sua influência no campo político no sentido de buscar uma aproximação com o povo através de apresentação de peças em porta de fábrica, por exemplo: “No Rio de Janeiro, os C.P.C. (Centro Popular de Cultura) improvisavam teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e lançar discos” (SCHWARZ, 2014, p. 69). Esse teria sido um dos motivos de seu fim em 1964, segundo o autor, uma vez que o regime só atacou, em um primeiro momento, aqueles pontos de inflexão entre cultura e massa. Artistas que dialogavam num circuito mais restrito de classe média ou de classe média alta só sofreriam ataques que os inviabilizassem a partir do AI-5.<sup>31</sup>

Fato é que o grupo teve um impacto muito forte no que seria produzido culturalmente nos próximos vinte anos no Brasil. Participaram do CPC artistas como Oduvaldo Viana Filho (o Vianinha), Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, além dos cineastas Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros. De fato, um filme chegou a ser produzido pelo CPC. *Cinco Vezes Favela* (1962, Miguel Borges, Marcos Farias, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues) era uma coletânea de cinco curtas de ficção, dentre eles *Pedreira de São Pedro*, em que Hirszman ensaia um uso do direto, embora não chegue a se realizar. O atravessamento da questão do popular com o cinema é patente nos discursos dos cineastas e o intuito vai permanecer, mesmo que durante as décadas seguintes as suas possibilidades sejam reinterpretadas:

O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de "burguesia de doirada tez" para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina.

<sup>31</sup> “Se em 64 fora possível a direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento” (SCHWARZ, 2014, p. 63).

Realiza-se como atitude intelectual pacificadora de uma existência contraditória de escritor de classe que mora em edifício altíssimo, observando o rico que porta um presunto e os andrajos que crescem na favela. Evangelicamente, ele mitifica o poder de conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual. Como disse Arnaldo Jabor revendo sua própria participação na produção cepecista, “a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema”. Uma missão assumida como tal: trata-se de um dever, de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura – a revolução nacional e popular (HOLLANDA, 2004, p. 45).

Hollanda ainda fala, citando o poeta Ferreira Gullar, sobre como há um esforço por parte desses intelectuais em adotar uma “sintaxe das massas”, renunciando à técnica literária padrão. Esse debate ensejado pelos CPC e presente em grande medida no espaço público brasileiro, antes e depois do golpe, aparece também nos escritos de diversos cineastas, entre eles um dos principais incentivadores do direto: Leon Hirszman, realizador de *Maioria Absoluta* e *São Bernardo*. Segundo a tese de Reinaldo Cardenuto Filho, *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Leon, que durante a juventude fora militante no CPC, estava interessado na constituição de um cinema nacional-popular. Ou seja, em um cinema que fizesse uma ponte entre a intelectualidade da alta e média classe com o intelectual orgânico, valendo-se do conceito de Antonio Gramsci, que viria a ser representado na tela (CARDENUTO FILHO, 2014, p. 41). Esse intuito é informado pelas discussões realizadas no centro, das quais participaram também Cacá Diegues e Glauber Rocha,<sup>32</sup> em que, como ressalta Cardenuto: “o CPC teve como uma das principais inquietações

---

<sup>32</sup> Fazemos aqui uma pequena ressalva quanto a influência dos CPC no Cinema Novo, em especial no trabalho de Diegues e Rocha. Cardenuto Filho (2008), na sua dissertação, vai abordar mais a fundo a questão do cinema cepecista. Nesse trabalho, fica claro que há querela pública em volta da ideia de cinema defendida por Carlos Estevam e aquela que esses cineastas almejavam. Cardenuto recupera artigos publicados no jornal Metropolitano em 1962 em que Estevam faz duras críticas ao resultado de *Cinco Vezes Favela* (que ele qualifica de “pequeno-burguês”) e ao Cinema Novo. Diegues sai em defesa do filme no qual ele possuía um episódio e Rocha, do movimento, defendendo uma autonomia artística do diretor em relação ao ideológico. Há em jogo aí um debate que vai se aprofundar muito nas décadas seguintes. Glauber, que orbitou o CPC em um primeiro momento, vai tematizar esse debate entre comunicação de massa, política e arte em *Terra em Transe* (1967) (XAVIER, 2012a, p. 36). Diegues vai romper com o CPC logo antes do golpe e vai abandonar os seus propósitos em grande parte na década de 1970 (CARDENUTO FILHO, 2014, p. 66). Em sua biografia, o diretor diz que se sentia “um infiltrado” (DIEGUES, 2014, p. 117) no grupo, mas faz elogios à atuação do CPC de modo geral: “Apesar dos erros cometidos, o CPC foi um projeto generoso de construção de país a partir da cultura de seu povo, fosse lá o que isso significasse para seus militantes. O CPC nos fazia refletir sobre a possibilidade de uma cultura nacional e escolhia sua face popular, nos expondo a um corpo a corpo com a população, com a qual acabávamos por aprender mais do que ensinar” (DIEGUES, 2014, p. 122). Para os fins desta tese, acreditamos que, para além dessa querela específica e outros conflitos em torno do nacional-popular que vão permanecer no debate público durante todo o período da ditadura e além, há elementos do pensamento cepecista, marcadamente a ideia de um dialogismo entre intelectual e povo e a ideia de “dar voz ao povo”, que sobrevivem às eventuais rupturas com o grupo.

a pesquisa por uma forma estética que permitisse estabelecer uma comunicação mais ampla entre arte política e classes populares” (CARDENUTO FILHO, 2014, p. 45).

No livro *Cineastas e Imagens do Povo*, Jean-Claude Bernardet (1985) não vai discutir expressamente o direto, entretanto, a questão da “voz do povo” na tela e da possibilidade de se gravar *in loco* vai ser fundamental para a emergência do que ele chama de “modelo sociológico” no documentário brasileiro da época. A possibilidade de fazer entrevistas em profundidade e, de fato, registrar os sons do cotidiano dessas fontes é uma das coisas que vai fazer surgir o “Modelo sociológico” cujo apogeu situa-se por volta de 1964-1965, foi questionando e destronando, e várias tendências estéticas despontaram” (BERNARDET, 1985, p. 8).

O texto de Bernardet também expõe as limitações desse modelo. Em *Maioria Absoluta* (1964), há a questão do interlocutor, por exemplo. Em ambos os filmes, há uma divisão entre “nós”, “eles” ou “tu”. O documentário chega a acabar em um plano aéreo de Brasília e perguntando ao espectador: “O filme acaba aqui. Lá fora, a tua vida como a destes homens continua?”. O narrador, nesse filme, refere-se às fontes como “ele”, também falando sobre como “eles” não podem saber sobre algo. Assim, em ambos os filmes, estabelece-se uma relação de poder com suas fontes. Temos aí um ponto de diferença entre o que acontece no nosso Cinema Verdade com outras versões do cinema de som direto no mundo. A presença do narrador *over* como “voz do saber” é oposta ao que pregava o *direct cinema*, por exemplo. Para os cineastas estadunidenses e canadenses, a grande inovação do direto era justamente poder mostrar uma realidade “sem mediação”. No cinema *verité*, de cunho mais ensaístico, a narração era mais comum, embora menos invasiva que a brasileira. Utilizando a nomenclatura de Bill Nichols, o Cinema Verdade brasileiro parece aproximar-se mais do modo expositivo do documentário, enquanto o *direct cinema* se aproximaria do modo observacional e o cinema *verité* do modo participativo geralmente (NICHOLS, 2005, p. 157). Costa sugere que a presença massiva de voz *over* nesses filmes parece se dever a dificuldades técnicas (COSTA, 2006, p. 153), e isso é corroborado por algumas entrevistas com técnicos em Guimarães (2008). Entretanto, Glauber Rocha nos dá a entender que essa seria uma escolha político-estética:

[...] o fascínio do direto congela a essência dialética (não escreve tudo que se fala ou não se fala tudo que se escreve...) na retórica linguística: os arquivos, o tédio de buscar no ser literário neurótico alguma qualidade... - liberalismo do Cinema Verdade - o que é Cinema Verdade? (Vide Garrincha). (ROCHA, 1981, p. 371-2).

Ou seja, o excesso de voz *over* seria explicado mais pela necessidade nesses filmes de se vender uma tese (ligada a dialética marxista), um aspecto que escaparia às vertentes francesa

e norte-americana. Há ainda uma menção a *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), como exceção. Nesse filme, a ausência de mais entrevistas em direto é, de fato, explicada pelas dificuldades técnicas. De qualquer modo, esses filmes parecem delegar um papel menos importante às capturas em direto do que seus pares na Europa e na América do Norte, dado que a “voz de saber” possui maior tempo de tela e maior importância narrativa que a “voz do povo”, para usar os termos de Bernardet (1985). Outra diferença seria a extensão dessa produção. Entre os filmes que citamos aqui, por exemplo, há apenas um longa. Há, de fato, um afã em realizar um cinema mais observacional, de cunho *Griersoniano*, que é contida pelas dificuldades técnicas.

A dissertação de Tide Borges vai percorrer mais ou menos o caminho que os outros textos que apresentamos neste capítulo, fazendo a análise de nove filmes. De início, a autora já estabelece que a questão da voz será central para o seu trabalho, tanto do ponto de vista de entender como o ato de fala registrado *in loco* vai servir como instrumento político e discursivo para os cineastas, que defendiam uma espécie de voz *on* como acréscimo de realismo (GUIMARÃES, 2008, p. 15), como numa tentativa de desmistificar esse instrumento ao falar da voz do narrador, “voz de poder” ou “voz de Deus” (GUIMARÃES, 2008, p. 16).

Tide Borges ressalta que, muitas vezes, essa “voz do povo” é utilizada de maneira “monológica”. Aqui, ela usa a distinção de Bahktin entre “monológico” e “dialógico”. Monológico seria quando há “a utilização da entrevista para a afirmação das ideias e do ponto de vista do autor” (GUIMARÃES, 2008, p. 17), e dialógico quando “o momento no documentário em que a entrevista ou o depoimento se torna um canal de expressão para o ponto de vista daquele indivíduo em relação ao seu lugar no mundo, que não precisa ser, necessariamente, o do autor” (GUIMARÃES, 2008, p.17). Um filme que teria uma utilização majoritariamente dialógica da voz do outro seria o segundo documentário de Jabor: *Opinião Pública* (1967).

Neste filme, Jabor tenta entender o apoio ao golpe de 1964 entre seus pares, os cidadãos de classe média do Rio de Janeiro. Essa proximidade com objeto do documentário acaba fazendo o cineasta refletir sobre seu próprio papel naquele meio, de forma que as muitas vozes se apresentem de maneira mais homogênea. Tide Borges ressalta que “os depoimentos são recolhidos de forma muito mais espontânea” (GUIMARÃES, 2008, p. 73), com a participação do cineasta, que, em sua voz *over*, refere-se aos aparatos de gravação e faz uma narração menos “científica” (GUIMARÃES, 2008, p. 73), o que diminui sua distância em relação a outros relatos.

Essa leitura de Tide Borges vai na contramão da leitura que Glauber Rocha faz de *Opinião Pública*. Rocha entende que o filme seria, sim, um aprofundamento das questões postas

já desde *Maioria Absoluta*, mas as contradições entre as falas de Jabor e os depoimentos recolhidos são vistas como um exemplo da “repulsa do povo por sua própria imagem” (ROCHA, 1981, p. 115). Um indício da noção vigente à época da função do cineasta de apontar, diagnosticar e oferecer voz as contradições populares. Há uma pequena história ressaltada por Glauber de um falar popular nas telas, como movimento delegatário dos cineastas do Cinema Verdade do poder de registro ao popular, como uma espécie de aliança utópica entre realizador e entrevistado:

[...] a novidade técnica/ideológica da *Maioria* estava no fato de montar um diálogo de classe/falando o Pobre/falando o Rico - duas falas duas ideias diversas, uma do Poder outra do Povo. Esse conflito claro desde *Arraial/Arruanda* (sem a voz direta, com o texto *off*, porque em 1960/1 não tínhamos ainda micros sincronizados gravadores tipo Nagra, etc, por...), aprofundado em *Maioria* - seguirá seu curso nos documentários futuros, destacando-se A opinião pública e *Brazil* verdade. Já estava em crise o Cinema Verdade *Euryankee* quando o Cinema Novo lançou seus documentários dialéticos sobre a realidade brasileira/terceiromundistas (ROCHA, 1981, p. 372)

Assim, Glauber Rocha entende que há no Cinema Verdade documental, de maneira muito expressa, essa dinâmica de luta de classes, que também vai ser o ensejo para os cineastas ligados aos CPCs se aproximarem da técnica do som direto em externas e do uso de gravadores portáteis.

### 3.3 O contexto teórico: a litania audiovisual e sua influência no cinema

Outro aspecto que embasa a defesa do direto em seus primeiros anos é a influência de algumas ideias sobre som correntes na literatura teórica da virada dos anos 1950 e 1960 nos escritos de alguns cineastas. A essa tendência teórica Jonathan Sterne (STERNE, 2003, 2011) deu o nome de litania audiovisual. Segundo Sterne (2003), existe essa corrente de pensamento que ganha vulto junto aos estudos de comunicação e mídia na segunda metade do século XX. Ela teria base em uma tradição de separar som e imagem e de atribuir a um ou outro um grau maior de presença.

Essas ideias são recorrentes na literatura em diversos meios, mas ganham força com o advento do cinema e da reprodução de som e estariam em evidência, por exemplo, nos trabalhos da Escola de Toronto (em especial no conceito de *oralidade* nos trabalhos de Marshall McLuhan, Walter Ong e Harold Innis), e persistiriam fortes até hoje. Buscamos neste subcapítulo entender se essas ideias influenciaram na defesa apaixonada que muitos cineastas

fizeram das técnicas de gravação em som direto quando estas chegaram ao Brasil, pois há uma similaridade entre alguns argumentos. Ou seja, diante de uma inserção tecnológica que possibilita a gravação do som direto em externas, também o cinema brasileiro se viu levantando diversas teorias sobre o significado ontológico do som. Propomos, então, neste subcapítulo, revisar as ideias enumeradas por Sterne em relação aos escritos dos cineastas e técnicos envolvidos na inserção do direto no cinema brasileiro, na busca de encontrar possíveis influências e divergências.

Para começar, exploramos o que Sterne define como *litania audiovisual*, que é uma série de ideias sobre a natureza do som e da imagem. O termo *litania* serve para reforçar a origem religiosa dos conceitos, que pode ser retraçada até o evangelho de João e a filosofia de Santo Agostinho, em que já aparece uma divisão entre som-espírito/imagem-letra (STERNE, 2003, p. 16, *tradução nossa*). Na visão de Sterne, essa cisão estaria presente desde lá até os dias atuais. O advento das tecnologias de reprodução sonora traz um recrudescimento dessas ideias, na medida em que autores buscam uma solução para explicar as novas sociabilidades incitadas pelas mídias modernas. O caso mais forte apresentado por Sterne é o de Walter Ong, que vai lançar ideias que se espalham pela escola de Toronto. Ong faz uma diferenciação entre o “homem oral” e a “hipertrofia visual”, e declara que o som é mais real ou existencial que outros sentidos (STERNE, 2003, p. 16).

Sterne elabora suas críticas a partir de uma série de trabalhos de Ong, dentre eles *Orality and Literacy* (2002), publicado originalmente em 1982. Nesse texto, Ong defende uma volta às civilizações baseadas na oralidade, pois o som teria uma relação mais profunda com a “interioridade da consciência humana” (ONG, 2002, p. 70, *tradução nossa*) em oposição à visão que seria um sentido voltado para as superfícies. Ou seja, Ong faz uma defesa de determinadas manifestações culturais com base em supostas características ontológicas do som ou da audição. O que nos interessa é apenas o construto teórico que Sterne elabora a partir desses escritos de Ong e como estes dialogam com o campo do som no cinema e com a discussão do direto, por isso, não faremos uma descrição mais profunda dos textos de Ong.

A mesma ideia de uma preponderância da oralidade também pode ser encontrada na utopia da Aldeia Global, de Marshall McLuhan. O texto base de McLuhan, que Sterne usa para criticar, é “*Acoustic Space*”, publicado em 1960, por McLuhan e Edmund Carpenter, na revista *Explorations in Communication: An Anthology*. Há uma lógica nesse trabalho parecida com a de Ong. Os autores defendem que a cultura ocidental é mais visual do que sonora e que isso levaria a um distanciamento do indivíduo com o espaço em que ele vive, por conta de uma suposta tendência da imagem de ser mais abstrata do que o som: “A característica essencial do

som, contudo, não é a sua locação, mas que ele é, que ele preenche o espaço” (MCLUHAN; CARPENTER, 1960, p. 67, tradução nossa)

Em um oposto e reagindo a essas ideias, estariam autores como Derrida que, em seu célebre texto *A voz que mantém o silêncio*, rebate a noção de presença automaticamente imbuída ao som. Sobre ele, Sterne diz: “Derrida usa sua bem conhecida frase, a metafísica da presença, para criticar e dismantelar as conexões entre fala, som, voz e presença no Ocidente” (STERNE, 2003, p. 17). Rick Altman (2012, p. 39), ao falar especificamente do som no cinema, também vai defender que só se pode falar em uma natureza estável do som se ignorarmos todas as maneiras em que essa natureza mudou de acordo com o contexto.

Mas quais seriam os pressupostos dessa litania audiovisual e como ela impacta a maneira como refletimos sobre a natureza do som e o papel das mídias sonoras? Primeiro, Sterne enumera as proposições básicas da litania:<sup>33</sup>

- A audição é esférica, a visão direcional
  - A audição imerge o sujeito, a visão oferece perspectiva
  - O som vem até nós, mas a visão viaja até o objeto
  - A visão está preocupada com superfícies, a audição envolve contato físico com o mundo
  - Ouvir acontece dentro de um evento, a visão nos dá a perspectiva do evento
  - A audição tende à subjetividade, a visão tende à objetividade
  - A audição nos traz até o mundo real, a visão nos leva à atrofia e morte
  - A audição está ligada ao afeto, à visão, ao intelecto
  - A audição é primordialmente um sentido temporal, a visão é primordialmente espacial
  - A audição é um sentido que nos imersa no mundo, a visão nos remove dele
- (STERNE, 2003, p. 16).

Os primeiros tópicos que Sterne elenca apresentam supostas características físicas do som ou da audição (“esférica”, imersivo, movimentação, profundo) como se fossem dadas pela natureza desses eventos e não por consensos ou contratos sociais. Isso também está expresso no quinto tópico (“ouvir acontece dentro de um evento, a visão nos dá a perspectiva do evento”), que reduz o visual à perspectiva e apresenta essa característica como inerente ao visual. Sabemos que, mesmo para a visão, a perspectiva sequer era uma característica preponderante na reprodução de imagens antes do Renascimento. Lastra (2000), quando fala sobre a inserção

---

<sup>33</sup> Sterne (2003) esclarece que a lista é elaborada com base em uma série de autores, mas, principalmente, nos textos de Ong. De fato, se olharmos para *Orality and Literacy* (2002), veremos que há uma tendência do autor a metáforas religiosas e a se exprimir por meio de listas que parece ser parodiada por Sterne.

do som no cinema, também registra o esforço incessante por parte de técnicos e diretores para criar parâmetros de perspectiva na banda sonora em Hollywood.

Depois, temos dois grupos que parecem entrar em contradição: os que ligam o som ao afeto ou à subjetividade (“a audição tende à subjetividade, a visão tende à objetividade”; “a audição está ligada ao afeto, a visão, ao intelecto”), e os que dizem que o áudio seria uma melhor maneira de acessar o mundo e, portanto, mais real (“a audição nos traz até o mundo real, a visão nos leva à atrofia e morte”; “a audição é um sentido que nos imersa no mundo, a visão nos remove dele”). Esta contradição é apenas aparente, pois: **(1)** a litania é sobre uma visão ontológica do som como natural, entendê-lo como dado e não como construído, não faz diferença se ele é mais “sensível” ou mais “objetivo”, desde que ele seja alheio à mente humana; e **(2)** a litania não é um conjunto fechado de ideias e pode variar entre um autor e outro. Um último ponto (“a audição é primordialmente um sentido temporal, a visão é primordialmente espacial”) também parece entrar em contradição com outros; o fato de a audição ser mais “imersiva” e “envolver contato físico com o mundo” não a tornaria mais espacial que a visão? A imagem em movimento do cinema não seria uma prova de uma temporalidade forte associada ao visual?

Em seguida a essa listagem, Sterne (2003) comenta que essa seria uma maneira de pensar os sentidos que proporia uma espécie de soma zero: ou somos uma sociedade da audição ou somos uma sociedade da visão. Bom, quem estuda cinema certamente já ouviu algumas asserções da litania quanto ao som no cinema, às vezes até formalizada em aparatos (o que seria um som *surround* se não uma solução esférica para o áudio contra a direcionalidade da imagem na tela?). Algumas declarações mais “comuns” também nos mostram isso: a ideia de imersão através do som (STAM, 2000), a ideia da necessidade real do evento sonoro (LASTRA, 2000; ALTMAN, 2012) ou a ideia do som necessariamente afetivo (LOPES, 2003).

Na área que estuda o som no cinema, esse uso da litania também é bastante comum. No já citado trabalho de Altman, por exemplo, em que se discute as quatro falácias e meia sobre som no cinema, pelo menos duas delas podem ser encontradas na litania: a falácia ontológica e a (meia) falácia da indexicalidade (ou indicialidade). A falácia ontológica está baseada em dizer que o som é fundamentalmente inferior ou superior à visão (“o cinema é um meio essencialmente visual ou essencialmente sonoro”) (ALTMAN, 2012, p. 38-9). Não há litania sem a falácia ontológica. A meia falácia da indexicalidade é aquela, já explorada neste trabalho, que entende o som como especificamente mais indicial que a imagem, uma vez que efeitos sonoros não poderiam ser criados de maneira totalmente digital. Mesmo os efeitos de *foley* são registrados a partir de ações reais (ALTMAN, 2012, p. 43). Dada a forte presença dessas ideias

nos estudos sobre cinema, é natural que seja possível fazer a conexão delas com a defesa do som direto. Ao menos uma das proposições enumeradas por Sterne (2003) é muito forte para defender o seu uso (“ouvir envolve contato físico com o mundo externo, a visão requer distância”). Antes de entrar nisso, gostaria de repassar um pouco de como se deu a aquisição do som direto no Brasil, que fatores ajudaram a fazer a sua defesa e com que autores os cineastas que decidiram fazer experiências nesse sentido tiveram contato.

Apresentaremos, na sequência, alguns achados que encontramos ao buscar indícios da litania nos textos de cineastas e técnicos. Parece-nos que a argumentação de defesa do som direto possui, sim, algumas semelhanças com algumas ideias da litania, em especial com aquelas da Escola de Toronto. Como veremos a seguir, há citações a McLuhan nos livros de Diegues (2014) e Rocha (1981). Entretanto, é preciso adiantar alguns limites desta abordagem. As confluências entre a litania e os argumentos do direto podem restringir-se à crença do direto como um agregador de realismo nos filmes, o que possui uma aproximação lógica com a ideia presente na litania do som como ontologicamente mais próximo do real. A principal limitação do paralelo: na litania, o maior “realismo” do som vem em detrimento da imagem (o audível como mais real que o visível), o que não é, geralmente, verdade na defesa do direto, em que som e imagem se complementam como mais reais.

Esse argumento não deixa de ser a variação da noção de “mais presença” relacionada ao som. Mesmo que o corpo estivesse presente em imagem desde o primeiro cinema, o fato de que sua voz não tinha sido capturada o tornava mais “distante do espectador”. O que nos lembra a quinta frase da litania descrita por Sterne (2003): ouvir acontece dentro de um evento, a visão nos dá a perspectiva do evento. Variantes desse argumento podem ser encontradas no discurso de Glauber em relação ao cinema direto:

É, em regra geral, um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível, daí a palavra verdade; ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade (ROCHA, 1981, p. 37).

Outra seria a capacidade de o som acrescentar camadas de detalhe à realidade. Os filmes do direto superariam, dessa maneira, a abstração do pitoresco. Glauber faz uma distinção entre aprimoramento técnico e formal. Por fim, o diretor mostra (ainda falando sobre os movimentos de cinema direto) saber que a técnica, ou seja, o emprego do direto, por si só não iguala mais presença ou a um filme mais verbal:

Outra coisa: esse cinema em som direto tem que ser realizado com uma técnica perfeita. Com som e fotografia ruins, com montagem confusa não é um filme realizado, é um filme que se frustra nessa perspectiva. O método, unido ao aprimoramento técnico que não é aprimoramento formal – o aprimoramento formal é uma consequência desse método de analisar a realidade — é muito mais importante que o detalhe pitoresco, a investigação arbitrária (ROCHA, 1981, p. 43).

Esse tipo de formulação que iguala uma maior presença de som direto a um maior realismo da imagem se repete, em parte, da litania e em diversos textos de outros cineastas e da própria imprensa. Lógica parecida encontra-se, por exemplo, no depoimento dado por Caetano Veloso à revista *Filme Cultura* em 1981. Tal edição da revista, a de número 37, era uma edição especial falando apenas sobre som. Como Caetano fora compositor ou diretor musical de diversos filmes<sup>34</sup>, inclusive do muito abordado em nosso trabalho *São Bernardo* (1972), foi chamado para uma entrevista. Quando perguntado sobre a relação entre música e imagem, Caetano expressa uma concepção muito difundida no trabalho de diversos cineastas, e mesmo teóricos, a de que o som seria naturalmente mais “envolvente” que a imagem:

É uma coisa difícil de falar, porque é uma coisa meio científica, né? O som é envolvente, te toma, independente de você olhar. Já a imagem, você tem de estar de frente para ela, é outra coisa. A música é uma arte bem antiga, o cinema é uma confusão que apareceu bem recentemente. Mais exatamente, é uma confusão que mexe com toda essa *trip* que já rolava antes, ou seja, toda essa coisa de visual e movimento (VELOSO, 1981, p. 15).

Trazemos aqui essa citação de Caetano para comentar como ideias da litania (o som como naturalmente mais presente, ou mais imersivo que a imagem) podem ser encontradas de maneira muito significativa na cultura brasileira. Há, porém, um ponto maior a se fazer que diz respeito a todo o trabalho de Sterne ou ao campo dos estudos de som. Como vimos, uma pedra fundamental desses trabalhos é justamente mostrar como certos mitos sobre o som e a audição permanecem muito fortes – em oposição ao que acontece com a imagem visual. Já é comum, quando se fala sobre o visual, entender que há um trabalho de produção por trás do que vemos, que há diversos modos de ver e que os modos de ver de que dispomos agora são fruto de uma construção social que remonta processos em desenvolvimento desde o Renascimento (a já citada noção de profundidade em Baudry, a de atenção focada em Crary, entre tantos outros exemplos). Quando pensamos o sonoro, esses elementos são sistematicamente ignorados,

---

<sup>34</sup> Sobre a extensão do trabalho de Caetano Veloso como compositor de cinema, ver o artigo de Márcia Carvalho, *A música de cinema de Caetano Veloso*, apresentado na Intercom de 2019.

supõe-se que os modos de audição que possuímos são frutos de uma natureza ontológica do material sonoro (ser envolvente, ser mais real, mais presente, etc.). Ong, McLuhan, entre outros, vão ao extremo de dizer que uma sociedade baseada na oralidade e na audição seria mais humana e mais harmonizada.

Sterne e outros vão no caminho contrário. O autor americano vai atrás de diversas formulações, como a criação de uma escuta focada no estetoscópio – que depois vai ajudar na definição de como hoje funciona o telefone, um exemplo de escuta que não pode ser chamada de “envolvente”. O que Caetano e tantos outros chamam de mais “envolvente”, parece-nos, é um modo de escuta específico desenvolvido para a música de câmara, como demonstrado por Emily Thompson (2012), que depois é emulado parcialmente pelo cinema e pela indústria fonográfica. No caldeirão cultural dos anos 1960, entretanto, é importante para a defesa dos ideais desses cineastas e para a narrativa tecno-midiática da “revolução do direto” igualar esse modo específico de escuta a uma natureza do som.

Aliado a esse discurso de mais presença, em outro canto do espectro da litania, está a ideia de mais realismo, que também pode ser vista nos caminhos teóricos ou práticos. Kittler, por exemplo, também defende que o som é mais real que a imagem, pois haveria menos recursos de sintetização espontânea de sons ou mesmo de montagem do que para a imagem (KITTLER, 1999). O argumento do cinema direto vai por outro caminho, embora ambos se sirvam de fundamentação parecida baseada na litania. O cinema de som direto seria mais real que o cinema *mainstream* da época, porque possibilitaria a saída do estúdio. De maneira que imagens e sons seriam mais reais que seus pares captados em estúdio. Essa não seria, portanto, uma característica da matéria sonora, mas daquelas tomadas específicas, possibilitadas pela nova tecnologia de som.

Outro exemplo desse tipo de raciocínio encontramos em artigo do jornalista Sérgio Augusto, publicado na primeira edição da revista Filme Cultura e intitulado *A propósito do Cinema-Verdade*. No artigo, Augusto faz uma defesa desse movimento brasileiro de som direto dizendo que o “cinema está apto a significar mais do que a televisão, meio de informação direto e imediato” (AUGUSTO, 1966, p. 41), e conclui que:

Para o cineasta, o problema essencial é fazer com que esse universo fílmico seja reconhecido como real e provocar no espectador, por meio de efeitos ilusionistas, o mesmo *sentimento de realidade* do espetáculo da natureza ou uma sensação similar (AUGUSTO, 1966, p. 41).

Logicamente, a litania audiovisual não pode englobar todos os argumentos utilizados por Glauber ou pelos cineastas do Cinema Novo. A lógica de *soma zero* que Sterne (2003) descreve não pode ser reproduzida no cinema, que é um meio visual também. O som direto não tornaria os filmes “mais presentes” em detrimento da imagem. Não se propõe um cinema do som contra um cinema da imagem, embora Glauber (2001) vá se referir, inspirado em Jean Renoir, a filmes verbais. O que se observa é uma repetição do tom e, no sentido geral, do argumento de que os filmes em som direto seriam mais presentes, possuiriam mais mundo ou mais verdade que aqueles de estúdio e o que permitiria isso seria uma mudança técnica. Glauber, em especial, parece ciente do quão fácil esse discurso do direto pode descambar para um fetichismo e da importância de que uma ideologia sustente essa produção, preferindo em alguns momentos falar em cinema dialético no lugar de direto. Também não se furta de lembrar de outros avanços da época que facilitaram o direto, como as câmeras mais leves. Ainda assim, de um modo geral, parece haver um conjunto de ideias correntes nesse período que vai privilegiar o som como agente de mudança em relação à imagem. Essas ideias não se limitam à litania audiovisual, mas a incluem. Adaptando-as, claro, aos interesses políticos desses cineastas. Essas ideias podem explicar a insistência com o direto em meio às dificuldades, aos experimentos mais radicais e a sua prevalência na produção brasileira até hoje. Neste subcapítulo, atentamos para como a discussão teórica pode ter impactado decisões práticas dos realizadores. No próximo, observaremos como elementos de dentro do próprio fazer audiovisual influenciaram uma predileção pelo uso do direto.

### **3.4 O contexto midiático: a influência da TV e dos cinemas novos**

Na medida em que, durante os anos 1960, as contradições desse discurso do direto como um “gênero” naturalmente “mais político”, “mais real” ou “mais presente” vão se apresentando (ou talvez como resposta a problemas técnicos, ou mesmo através da transformação interna do Cinema Verdade), outro tipo de proposição de uso desse novo recurso vai preponderar. A partir daí, saem de cena os contornos mais realistas do cinema direto documental e entram as ideias de descontinuidade e montagem criativa que teriam chegado ao nosso cinema através das influências estrangeiras, em essencial do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. São esses princípios, somados a uma ideia de performance ao vivo, emprestada da televisão, que vão nortear os experimentos com o direto de ficção nos primeiros anos a partir de 1968. Neste subcapítulo, abordaremos, brevemente, a influência da televisão na inserção do direto, através do trabalho de Regina Mota (2001) essencialmente; depois, a partir de Gilles Deleuze

(2018), analisaremos a ideia de som sendo gestada no cinema europeu de ficção nesse período, para, por fim, pontuar como essas discussões foram importantes para o trabalho de Glauber Rocha (1981) e de Rogério Sganzerla (2001), por exemplo. Comentamos também, por alto, como a ideia de direto como artifício vai aparecer no Cinema Verdade, através do exemplo do filme *Viva Cariri!* (1969, Paulo Gil Soares).

Regina Mota, em seu livro *A épica eletrônica de Glauber Rocha* (2001), vai abordar os experimentos que esse diretor faz com a linguagem televisiva no programa *Abertura*, exibido na TV Tupi, no início da década de 1980. Particularmente interessante ao nosso trabalho é o segundo capítulo desse texto em que a autora discute a influência do cinema direto nessa produção e no pensamento de Glauber. Mota (2001) cataloga as entradas mútuas entre cinema e televisão no período. Em especial, a autora mostra como: (1) as discussões técnicas e estéticas de um meio acabam repercutindo no outro, criticando a ideia de que essas histórias possam ser compreendidas separadamente; e (2) períodos de valorização do realismo e do artifício alternam-se em ambos.

Em primeiro lugar, Mota recupera os textos de Roberto Rossellini sobre a importância de os filmes revelarem a “verdade” (MOTA, 2001, p. 25). Embora Rossellini entendesse a impossibilidade dessa proposta, ele defendia a busca por um “cinema de primeiro grau”, que teria adesão da realidade das coisas, que fosse apenas denotativo, ou seja, um método de gravação de menor intercessão do cineasta na realidade. Essa discussão no bojo do neorealismo vai levar ao desenvolvimento de estratégias como o emprego de não-atores em filmes de ficção e a gravação do maior número possível de cenas em locação. Expedientes que vão aumentar a pressão na Europa por formas mais efetivas de se captar som em externas.

O neorealismo italiano vai fazer uma defesa do cinema nas ruas, assim como algumas correntes do cinema documental, como já citado. Parece que, desde antes, o próximo passo havia sido anunciado. Levaram as câmeras para a rua, agora faltavam os microfones. Os gravadores portáteis surgem em resposta a essa demanda dos cinemas novos e, principalmente, da televisão. É através do telejornalismo e do ao vivo que eles entram no imaginário popular. Logo essa estética vai ser absorvida pelo cinema também.

Como se sabe, a televisão, assim como o cinema logo depois da implementação do som, vai se servir de elementos estéticos emprestados do rádio e do teatro (MOTA, 2001, p. 27). A autora retoma um período anterior à invenção do *videotape*, em 1951, em que a televisão precisava transmitir tudo em simultaneidade. Dessa maneira, criou-se uma cultura de improviso e de produção ao vivo em estúdio, que depois seria repetida quando os gravadores de fita magnética surgiram. A partir 1951, segundo a autora, a televisão vai se voltar para a estética do

cinema, para entender como “montar” os *videotapes*, e aí começa um diálogo interessante entre os dois. O som direto sempre foi regra em estúdio e era possível gravar dessa maneira em externas desde a década de 1930, como provam alguns filmes em que esforços hercúleos para concretizar essa prática foram realizados, como *Réquiem a Lenin*, 1934, de Dziga Vertov (MOTA, 2001. p. 34). No estúdio, a regra era a gravação em direto desde meados da década de 1930 até os anos 1950, como nos mostram os textos de Luiz Adelmo F. Manzano (2014) e Krystin Kalinak (2015)<sup>35</sup>.

Há, na televisão, um processo de reivindicação de formas do direto parecida com o do neorealismo italiano. Em primeiro lugar, é interessante entender porque voltar a ter mais seguimentos ao vivo interessava aos repórteres e diretores de televisão. Em segundo lugar, porque se desenvolvera uma ideia do meio televisivo como um meio “íntimo”, o que provocou consequências estéticas. Isso pode ser visto, segundo Mota (2001), nos seguimentos de jornalismo de atualidades que, mesmo quando a televisão se encastela nos estúdios, segue indo às ruas, gravando com câmeras leves. Essa vontade de direto, por assim dizer, vai ser instrumental na criação das estéticas do cinema moderno mesmo muito antes de elas surgirem: "A 'câmera na mão', tão cara às estéticas dos cinemas novos, se generalizou como procedimento técnico indispensável às 'atualidades' para dar conta da dinâmica do real" (MOTA, 2001, p. 34).

A partir do final dos anos 1950, e antes mesmo do cinema direto em si, os experimentos no campo televisivo vão progredir muito. Mota (2001) retoma como sintoma disso os trabalhos pioneiros de Henry Stork, em 1937, de Georges Rouquier, em 1946 e um especial gravado por Orson Welles, em 1950. Essa permuta constante entre cinema e televisão também vai aparecer nos escritos de Rogério Sganzerla. O cineasta de *O Bandido da Luz Vermelha*, em seu livro *Por um cinema sem limite*, vai propor uma espécie de historiografia do cinema. Sganzerla divide o cinema em clássico e moderno (corrente com a qual ele se identifica). A modernização passaria por uma busca maior de realidade, da afirmação do indivíduo como sujeito histórico, características que, segundo o autor seriam influenciadas por “certos cine-jornais” (SGANZERLA, 2001, p. 19). O diretor moderno, segundo Sganzerla, filmaria como um “cinegrafista de jornais de atualidade” (SGANZERLA, 2001, p. 84). Essa relação com o jornalismo como defesa de uma modernidade cinematográfica baseada no uso do direto também

---

<sup>35</sup> Manzano realiza em *Som-Imagem no Cinema* (2014) um trabalho sobre o som na obra de Fritz Lang. Embora sua análise seja de cunho mais estético-narrativo, há indícios no texto de como funcionavam as práticas de som direto em estúdio em *M, o Vampiro de Düsseldorf* (*M- Ein Stadte sucht ein Mörder*, 1931, Fritz Lang). Kalinak organiza em seu livro *Sound: Dialogue, Music and Effects* (2015) uma periodização do estilo do som audiovisual em Hollywood desde o primeiro cinema. Como sua abordagem é mais estilística, não faremos uma discussão mais profunda desse texto neste subcapítulo, mas ele também fornece substrato para a afirmação anterior de que o som em estúdio nas décadas de 1930 e 1940 era, essencialmente, captado em direto.

aparece em entrevista do diretor Walter Lima Jr. à Miriam Alencar, do Jornal do Brasil, durante a abertura do lançamento de *A Lira do Delírio* (1974):<sup>36</sup>

Quando se usa som direto no CB não se sabe que se está fazendo um novo tipo de cinema, o cinema direto. A câmara pode estar a serviço dos atores sem ser subserviente aos atores como no caso de *A Lira do Delírio*, que não é um filme dublado pelo Nagra. Cinema direto permite uma espontaneidade muito mais ampla. [...] Eu sou um repórter e sou um cineasta. E meu filme é uma soma disso. Eu uso o cinema direto como um repórter usa o gravador. Uso de maneira jornalística, mais como criação da matéria do que a própria matéria (ALENCAR, 1978, [s.p.]).

Há também, no texto de Mota, a recuperação de um debate muito ativo entre Louis Corelles e Christian Metz, na década de 1960, que aponta para o próximo passo de um direto além da noção de realismo. Corelles criticaria Metz por omitir o som de suas análises fílmicas, desconsiderando “o direto consagrado pela televisão” que teria trazido “o som das ruas e a palavra do homem comum” para as telas (MOTA, 2001, p. 39). Essa resistência dos teóricos em abordar as mudanças que o som direto traz se repetiria frequentemente. Mota relembra a *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*<sup>37</sup>, publicado em 1928 por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov, em que esse grupo de formalistas soviéticos vai na contramão de Vertov, ao se colocar contra um uso realista do som, supondo que ou bem se propunha uma montagem criativa do som, ou ele seria inútil. Em um primeiro momento, o direto se coloca como o oposto do que propunha Eisenstein, porém isso muda diante dos cinemas novos como veremos mais adiante. Por conta disso, Mota (2001) afirma que muitos cineastas desses movimentos vão rejeitar o direto quando ele surge. Essa nova técnica de gravação implicaria um menor controle autoral sobre as gravações, segundo depoimento de Nicole Rouzet-Abagli. Logo depois, estabelece-se a percepção de que o direto implicaria uma maior proximidade entre imagem e referente, que serviria como um estilo que se opõe à transparência da imagem, e muitos cineastas começam a defendê-lo como uma espécie de “montagem simultânea à filmagem” (MOTA, 2001, p. 44).

Aqui Mota retoma os depoimentos de Glauber Rocha, diretor que vai defender o direto nos termos do imprevisto e da ideia de uma possibilidade de encontro com um “ensaio crítico”

<sup>36</sup> Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Publicado em 26 nov 1978. Acesso em: em 4 jun 2022.

<sup>37</sup> Mota refere-se a esse texto como *Manifesto dos Três* (MOTA, 2001, p. 40). Deleuze, como *Manifesto de 28* (DELEUZE, 2018, p. 279). Em outras fontes, encontramos aquele que, provavelmente, é o título original do texto *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro* (ALVIM, 2017, p. 4) ou, ao menos, como foi publicado no Brasil em um apêndice ao livro *A forma do filme* (EISENSTEIN, 2002). Adotaremos essa última grafia seguindo a edição brasileira do texto que obtivemos.

da realidade, elogiando a aproximação com a televisão e o jornalismo. Isso somado a uma influência estrangeira, Glauber, como já referido, afirma ter se interessado pelo direto ao ser aconselhado por Jean Renoir que, ao assistir *Terra em Transe* em um festival, comentou que ele deveria ser um filme em direto por se tratar de um “filme verbal” (ROCHA, 1981, p. 183). Isso torna o Nagra III e o “cinema direto” objetos de desejo, segundo o próprio diretor. Ele parte, então, para gravar *Câncer*, filme que só vai ser finalizado quatro anos depois em Cuba por problemas no som, e um curta experimental que se perdeu (ROCHA, 1981, p. 187-8).

Ressalta-se, então, essa comunicação mútua entre televisão, os cinemas novos globais e o que acontecia no Brasil no começo dos anos 1960. As chaves do realismo e do artifício (que vai ser preponderante nos cinemas novos) também parecem coexistir nessa comunicação. Mota retoma, então, o pensamento de Gilles Deleuze para exemplificar como esse atravessamento entre televisão e cinema foi forte no período:

Para Deleuze, o segundo estágio do cinema falado nunca teria nascido sem a televisão, embora ela não tivesse tomado conhecimento daquilo que estava inventando. As reportagens televisuais obrigaram o desenvolvimento das habilidades da câmera de reportagem, motivadas pela rapidez na realização (MOTA, 2001, p. 44).

Deleuze é um autor frequentemente citado por Mota e gostaríamos de trazer uma discussão um pouco ampliada de seu capítulo sobre som, pois o autor parece resumir bem como as mudanças tecnológicas do som vão sugerir efeitos para além de um maior realismo. No seu livro *Cinema 2: A imagem-tempo* (2018), Deleuze vai defender que está se desenvolvendo dentro da experiência moderna de cinema um novo regime estético para as imagens sonoras. No primeiro cinema, imperaria uma relação de sugestão do som pela imagem, no cinema clássico (a imagem-movimento), uma relação de dominação, e, por fim, uma relação de autonomia no cinema moderno (a imagem-tempo). Embora cite apenas em uma nota de rodapé as mudanças tecnológicas (dentre elas a fita magnética) a que o som no cinema estava exposto, fica claro que estas tiveram muita influência em tais desenvolvimentos. O autor deixa claro que esses regimes convivem entre si e não se sucedem, mas é sintomática a maneira como ele devota à autonomia entre som e imagem o mais importante lugar em sua tríade. A autonomia e os efeitos decorrentes dela (a descontinuidade, a voz *over*, os sons fantasmagóricos, os cortes abruptos, entre outros) seriam o que há de mais moderno em som de cinema. A preferência de Deleuze por autonomia ao invés de realismo remonta uma tradição baseada em Eisenstein, que compete com o que vimos de Vertov no subcapítulo anterior. Remonta, também, os fazeres de

diversos cineastas ligados ao Neorrealismo Italiano e a *Nouvelle Vague*. Muitos deles são citados em seu texto, inclusive.

Deleuze entende que o primeiro cinema não pode ser considerado mudo, pois há atos de fala nele, embora estes sejam indiretos (através dos intertítulos). O cinema clássico ao aderir ao sonoro transformaria esses atos de fala em discurso (há toda uma discussão sobre discurso e narrativa retomando Émile Benveniste que não cabe aqui), muito embora uma grande parte da sociabilidade nesses filmes se observe nos silêncios. É em torno do terceiro momento, de modernização do som, que o texto de Deleuze gira. Esse é um momento em que, segundo o autor, não basta restituir o ato de fala, é necessário trabalhar o todo dos elementos sonoros (o que Deleuze chama de *continuum* sonoro) e reorganizá-los em modos que não girem em torno de uma relação direta entre significante e significado:

O moderno implica um novo uso do falado do sonoro e do musical. É como se, numa primeira aproximação o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual, e ganhasse, por si mesmo, um valor e autonomia, no entanto, não-teatrais (DELEUZE, 2018, p. 286).

Isso aconteceria quando um ruído toma o lugar de um ato de fala, ou o contrário – o autor cita como exemplos a cena da bola de *ping-pong* em *As Férias de Mr. Hulot* (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1953, Jaques Tati), e um diálogo apenas de “pfff” em *Tempo de Diversão* (*Play Time*, 1967, Jaques Tati) –, ou quando há um desequilíbrio entre esses elementos – a música mais alta que transforma a voz em inaudível no *Week-End à Francesa* (*Week-End*, 1967, Jean-Luc Godard). Deleuze também faz um elogio aos elementos que complementam de maneira não redundante (aqui ele retoma a *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, de Eisenstein, Prokofiev e Alexandrov) à imagem, como, por exemplo: os sons fora de campo e a voz em *over* em *India Song* (1975, Margerite Duras), os usos do silêncio em *Othon* (1970, Jean Marie Straub e Danielle Huillet), o corte irracional em *Viver a Vida* (*Vivre Sa Vie*, 1962, Jean-Luc Godard) e sons que contradizem ou, para usar um termo Deleuziano, indeterminam a natureza temporal da narrativa – como a voz *over* em *Ano Passado em Marienbad* (*L’Année Dernière à Marienbad*, 1969, Alan Resnais) ou de *As Crônicas de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968, Jean Marie Straub e Danielle Huillet).

Para além de oferecer uma certa historiografia do som no cinema ou de trazer elementos de linguística e semiótica para a discussão estética desses filmes, ao focar sua análise de som no cinema moderno, Deleuze nos dá pistas do clima intelectual da época. Ele serve-nos na medida em que nos sugere elementos que eram valorizados nesses movimentos dos cinemas novos, e que vão além da defesa do realismo e que podem ser encontrados na produção

brasileira também. Ou seja, o conceito do que é moderno em som de cinema no texto de Deleuze vai de encontro, em certa medida, a um conceito corrente nos escritos dos cineastas brasileiros.

Esse entendimento do uso do som no cinema da *nouvelle vague* como expressão radical de uma modernidade cinematográfica também aparece no livro de Rogério Sganzerla. Sobre a disjunção entre imagem e som em *Ano Passado em Marienbad*, filme muito citado por Deleuze, o cineasta brasileiro vai dizer:

Enfim, "Aventura" é uma obra definitiva e "Ano passado em Marienbad", um filme absoluto. Neles, as indagações psicológicas e modismos em geral são pontos de partida para o exercício cinematográfica: um movimento de câmera, um leitmotiv musical, pode contrariar e contradizer uma "verdade" pronunciada por um personagem inteligente (SGANZERLA, 2001, p. 79-80).

Sganzerla cita também Godard como uma grande referência para o seu próprio cinema. O brasileiro elogia o francês dizendo que este recuperaria uma tradição do primeiro cinema de uso dos silêncios e do não verbal, em filmes que: “Dão atenção ao exterior das coisas – o que é próprio do cinema, a ‘arte das aparências’” (SGANZERLA, 2001, p. 107-8). Sganzerla chega a montar uma linha do tempo que passaria por diretores como Eisenstein, Howard Hawks, Orson Welles, Godard e ele mesmo, identificados como “operadores de atualidade” (SGANZERLA, 2001, p. 116), ou seja, cineastas que lançariam mão de artifícios propriamente modernos, dentre eles o recurso propriamente “audiovisual- de imagem e som em conflito” (SGANZERLA, 2001). Por fim, conclui:

Pode-se dizer que o cinema se tornou moderno, transformando-se radicalmente, com a conquista do plano-sequência em som direto, que assegura-lhe, antes de mais nada, a liberação da câmera e do microfone. Em seguida busca novos recursos como a profundidade de campo narrativo e visual, a descontração do ator em cena longa, a incorporação do acaso e a valorização do som gravado no instante da interpretação (SGANZERLA, 2001, p. 117-8).

Embora a noção de som direto como “acréscimo de realismo”, remontando Vertov, tenha preponderado no Cinema Verdade e nos primórdios do direto no Brasil (além de se manter como um argumento de defesa da escolha por essa técnica até hoje), é esta outra noção, presente nos teóricos levantados por Mota, em Eisenstein, em Deleuze e em Sganzerla – de modernidade, descontinuidade e autonomia entre som e imagem – que vai imperar no estilo do cinema de ficção de som direto brasileiro. Um dos primeiros exemplos de experimentos nesse sentido vem de um filme documental no coração do Cinema Verdade.

O uso mais radical, mais artificioso do som direto se dá em *Viva Cariri!* (1969, Geraldo Sarno). Esse filme é um dos primeiros a nos mostrar o esgotamento do discurso realista do cinema direto, exacerbado pela dificuldade que esses cineastas tinham, nesse momento, em lidar com as falas de outros grupos sociais. Geraldo Sarno vê o campo aberto brincar com a montagem. Há diversos efeitos de edição de som que parecem com os aspectos que Deleuze vai apontar como predominantes no cinema moderno: a descontinuidade entre som e imagem, a paródia, o uso das três pistas (voz, música e ruídos) diferentes e as brincadeiras com esses usos e, inclusive, um momento com uma marcha invertida em uma romaria.

Uma cena bastante simbólica do quanto esse filme é radical em seu abandono do realismo sonoro é uma em que o fazendeiro fala sentado em uma varanda. Seu discurso versa sobre as dificuldades da sua empresa no sertão, do descaso do governo. Ele apresenta-se como um homem progressista que quer apenas o desenvolvimento da região e gerar empregos, mas é barrado em sua opinião pela burocracia e pela corrupção. De repente, essa fala é cortada abruptamente por um pequeno excerto do fazendeiro dando tiros para o alto no mesmo local. O ruído alto dos tiros quebra a continuidade da cena. Não há nenhuma explicação sobre o contexto dos tiros, nenhuma fala do narrador sobre as posições políticas do fazendeiro, entretanto, acredito que, para o espectador, fica bastante óbvio qual a opinião do cineasta. Ao quebrar a continuidade do discurso com o estrondo dos tiros, parece que Sarno busca escancarar a hipocrisia do discurso humanista e pacifista do fazendeiro. Clara Leonel Ramos descreve essa cena em sua tese:

Se a cena anterior poderia estimular uma certa simpatia em relação ao drama do fazendeiro, o que se vê em seguida é a revelação da dimensão autoritária e reacionária da mesma figura. Através do deslocamento de imagem e som, Sarno desmente a fala do entrevistado. Assim a sequência adquire um sentido radicalmente diferente do anterior, eliminando qualquer possibilidade de solidariedade em relação ao personagem (RAMOS, C. L., 2007, p. 58).

Neste capítulo como um todo, buscamos apresentar a entrada do som direto em externas no sistema brasileiro não como uma revolução técnica por si só, mas como um elemento dentre muitos outros que vão definir a estética ou estilo sônico utilizado na época. Dessa maneira, vimos como mudanças no campo da história e das diretrizes políticas de um grupo de cineastas vão estabelecer parâmetros de uso desse aparato técnico. Depois, como argumentos emprestados dos teóricos da mídia vão ser apropriados pelos cineastas e técnicos na sua prática e numa busca por um maior realismo. A defesa de um cinema moderno em uma chave de artifício e descontinuidade entra, posteriormente, no Brasil, mas ganha muita força e convive

com a ideia de maior realismo, como mostram os escritos de Rocha (1981) e Sganzerla (2001). O objetivo era limpar caminho para entender um cinema de som direto de ficção brasileiro não só como uma consequência de uma espécie de contaminação estilística. Como esse estilo se desenvolveu é o tópico que pretendemos explorar no **capítulo 4**, porém, antes, gostaríamos de abordar um pouco a absorção dos gravadores portáteis, em especial o Nagra, como objeto de consumo.

### 3.5 O contexto técnico: o Nagra enquanto objeto

Exploramos, nos subcapítulos anteriores, como, durante o final dos anos 1950 e começo dos 1960, mudanças profundas na maneira de se captar áudio para cinema vão se consolidando e como o entendimento dessas mudanças vai se diferenciando também. Agora, gostaríamos de voltar a atenção por um momento à realidade material deste. Aproveitamos este subcapítulo para discutir, então, os aparelhos que são introduzidos nesse momento e a cultura que se monta em torno deles, inserindo o trabalho em uma discussão maior sobre tecnologias de gravação e reprodução sonora tal como pensa Nyre (2005).

Dentre os aparelhos que se tornam objeto de desejo dessa geração, ao menos nos discursos, um aparece de maneira recorrente nos discursos de cineastas brasileiros: o Nagra III. Inventado nos anos 1950 pelo polonês radicado na Suíça Stefan Kudelski, o Nagra é um gravador à base de fita magnética, tecnologia pouco utilizada até então. Pesando até 10 quilogramas, dependendo do modelo, este gravador portátil foi feito para auxiliar na produção radiofônica e televisiva. O Nagra III, em especial, por ser mais leve e mais confiável, além de possuir facilidades de sincronização, foi rapidamente adotado pela indústria cinematográfica daquele período. Segundo o engenheiro de som Chris Newman em depoimento à época da morte de Kudelski, “Não houve praticamente nenhum filme feito entre 1961 até o início dos anos 90 que não usou o Nagra” (VITELLO, 2013). Da mesma maneira, Katryn Kalinak coloca após lembrar pequenas alterações que Kudelski fez em seu aparelho para melhor servir ao propósito de gravações audiovisuais:

Mas o Nagra rapidamente se estabeleceu como um padrão na indústria dos Estados Unidos, em grande parte porque foi projeto para obedecer aos padrões de gravação de som para filmes de cinema (KALINAK, 2015, p. 87, *tradução nossa*).

Assim, em torno desse aparelho, é criado uma espécie de sistema. Nos seus muitos usos, que incluem não só o cinema e a televisão, mas também a indústria fonográfica e até mesmo

departamentos de inteligência, surge uma espécie de obsessão que, em determinados círculos, permanece até hoje. No Brasil, isso não é diferente. A sua entrada é mais lenta e marcada por dificuldades de assimilação, mas o gravador também se estabelece por aqui nos anos 1960 gerando uma espécie de culto.

Tal como acontece na história dos dispositivos de reprodução sonora (STERNE, 2003) e dos instrumentos musicais eletrônicos (PINCH; TROCCO, 2002), a inserção dos gravadores portáteis vai obedecer à certa dinâmica. O aparelho é criado dando vazão a certas demandas e a certos propósitos estabelecidos por anos de discussão e ensaios. Uma vez estabelecida a tecnologia, no processo de absorção e de ensinamento dessas novas técnicas, criam-se acordos e práticas sociais que vão definir o seu uso.

Discutimos, então, brevemente a história do Nagra, como exemplo selecionado a partir de uma gama de novas tecnologias de gravação sonora que vai surgir na década de 1950, utilizando, em especial, o livro de Lars Nyre (2005). Depois, partimos para exemplos nos textos para o capítulo como uma entrevista de Walter Goulart em *Câmara* (2015), alguns artigos da revista *Filme Cultura* e uma entrevista com Helena Solberg sobre a produção de seu curta *A Entrevista* (1966, Helena Solberg) e artigos de jornal à época do lançamento de filmes famosos por usar o Nagra no Brasil, colhidos a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Antes de entrarmos especificamente na história do Nagra e nos textos que dão conta de sua adesão no Brasil, fazemos um aparte para falar da inclusão desse equipamento em um panorama dos estudos de mídia. O Nagra é um gravador portátil, um equipamento que vai impactar profundamente como a cultura midiática funciona, mas não é um suporte em si. Portanto, se nesta tese estamos falando sobre produtos midiáticos (filmes), utilizando teóricos que abordam mídias em si (o cinema em Commoli, Baudry, Deleuze, Lastra) ou práticas de socialização dessas mídias (a reprodução sonora em Sterne), precisamos falar sobre o impacto primeiro do Nagra que é relacionado a um processo de produção midiática: a gravação sonora. Para isso, recorreremos ao livro *Sound Media: From live journalism to music recording* (2005) de Lars Nyre.

Nyre é um teórico de comunicação holandês que vai abordar as mudanças que acontecem principalmente no jornalismo (rádio e televisão) a partir de tecnologias que vão aparecendo ao longo dos anos. No fundo de sua proposta, há uma ideia abertamente determinista de que, sim, de fato, novas maneiras de gravar o som alteram profundamente os resultados de tais gravações. Há diferenças na maneira que este trabalho pretende entender o papel das tecnologias de gravação na cultura midiática em relação ao que Nyre propõe. A principal delas deve aparecer neste capítulo, pensamos que é necessário haver uma adesão dos

produtores de mídias aos preceitos das novas tecnologias e isso vai moldar a materialidade desses produtos. Só há cinema direto no Brasil por causa do Nagra, mas o cinema direto no Brasil só é como ele é porque cineastas se apropriaram desse gravador e impuseram determinados usos que foram virando padrão. Assim, este trabalho poderia se enquadrar no que Nyre chama, e se opõe a, de “construtivismo social” (NYRE, 2005, p. 11, tradução nossa).

Por outro lado, aceitamos algumas premissas básicas do determinismo de Nyre, inspiradas em McLuhan (2012), Kittler (1999) e Sterne (2003). De fato, como o autor, pensamos que uma mídia não é uma “entidade independente”, mas sim uma “série de tecnologias interconectadas em que a maioria dos componentes é regularmente trocada” (NYRE, 2005, p. 15). Isso permite-nos pensar o diálogo do Nagra com o cinema e como a influência externa (do entender dos cineastas sobre os gravadores portáteis e outras tecnologias) vai impactar nessa história. Também concordamos com Nyre que o comportamento midiático é “historicamente contingente”, algo a ser “ensinado, conservado e traduzido” (NYRE, 2005, p. 16) a cada nova inserção do campo tecnológico e que certas práticas podem ser eliminadas ou reformuladas caso algum elemento caia em desuso.

Dito isso, Nyre (2005) faz um recorte bastante interessante da história da gravação sonora. Há um período descrito por ele que coincide, mais ou menos, com o período que é abordado neste trabalho. Durante esse recorte temporal (mais ou menos entre 1950 e 1970), o grande catalizador tecnológico de mudanças na cultura sonora, segundo o autor, é a fita magnética. Criada em 1928, fita magnética é um dos desenvolvimentos que permite o Nagra. A partir de sua invenção, na Alemanha, pelo químico Fritz Pfleumner, baseada nos experimentos de Oberlin Smith, em 1888, e de Valdemar Poulsen, em 1898, a fita magnética vai se tornar um suporte mais barato e mais prático de conservar som em relação à película, às fitas de aço e ao disco de acetato, usados anteriormente, além de que a extensão e a praticidade para edição da fita superavam a dos outros formatos.<sup>38</sup> Os primeiros gravadores de fita magnética já vão possuir a bobina, item importante para facilitar a gravação, mas eram grandes e pesados. O Magnasync 2220, talvez o gravador mais utilizado para captar som direto em estúdio no Brasil durante a década de 1950 (GOULART, 2020, [s.p.]), possuía, em média, cerca de 1,44 metros de altura por 0,51 metros de largura e 0,30 metros de diâmetro.<sup>39</sup> Já o Ampex,

<sup>38</sup> Segundo o curador do Museu Alemão da Tecnologia em Berlim Joseph Hoppe em entrevista a reportagem da Deutsche Welle intitulada *80 years of the tape recorder*. Disponível em <https://www.dw.com/en/80-years-of-the-tape-recorder/av-18650653>. Publicado em 16 Ago 2015. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>39</sup> Segundo informações do Museu da Comunicação José Hipólito da Costa em Porto Alegre. Disponível em: <https://acervos.musecom.rs.gov.br/tridimensionais/gravador-de-som-magnasync-moviola-series-2200-recorder-type-3/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

também muito utilizado por aqui nesse período (GUIMARÃES, 2008, p. 124), chegava a pesar 91 quilogramas.<sup>40</sup>

Desses aparelhos, o Nagra manteve a fita magnética bobinada, mas, através do uso de baterias, da engrenagem de relógio e de tubos miniaturizados, conseguiu diminuir o seu peso e seu tamanho, chegando a pesar, no caso do Nagra III, 12 quilogramas com as pilhas e medindo 32 x 22 x 11 centímetros. Além disso, os aparelhos anteriores (o Ampex e o Magnasync) possuíam muitos problemas de sincronização que foram parcialmente resolvidos através da invenção do *pilot tone* em 1958. No Brasil, anteriormente à entrada do Nagra, em 1962, são utilizados esses aparelhos mais pesados (GUIMARÃES, 2008, p. 125), que, praticamente, inviabilizavam a gravação fora do estúdio, embora houvesse tentativas utilizando caminhos e com a sincronia feita através de cabos ligando a câmera e o gravador (GUIMARÃES, 2008, p. 20). Luis Alberto de Rocha Melo, em texto sobre a história dos estúdios de sonorização no Brasil, publicado na Filme Cultura 58, vai descrever esse momento anterior à chegada dos portáteis como um momento em que se evita gravar em externas. Os poucos que o faziam, inspirados pelo neorealismo italiano, costumavam usar o sistema DEB, em que se empregavam gravadores “portáteis” que necessitavam de três técnicos para operar, além de um gerador e um caminhão:

[...] 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 neorealismo 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 (MELO, 2013, p. 26).

Houve também, antes de 1962, a chegada do Nagra através de produções estrangeiras, como é o caso de *Rastros na Selva* (1961), dirigido pelo alemão Franz Eichhorn em parceria com Mario Civelli (COSTA, 2006, p. 141). Todos esses gravadores vão fazer parte do que Nyre chama de a época do controle da fita. O autor reconhece isso colocando no centro de seu esquema intitulado “Modelo do meio de gravação midiática” (NYRE, 2005, p. 122) o gravador de fita. Para ele, essa invenção remonta a uma tradição presente já desde o primeiro cinema no

---

<sup>40</sup> Segundo informações do site de vendas de equipamentos antigos *Sonic Circus*. Disponível em <https://soniccircus.com/product/ampex-440-1-2-inch-4-track-vintage/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

sonoro com o “desenvolvimento de edição no filme de celuloide” (NYRE, 2005, p. 114), nos anos 1920, e nas experiências com fita no rádio dos anos 1930.

Nyre entende que toda a indústria fonográfica, dos anos 1950 até os 1970, vai se basear fortemente em um sistema tecnológico que, em última análise, só pode existir por causa desses gravadores. Entre eles estariam: os microfones mais leves,<sup>41</sup> os sintetizadores analógicos,<sup>42</sup> a mesa de montagem,<sup>43</sup> os LPs,<sup>44</sup> as cassetes,<sup>45</sup> os tocadores de vinis e as cassetes portáteis,<sup>46</sup> as caixas de som em estéreo.<sup>47</sup>

A própria gravação em estéreo na música é creditada à presença de gravadores de fita nos estúdios. Já abordamos neste texto como a fita magnética no campo musical vai possibilitar diversos experimentos antes impossíveis, como mexer diretamente no suporte para obter diversos efeitos (a chamada “música de fita”), como o hábito de “esticar a fita” para subir a tonalidade de uma gravação como feito pelos Beatles nas gravações de seu álbum *Sargeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, lançado em 1967.<sup>48</sup> Nyre registra todos esses movimentos incluindo um crescente interesse dos músicos sobre os meios de gravação disponíveis em estúdio. Um posterior exemplo disso seria uso de gravadores portáteis para realizar gravações caseiras como no caso do *The basement tapes* de Bob Dylan<sup>49</sup>, lançado em 1972. O autor conclui que:

---

<sup>41</sup> Na primeira metade do século XX, há uma corrida por condensadores que possibilitassem a miniaturização dos microfones. Não faremos aqui uma descrição minuciosa desse processo por questão de espaço. Uma boa descrição disso pode ser encontrada em Rodriguez (2006).

<sup>42</sup> O desenvolvimento de sintetizadores também é paralelo ao da fita magnética, não dependendo dele, mas atingindo seu auge de maneira quase concomitante. Dois aparelhos ao menos, o Chamberlin e o Mellotron, de fato usam fita como base para seus sons. Para uma história detalhada dos sintetizadores, ver Trocco e Pinch (2002).

<sup>43</sup> O advento da fita expandiu as possibilidades de edição de som. Embora diversos sistemas de edição durante a produção e pós existissem na primeira metade do século XX, a primeira mesa moderna de edição de som para estúdio foi lançada apenas em 1958 (MILNER, 2013).

<sup>44</sup> O formato Long Play (LP) entra no mercado em 1948 substituindo outros formatos anteriores em disco.

<sup>45</sup> A fita cassette é um formato em miniatura de meio de gravação magnética e bobinado desenvolvido em 1958 para uso em escritórios. Popularizou-se para uso caseiro a partir de 1968 (NYRE, 2005, p. 121).

<sup>46</sup> Os tocadores de vinis portáteis (*turntables*) existiam desde a década de 1920. Porém, eram muito caros e pouco funcionais. A partir da entrada de transistores na década de 1950 e de equipamentos construídos usando a roda de tração de Idler a partir da metade dos anos 1960, é que eles realmente se popularizam

<sup>47</sup> A gravação em estéreo, que também existe desde a década de 1920, entra com força na indústria fonográfica e cinematográfica na década de 1930. Os gravadores em fita vão, no entanto, expandir essas possibilidades. Na virada dos anos 1960, já era comum os gravadores virem com a possibilidade de se gravar em 8 canais. Sobre isso, ver Theberge, Divine e Everett (2015).

<sup>48</sup> Inspirados pela música concreta, os Beatles começam a experimentar com efeitos direto na fita já em *Please Please Me* (1962). Notoriamente, há guitarras invertidas em *Tomorrow Never Knows* (1965), um solo de mellotron em *In My Life* (1965). É no disco *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* que esses efeitos vão ser utilizados com mais folêgo. No texto, fazemos referência ao efeito de “esticar a fita” para elevar a tonalidade da gravação criando uma outra textura a partir da intervenção direta na gravação, o que pode ser ouvido na colagem de duas faixas no refrão de *Strawberry Fields Forever* (RIMLEY, 2008, p. 125). A prática conhecida como *pitch shifting* (algo como “mudança de tom”) era pouco usual na indústria fonográfica, tendo usos notórios na animação. Glauber faz algo parecido para corrigir a sincronia do áudio em *Cancêr* (1972), abordaremos mais esse caso no próximo capítulo.

<sup>49</sup> Nesse disco, em que Dylan e sua banda gravam seus ensaios no porão da casa do cantor, há inclusive um Nagra em sua capa. Não sabemos quantas faixas foram gravadas de fato com esse aparelho, mas pelo menos algumas de

As funcionalidades da fita eram convincentes o suficiente para a indústria da música americana. De 1947 em diante houve uma avalanche de procura pela fita no rádio, e a gravação magnética virou uma ferramenta padrão para produzir documentários, para permitir a transmissão de programas gravados e para guardar arquivos sonoros (NYRE, 2005, p. 124, tradução nossa).

Nyre (2005) faz também ampla discussão sobre as diferenças materiais do som produzido nesse ambiente de gravação midiática. Pretendemos fazer algo parecido quando falarmos no estilo do cinema de som direto brasileiro. Para este subcapítulo, interessa mais a discussão sobre o impacto cultural dessa tecnologia. A descrição sobre standardização desse uso no rádio e na música parece similar à que Kalinak (2015) faz quando fala sobre o Nagra no cinema, mas Nyre aborda também um valor de culto que se criou no entorno desse equipamento que “tinha uma aura de avanço” e isso apareceria em filmes como *A Conversação* (*The Conversation*, 1974, Francis Ford Coppola) e *Klute – O Passado Condena* (*Klute*, 1971, Alan J. Paluka) (NYRE, 2005, p. 116). Em ambos, o Nagra aparece como dispositivo de espionagem, que foi um dos usos não midiáticos que ele assumiu no final da década de 1960. Uma edição em miniatura do Nagra (o SNS)<sup>50</sup> chegou a virar o aparelho padrão para essa função na CIA; foi mandado em missões espaciais e foi também uma gravação nesse aparelho que ajudou a derrubar Richard Nixon, quando se descobriu que ele gravava reuniões com outras autoridades em fita.<sup>51</sup>

Foi a partir de uma experiência com uso de fitas em experimentos de robótica, ainda na escola, que Stefan Kudelski – polonês radicado na Suíça desde sua adolescência fugindo da invasão nazista – inspirou-se a inventar o Nagra. Kudelski (RICE, 1985) diz que pensou nesse aparelho tendo em vista o mercado do rádio e da gravação musical. A vivência na Suíça, e o trabalho informal como relojoeiro, quando jovem, ajudaram-no a entender que usar uma engrenagem de relógio pode economizar o gasto de energia (RICE, 1985, p. 6), e isso possibilitou a criação de um gravador compacto com uso de baterias.<sup>52</sup> Além disso, alguns

---

uma sessão de 1966, porque, em depoimento posterior, o guitarrista Robbie Robertson chamou-o de “um pequeno gravador de merda [*sic*]” (Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2014/oct/30/bob-dylan-basement-tapes-myth-reality-clinton-heylin>. Publicado em: 04 out 2014. Acesso em: 16 jul 2021). Este álbum também é frequentemente creditado como um dos precursores do estilo *lo-fi* na música (ARAGÃO, 2017, p. 8).

<sup>50</sup> O modelo foi encomendado pelo presidente John F. Kennedy para as missões da Apollo. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140817090243/http://www.nagraaudio.com/highend/pages/productsSNSTR.php>. Publicado em 14 ago 2014. Acesso em: 04 maio 2021.

<sup>51</sup> Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/02/01/business/stefan-kudelski-inventor-of-the-nagra-dies-at-83.html>. Publicado em 01 fev 2013. Acesso em: 04 maio 2021.

<sup>52</sup> “Os gravadores anteriores utilizavam válvulas, o que impossibilitava que eles fossem movidos a pilha, os tubos miniaturizados e transistores significaram neste contexto uma importante economia de energia” (GUIMARÃES, 2008, p. 20).

avanços na eletrônica como o advento de tubos miniaturizados e, posteriormente, transistores, vão ajudar nesse processo. Esses são os dois grandes avanços do Nagra I, lançado 1951, quando Kudelski tinha apenas 22 anos. Desde esse modelo, o aparelho já é usado experimentalmente para o cinema, embora o próprio inventor entendesse que o aparelho não era o ideal para essa função.

A principal diferença do Nagra III, lançado em 1956, esse sim visionado para o uso no cinema e na televisão, é a incorporação de um dispositivo chamado Neo-pilottone. Esse pequeno aparelho é baseado no Pilotton, patenteado na Alemanha, em 1954, e criado por Adalbert Lohmann e Udo Stepputat; ele permite um controle milimétrico da velocidade de giro da fita na bobina. Através de um cabo que conecta gravador e câmera e emite um sinal que estabelece que som e imagem fossem gravados na mesma velocidade, garantindo, portanto, a tão almejada sincronia. Sobre esse processo de incorporação do Pilottone, Kudelski afirma que:

Eu não o inventei. [...] Mas originalmente o Pilottone funcionava sem critérios e havia muito ruído de modulação. Nós tentamos fazer um gravador que fosse compatível com o Pilottone que criasse um sinal similar, mas sem o ruído modulação. Simplesmente funcionou (RICE, 1985, p. 2, *tradução nossa*).

Charles O'brien (2005) compara a chegada do som direto em Hollywood e no cinema europeu para dizer que, no segundo, a adesão foi bem mais imediata e permanente. No campo do cinema brasileiro, esse clima de virada de chave instaurado pelo Nagra repete-se de maneira impressionante. O mesmo pode ser dito da inclusão dessa tecnologia no Brasil. Como citado anteriormente, alguns cineastas brasileiros já possuíam experiência com o equipamento no exterior antes mesmo do curso de Arne Sucksdorff. É o caso de Joaquim Pedro de Andrade a partir de uma experiência via Fundação Rockefeller no exterior, onde ele vai conhecer os irmãos Maysles.<sup>53</sup> O cineasta vai pleitear o curso de cinema direto no Itamaraty via seu pai, então diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). De fato, toda experiência do curso de Sucksdorff parece ter sido guiada por relações familiares de cineastas com pessoas de influência na estrutura brasileira. Ivana Bentes, em biografia de Andrade, vai descrever esse processo:

---

<sup>53</sup> Albert e David Maysles foram diretores pioneiros do Cinema Direto americano, responsáveis por *Salesman* (1969), *Gimme Shelter* (1970) e *Grey Gardens* (1975). Ambos são citados por muitos diretores brasileiros como inspiração nesse período.

De volta ao Rio, Joaquim estava disposto a experimentar as técnicas do cinema direto que aprendera nos Estados Unidos. Mais tarde convenceria o pai, diretor do Patrimônio Histórico e Arnaldo Carrilho, do Itamaraty, a investir em cinema. Com ajuda da UNESCO e apoio de David Neves, trariam o cineasta sueco Arne Suchsdorff, grande documentarista, para um curso de cinema que fez história. Com o sueco chegam ao Brasil as últimas técnicas do direto e um moderníssimo equipamento: uma câmera leve, o Nagra, gravador de alta qualidade para captação do som direto e uma moviola, que até pouco tempo ainda funcionava no MAM. A “fase heróica” do Cinema Novo seria em parte realizada com esses equipamentos (BENTES, 1996, p. 26-27).

Eduardo Escorel também participou do curso de Suchsdorff quando tinha apenas 17 anos. Fez carreira como diretor e montador, mas, no início, chegou a trabalhar no departamento de som dos filmes *O Circo* (1965, Arnaldo Jabor), *O Desafio* (1965, Paulo César Saraceni), *Bethania Bem de Perto* (1966, Júlio Bressane e Eduardo Escorel) e *Os Marginais* (1968, Marcos Kendler e Carlos Alberto Prates). Em uma série de artigos escritos para a revista *Piauí*, em 2012, por ocasião dos 50 anos do curso de Suchsdorff, Escorel nos oferece uma perspectiva um pouco mais crítica:

A vontade de dispor de equipamento de filmagem moderno no Brasil, teria levado Joaquim Pedro e Mario a envolverem Paulo Carneiro na proposta de um curso de cinema patrocinado pela UNESCO, que serviria de pretexto para a doação de uma câmera e refletores – pedido que chegou a ser encaminhado, mas acabou se concretizando por outra via, e em outros termos. Além do empenho do pai do Mario, o de dois outros também foi decisivo. O Ministério das Relações Exteriores, através do Departamento Cultural, chefiado, de 1961 a 1963, por Lauro Escorel – meu pai –, patrocinou o curso junto com a UNESCO. E o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, chefiado, desde 1937, por Rodrigo Melo Franco de Andrade, pai do Joaquim Pedro, foi a instituição que acabou recebendo a doação de uma câmera e um gravador feita pela Fundação Rockefeller (SCOREL, 2012, [s.p.]).

Nessa revisão *a posteriori* do curso de Suchsdorff, Escorel (2012) deixa transparecer muitas críticas à iniciativa, bem-intencionada, mas, por diversos percalços, malsucedida. Essa percepção parece estar em consonância com um trecho da entrevista de Walter Goulart e Geraldo José<sup>54</sup> à Tide Borges, em que o “Arne veio para o Brasil para vender o Nagra III” (GOULART *apud* GUIMARÃES, 2008, p. 125). Goulart não fez o curso, mas a sua percepção como técnico atuando na indústria na época diz muito sobre a imagem que esse evento teve.

---

<sup>54</sup> José foi um sonoplasta brasileiro, ganhou notoriedade pela ruidagem de *Vidas Secas* (1962, Nelson Pereira dos Santos). Trabalhou em muitos filmes, entre eles *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha) e *Ganga Zumba* (1964, Cacá Diegues).

Entretanto, nesse mesmo depoimento e em outras entrevistas do mesmo técnico, fica evidente que se o propósito do curso era “vender” o gravador, deu certo.

Em outra entrevista, por exemplo, Goulart afirma que o Nagra teria sido “a melhor coisa que apareceu no cinema em termos de gravação” (MARQUEZ, 2013, [s.p.]), e que, até hoje, apesar de a grande maioria dos gravadores serem digitais, “o Nagra [sic] tá lá” (MARQUEZ, 2013, [s.p.]). Dando a entender que o gravador ainda é bastante utilizado em gravações. Na entrevista conjunta à Tide Borges, Geraldo José também afirma: “Mas o Nagra quando surgiu foi uma beleza...” (GUIMARÃES, 2008, p. 125).

Existe um grau de deferência dos técnicos em relação ao equipamento. Por isso, talvez seja tão importante apontar e descrever com minúcias a sua entrada no Brasil e o seu funcionamento. Geraldo José afirma que Goulart, na verdade, teria sido o grande pioneiro do uso do Nagra no Brasil, ao passo que Goulart lembra das experiências de Luiz Carlos Saldanha, e que Geraldo José usava o Nagra para captar ambientes em *Vidas Secas* (GUIMARÃES, 2008, p. 126).

De fato, todas essas versões têm o seu quê de verdade. Saldanha possuía um dos poucos Nagras no Brasil nesses anos, foi ele quem ensinou Goulart a usar esse equipamento e o encorajou a utilizá-lo nas gravações de *Dragão*. Sobre este filme, é interessante notar como, mesmo com pouca experiência no uso do aparelho, Goulart compra este projeto e o executa com muito esforço:

Com referência ao “Dragão da Maldade”, meu amigo Luiz Carlos Saldanha um dia me perguntou se eu queria fazer o filme do Glauber. Como eu ia entrar de férias do estúdio Rivaton, veio aí a minha oportunidade de sair de estúdio e passar para o set exterior. Eu não tinha o conhecimento do gravador. Me apresentaram ao Nagra III, um gravador mono, fita de 1/4, com uma entrada de microfone dinâmico e mais uma entrada auxiliar. Um cabo ligado do gravador à câmera recebia um sinal de 60hz “PILOTON”, que no estúdio ao retranscrever para fita perfurada, o Nagra era acoplado a um aparelho que analisava o sinal agravado com o sinal de 60hz da rede elétrica. Assim era mantido o sincronismo. O PILOTON era o timecode da época. Em Milagres, cidade do sertão da Bahia e o set de Dragão da Maldade, o vento era o meu inimigo. Improvisei uma camisinha de espuma de baixa densidade para não prejudicar a qualidade do som. Nos interiores eu usava os cobertores da equipe, colocando-os no teto para reduzir a reverberação (MARQUEZ, 2013,[s.p.]).

As menções ao Nagra também aparecem bastante na revista Filme Cultura em múltiplos artigos entre 1966 e 1985. Já na edição de número 02, lançada em novembro de 1966, por exemplo, há um artigo “Panorama do Cinema Direto” debatendo o cinema direto documental

escrito por um certo P. R. Browne, em que o autor vai descrever a criação desse movimento como dependente do “desenvolvimento de um instrumental de 16mm e a criação de aparelhagens portáteis ou transistorizadas de sonorização” (BROWNE, 1966, p. 10). Além de alegar que:

Com a invenção do "transistor", o gravador de fita passou a ser empregado em larga escala nas reportagens "diretas" da televisão, estas também beneficiadas com a gravação de imagem (vídeo-tape). Simultaneamente, em 1958, surge na Suíça a fabricação de gravadores portáteis "Nagra", de alta precisão, transistorizados, que simplificaram a tarefa da cine-reportagem e conferiram a esta uma nova dimensão de "autenticidade sonora". Tanto a "minimização da técnica de filmagem quanto a exploração do som portátil sincronizado começaram a surtir efeitos na área da TV, cujos objetivos de informação e atualidade demandavam recursos rápidos e diretos de trabalho (BROWNE, 1966, p. 11).

Ainda mais à frente, Browne define um ponto maior do texto que é a diminuição da necessidade de ampla aparelhagem como “gerador, carrinhos, refletores” (BROWNE, 1966, p. 11) para se gravar direto em externas. Quase um ano depois, na edição de número 06 da revista, esse assunto vai ser retomado nessa mesma perspectiva bastante material por Gilberta Mendes em artigo intitulado “Cinema Direto Sua Técnica”. Nele, a autora retoma o texto de Browne e afirma que: “Diante das exigências crescentes da televisão de reportagens ‘diretas’, alguns construtores de visão, como Kudelski (Nagra) na Suíça, fabricaram os primeiros gravadores portáteis magnéticos de qualidade profissional” (MENDES, G., 1967, p. 54). Essa versão, como vimos, entra em discordância com o que narrou Kudelski (RICE, 1985), que conta ter tido a ideia do gravador para rádio e uso fonográfico e que teria sido a adesão por parte da televisão e do cinema que o fez mudar o aparelho, para esses usos, em versões posteriores.

Depois disso, Mendes busca descrever com muito detalhe o funcionamento e as funções do Nagra. Em especial, o texto destina muito tempo para explicar como o gravador entra em sincronia com a câmera. Descrevendo os principais exemplos de como essa sincronia funcionaria: a pilotagem (de *pilot tone*), o *accutron*, o uso de cristais de quartzo (que vai aparecer em versões posteriores ao Nagra III) e os microemissores. Do que podemos captar das entrevistas de Goulart e José, a pilotagem parece o método mais utilizado por aqui. Mendes que menciona que *O Circo* e *A Opinião Pública* teriam sido gravados utilizando *pilot tone*. A autora termina o texto citando o uso como som guia e como essa técnica ainda seria muito recente no Brasil (MENDES, G, 1967, p. 55).

Na já citada edição especial sobre som e cinema, em 1981, há dois depoimentos interessantes. O primeiro é de Geraldo Sarno que busca explicar o porquê de *Viramundo* (1965)

ter sido “a coisa mais difícil de sincronizar” (SARNO, 1981, p. 21) em função de a câmera (Arriflex) e o gravador (Nagra) não possuírem velocidades ajustáveis entre si. Isso teria sido resolvido em seus filmes subsequentes, segundo o diretor. Outro depoimento bastante interessante é o de Júlio Bressane na página seguinte da revista. Costa comenta como, no artigo, o diretor faz críticas a uma espécie de fascinação com o Nagra (COSTA, 2006, p. 154). Como já citamos no **capítulo 2**, Bressane vai bem além disso nesse artigo, declarando-se o pioneiro no “uso criativo” do Nagra no Brasil:

Introduzi diversos procedimentos que não se usavam aqui, procedimentos com som direto. O primeiro pessoal que trabalhou com Nagra no Brasil descobriu apenas que o Nagra era um gravador. Como não conheciam nem gravador, ele teve essa função meramente técnica, sem nenhuma função criativa. As pessoas se preocupavam mais em cuidar do gravador do que em utilizá-lo. É um caso típico da nossa miséria cultural. Quem trouxe o Nagra para o Brasil foi o sueco Arne Sucksdorff. Um dos técnicos brasileiros que utilizou melhor o aparelho no Brasil foi o Luiz Carlos Saldanha. O uso criativo do som não tem nada a ver com isso. Em vez de dublar, botavam o microfone na boca do ator. Eu fiz experiências diferente, não só em estúdios com dublagem como também com som direto (BRESSANE, 1981, p. 22).

Outro caso pouco comentado é o da cineasta Helena Solberg. Em sua série de artigos, Karla Holanda vai analisar as contribuições do primeiro curta da diretora nesse panorama do Cinema Novo, considerando-o como um dos primeiros usos do Nagra em filme de ficção e um avanço no que diz respeito ao recurso da voz *over* em relação ao que acontecia no documental (HOLANDA, 2015, p. 348). De fato, talvez por ter se radicado nos Estados Unidos, a partir dos anos 1970, e ter dirigido a maior parte de seus filmes naquele país, Solberg parece ser um pouco “escanteada” na literatura crítica sobre cinema brasileiro. Seu primeiro curta-metragem, *A Entrevista* (1966), pode servir de contraponto à ideia já exposta nesta tese de que a dissociação entre som e imagem e certos pressupostos modernos do cinema direto só teriam sido absorvidas aqui por volta de 1968, com *A Opinião Pública* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Viva Cariri!* (1969), entre outros, como defendido por Bernardet (1985), Guimarães (2008) e Ramos, C. L. (2007). Por outro lado, em suas entrevistas, a diretora também faz uma defesa apaixonada do Nagra e de suas possibilidades técnicas, o que coloca um pouco em cheque a dicotomia proposta por Bressane (BRESSANE, 1981) e Rocha (1981) entre um uso criativo e um uso técnico desse aparelho. Em entrevista dada muitos anos depois ao *blog Mulheres do cinema brasileiro*, a cineasta afirma que:

Aí eu fiz o meu primeiro filme, chamado *A entrevista*, e que já tem um pouco essa mistura minha que eu acho interessante, e que não era uma coisa

totalmente consciente, que é essa coisa de documentário e ficção misturados. Eu saí entrevistando moças da PUC, de formação burguesa como eu, sobre casamento, sexo, política. Eu andava com um Nagra pendurado no ombro, fazendo um áudio, e com esse áudio eu criei uma imagem meio que mítica sobre a mulher se preparando para o casamento. Mário Carneiro foi quem fotografou, é lindíssima a fotografia. É um filme em preto e branco de uma moça sendo vestida como em um ritual para o casamento, e, ao mesmo tempo, essas entrevistas meio que desmistificam aquela imagem, vão fazendo e costurando um comentário sobre aqui (SOLBERG, 2005, [s.p.]).

Em *A Entrevista* (1966), Solberg entrevista, operando ela mesma o Nagra, mais de 70 mulheres, contemporâneas suas de colégio, entre 19 e 27 anos de idade, sobre questões referentes a matrimônio, carreira e independência feminina. Para proteger a identidade de suas fontes, muitas das quais tinham medo de represália de maridos e de família, a diretora monta o áudio dessas entrevistas sobre imagens captadas por Mário Carneiro representando o cotidiano de classe média carioca. Tavares e Cunha descrevem o processo do filme: “Os depoimentos são registrados com um gravador Nagra operado pela cineasta que opta em não filmar os rostos das mulheres que temem ser identificadas pelos maridos” (TAVARES; CUNHA, 2016, p. 127).

As falas são coladas sem nenhum didatismo, muitas vezes, entrando em contradição umas com as outras. Há inserções de outros sons, crianças gritando, pessoas cantando Parabéns a você, acordes de órgão, e “uma tenebrosa voz de bruxa” (Holanda, 2015, p. 349). Mais importante que isso, não há uma voz de narração guiando ou explicando o sentido de tais depoimentos. Holanda nota como essa ausência dialoga com o que Bernardet (1985) afirma ser a maturidade do Cinema Verdade brasileiro em filmes como *Indústria* (1968, Ana Carolina), *Lavra-dor* (1968, Ana Carolina e Paulo Rufino) e *Congo* (1972, Artur Omar), porém antecedendo todos eles (HOLANDA, 2015, p. 341). No último depoimento, temos a primeira entrevista síncrona. A cunhada de Helena, Glória Solberg, interpreta uma mulher prestes a se casar. Seu depoimento mostra que ela possui ambições de carreira, mas deixou-as de lado pelo casamento. Para além, ela parece se esquivar de falar sobre política declarando seu desejo de manter certa “ambiguidade” (o filme é gravado em 1964). Nesse momento, sua fala é cortada pela entrada de um narrador anunciando *a Marcha da família com Deus pela propriedade*, são mostradas imagens de um núcleo de mulheres nessa passeata. Depois disso as imagens voltam à Glória, que tem a palavra final do filme afirmando que “a política deteriora o homem”.

Há alguns pontos em que essa leitura se desconstrói; a própria Solberg, em entrevista de 2015, afirma que a colagem final do filme se deve mais a uma associação feita no calor da hora e a uma dificuldade em concluir o filme do que a uma decisão pensada:

Eu vi uma ligação de tudo aquilo, todos aqueles depoimentos, aquela confusão mental... Acho que ela [a cena] foi feita, filmicamente, meio tosca. Eu não tinha o material que eu queria usar, eu precisava terminar o filme e aquilo ficou como uma coisa ligada ali que não... (SOLBERG, 2015 *apud* HOLANDA, 2015, p. 353).

Entretanto, Holanda avalia que o filme possui um uso muito moderno do som ao não impor discursos a seus objetos, não guiar o espectador. Além disso, acrescentaríamos que as inserções mais ou menos em associação livre e a disparidade dos discursos sugeriram certa descontinuidade entre imagem e som, tal como o proposto por Deleuze (2020). Sobre essa modernidade presente no filme, Holanda afirma ainda que:

[...] o que mais surpreende no fato do filme de Solberg não ter sido considerado pela história do cinema desse período, é a não discussão do modelo de ruptura em relação à voz off como fio condutor da narrativa, que predominava nos documentários da época. As vozes que permeiam o filme, em off, são variadas e contraditórias, valorizando a pluralidade de pensamentos e justamente enfatizando a ambiguidade. Não havia pretensão em afirmar uma verdade única, nem em interpretar determinadas realidades ou sentidos. Ao contrário, o filme foge de qualquer tom doutrinário. Isso não é nada pouco relevante no contexto do documentário brasileiro de meados dos anos 1960. (HOLANDA, 2017, p. 11).

Na busca de entender como a chegada do Nagra foi aparecendo na imprensa, buscamos também nas críticas de jornais à época do lançamento dos filmes de nosso *corpus* na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional se o aspecto tecnológico do som era ressaltado por esses textos. Para *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, por exemplo, muitos textos parecem fazer referência ao quanto esse seria um marco tecnológico para o cinema brasileiro. Mais precisamente, no período de nossa busca (8 de maio a 8 de julho de 1969, o filme vai a Cannes em 8 de maio e estreia comercialmente no Brasil em 14 de junho daquele ano), são 5 críticas em importantes jornais que fazem menção a aspectos técnicos. É bem verdade que o fato de o filme ser colorido (era o primeiro de Glauber a possuir esse recurso) ganha até mais destaque que a questão do som direto, mas ela está, definitivamente, posta na imprensa da época.

Luiz Alberto Sanz em texto intitulado *Glauber, a justa direção*, publicado no Jornal do Commercio de Pernambuco, por exemplo, informa que: “[...] até a sonoplastia, filmada em som direto, não provocando no espectador aquele mal-estar característico de alguns filmes nacionais” (SANZ, 1969, [s.p.]). Que haja aí uma certa confusão entre termos (sonoplastia, som direto filmado) só reforça o ar de novidade que essa técnica tinha. Mais do que isso, parece indicar que esse era um aspecto reforçado pela divulgação do filme que, provavelmente,

alimentava a imprensa com essas informações. A Coluna de Cinema do Correio Braziliense em 19 de junho de 1969 destaca que o filme estava: “Usando som direto, para captar a verdade verbal dos personagens” (CORREIO BRAZILIENSE, 1969, [s.p.]). Em um raciocínio inclusive muito parecido com aquele que Glauber Rocha utiliza em seu livro para remontar à conversa com Renoir sobre o som direto, de que filmes verbais exigiriam essa tecnologia, tal como abordado no tópico 3.3. É possível que essa noção tenha sido repassada via *release* ou material de divulgação pelo próprio cineasta ou pela sua equipe?

No mesmo dia, no Diário de Pernambuco, Fernando Spencer explica de maneira extensiva o funcionamento da gravação direta, suas diferenças em relação a dublagem, suas vantagens, além de citar o diretor de som Walter Goulart e o Nagra nominalmente. O texto é intitulado “*Dragão da maldade / Som direto*”. Na edição de junho da revista Realidade, Fernando de Barros também nos lembra que essa obra foi “filmada a cores e em som direto” (BARROS, 1969, [s.p.]). Em uma coluna publicada em 21 de dezembro de 1969, Luiz Carlos Merten, ao comentar a possível estreia gaúcha de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* para o jornal Diário de Notícias do Rio Grande do Sul, lembra-nos que o filme foi: “filmado a cores e com som direto” (MERTEN, 1969, [s.p.]).

Para os outros filmes de nosso *corpus*, a crítica parece entrar menos na questão do direto, e o Nagra vai ser pouco citado, embora muitos textos comentem, de maneira mais geral, a trilha sonora destes. Um texto de Alex Viany sobre *São Bernardo* e intitulado *Gracialiano Ramos lido por Leon Hirszman* – publicado em 12 de outubro de 1973, no Jornal do Brasil – vai citar, nominalmente, novamente Walter Goulart (erroneamente grafado com V) como responsável pelo som direto do filme, embora não elabore muito além disso (VIANY, 1973, [s.p.]). A coluna de cinema do Última Hora, do Rio de Janeiro, em 28 de novembro 1984, em texto intitulado *Bressane, a madame e o pires na mão*, que comenta o relançamento de *Cuidado Madame* (1970, Júlio Bressane), vai lembrar-nos que o filme era: “em som direto e cor, bitola de 16mm, sonorizado e colorido no laboratório francês da Éclair. Tal como aconteceu com *Sem Essa, Aranha*” (ÚLTIMA HORA, 1984, [s.p.]). *Sem Essa, Aranha* havia recebido uma espécie de relançamento a época por conta do momento de abertura (fora exibido em poucas salas ou com cortes em 1970), por isso a referência devia estar à mente do redator.

Um filme que tem algumas referências mais alongadas ao uso de som direto é *A Lira do Delírio*, porém estas costumam voltar-se para o modo de gravação das cenas no carnaval de Niterói sem discutir seus aspectos mais técnicos. É na entrevista do diretor à Miriam Alencar, publicada no Jornal do Brasil em 28 de novembro de 1978 (*Walter Lima Jr.*), já citada neste trabalho no subcapítulo 3.3, que Lima Junior defende uma espécie de *ethos* do cinema direto e

comenta aspectos técnicos da gravação (“não é um filme dublado com Nagra”) (ALENCAR, 1978, [s.p.]).

Embora de maneira desigual em relação à época ou ao objeto das críticas/matérias, esse breve levantamento na Hemeroteca parece apontar que a técnica (do som direto) e a tecnologia (o Nagra) faziam parte da discussão desses filmes na imprensa e, muito provavelmente, da divulgação dos mesmos. O que fortalece um pouco o argumento deste subcapítulo de que teria existido uma espécie de fetichismo em torno do Nagra (e por extensão, dos portáteis) que serviu de argumento para sua utilização ou para tentativas de utilização em certo nicho do cinema brasileiro.

Neste subcapítulo, buscamos trabalhar com as fontes textuais para pensar a entrada do som direto no cinema brasileiro a partir de sua realidade técnica. Em especial, lidando com um certo valor de culto em torno de um equipamento que chega ao nosso país em 1962. Também procuramos fazer uma aproximação desse momento histórico com uma discussão teórica mais ampla sobre o ato de gravação sonora tal como apresentado em Nyre (2005), tendo em vista que o debate sobre som em cinema tende a abordar mais os aspectos da reprodução sonora ou aspectos estéticos como em Kalinak (2015), O'brien (2005) ou Deleuze (2020). Tentamos resgatar como se deu o debate da implementação de uma tecnologia em detrimento de outras e como se desenvolveu um sistema de produção em torno dos gravadores de fita e dos portáteis. Também investimos em trazer entrevistas com o inventor do Nagra no sentido (RICE, 1985) de contribuir com o registro dessa história.

Depois, buscamos demonstrar como, para além da sua utilização de fato, a entrada do Nagra III mobilizou todo um imaginário coletivo que pode ser absorvido por esses depoimentos. De tal forma, que se pode pensar em uma cultura em torno do Nagra de maneira parecida como Pinch e Trocco (2002) abordam a cultura dos sintetizadores ou como Sterne (2003) pensa as audiabilidades a partir das muitas entradas tecnológicas da reprodução sonoras. Esses discursos, obviamente, não são homogêneos, há alguns que possuem certo viés triunfalista como o de Jabor (GUIMARÃES, 2008), outros são bastante críticos como o de Escorel (2012) e alguns momentos de Goulart e José (GUIMARÃES, 2008), outros têm uma função mais de registro como os de Browne (BROWNE, 1966) e Mendes (MENDES, G., 1967), outros tentam chamar para si o mérito dos primeiros usos do Nagra, como o de Bressane (BRESSANE, 1981).

Neste capítulo como um todo, buscamos apresentar a entrada do Nagra no sistema brasileiro não como uma revolução técnica por si só, mas como um elemento dentre muitos outros que vão definir a estética ou o estilo sônico utilizado na época. Dessa maneira, vimos como mudanças no campo da história e das diretrizes políticas de um grupo de cineastas vão

estabelecer parâmetros de uso desse aparato técnico. Depois, como argumentos emprestados dos teóricos da mídia vão ser apropriados pelos cineastas e técnicos na sua prática e numa busca por um maior realismo. A defesa de um cinema moderno em uma chave de artifício e descontinuidade entra, posteriormente, no Brasil, mas ganha muita força e convive com a ideia de maior realismo, como mostram os escritos de Rocha (1981) e Sganzerla (2001). Por fim, neste último item, olharemos para como a discussão mais ligada ao gravador mesmo, o objeto, apareceu no debate e, eventualmente, nos filmes. O objetivo era limpar caminho para entender um cinema de som direto de ficção brasileiro não só como uma consequência de uma espécie de contaminação estilística. Como esse estilo se desenvolveu é o tópico que pretendemos explorar no próximo capítulo.

#### 4. COMO FOI A ABSORÇÃO DO SOM DIRETO EM EXTERNAS NO CINEMA DE FICÇÃO BRASILEIRO?

A proposta deste capítulo é avançar sobre a questão técnico-estética nos filmes de ficção que passam a fazer uso do som direto em externas, a partir das tecnologias que chegam ao Brasil. Se, nos **capítulos 2 e 3**, buscamos revisar como a absorção dessas novas técnicas é vista pela classe cinematográfica – e para isso utilizamos as fichas técnicas, os escritos de cineastas e exemplos a partir de filmes que ficaram de fora de nosso *corpus*, a fim de tensionar a forma de apresentação dessa história nos trabalhos acadêmicos –, neste capítulo vamos começar a desenvolver um pensamento sobre o que chamamos de cinema direto de ficção no Brasil. Então, de maneira geral, o objetivo é entender se é possível traçar paralelos entre escolhas técnicas e estéticas e se há alguma semelhança estilística no uso que esses filmes de ficção fazem do som direto, ou se há correspondência com o que é feito no documentário.

Para a análise, utilizamos o levantamento realizado no **capítulo 2**, que chegou a apresentar 88 longas-metragens de ficção que identificam som direto em suas fichas técnicas, no período entre 1964 e 1985, pesquisando depoimentos de cineastas e de técnicos, e excluindo filmes que usaram gravação de som direto como som guia, ou que possuíam som direto, mas optaram por dublar na pós-produção. Com essa metodologia, reduzimos a um total de 14 filmes que parecem adquirir um uso mais amplo do som direto. A partir destes, pretendemos realizar uma aproximação que possibilite chegar a parâmetros estéticos em comum entre eles.

A inserção do som direto em externas como recurso técnico no cinema documental brasileiro, a partir da chegada do Nagra e do movimento do Cinema Verdade, foi estudada à exaustão em trabalhos como a dissertação de Guimarães (2008) ou em Bernardet (1985). A contraparte ficcional desse processo é bem documentada em escritos e entrevistas de cineastas e técnicos, mas, como sua adesão foi mais difusa e demorada do que no documentário, ainda há uma carência de estudos que lidem com esse tema de maneira sistemática. Costa (2006, p.157) alega que “na produção de longas-metragens de ficção da mesma época, a passagem para o som direto ocorreu de forma mais difusa, e seu impacto parece ter sido diluído”. O autor também descreve como o som direto impactou as produções da época, entretanto, a partir de características mais contextuais e gerais, como: o uso de canções nacionais; o aumento dos ruídos, mesmo nos filmes dublados; entre outros. A partir dessa reflexão, buscamos pensar como foi esse uso, se esses pioneiros no uso da técnica partilham características estéticas/estilísticas em comum, ou no que divergem nesse uso.

Como base teórica, utilizamo-nos da noção de estilo em Bordwell (2013), na medida em que o autor vai reler a história do cinema e da crítica cinematográfica com base em determinados parâmetros estilísticos que se repetem ou não. Também entendemos esse estilo como algo que não parte de cima para baixo a partir de um cineasta e, sim, como algo que emerge a partir de uma discussão pública entre profissionais da área, críticos e realizadores, nos moldes da discussão identificada por James Lastra sobre o início do cinema sonoro (LASTRA, 2000). Dessa maneira, procuramos quais são esses parâmetros que norteiam a discussão em torno dos primeiros momentos do som direto no cinema brasileiro, sobretudo no sentido de como esse recurso técnico impactou nas propostas estéticas desse cinema. Olhando para o conjunto dos filmes produzidos, a ideia é também que este capítulo nos ajude a desenvolver categorias de análise para aplicar a exemplos particulares no **capítulo 5**. Faz-se um movimento de olhar para as repetições coletivas de traços (estilo) para, posteriormente, entender como elas funcionam dentro de cada obra (estética).

Servimo-nos, também, da discussão consolidada nos estudos do som no cinema sobre um referido maior “realismo” atribuído ao direto. Assim, é possível refletir se há, por exemplo, uma tendência ao uso maior ou menor de ruídos de locação, aumento ou diminuição da voz *over*, se o uso do som direto foi extenso ou restrito a algumas cenas ou a alguns elementos da trilha apenas, entre outros parâmetros.

#### **4.1 O estilo em Bordwell e suas possíveis relações com os estudos de som**

A decisão por usar a noção de estilo de Bordwell em uma tese que deve muito aos estudos de som pode parecer um tanto quanto contraditória. Em livros anteriores ao *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013), no qual nos baseamos, Bordwell faz muitas críticas ao pós-estruturalismo, que por sua vez tem muita influência nos *sound studies* norte-americanos. Algumas vezes, o autor também envereda por uma leitura mais psicologizante que parece repetir vários dos preceitos da litania audiovisual que abordamos no capítulo anterior. Por isso buscamos, além de revisar essa ideia de estilo, justificar brevemente a escolha que fizemos por esse conceito. Em primeiro lugar, concordamos com a opinião de Pucci Jr. (2014) de que em *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013), Bordwell traz uma discussão bem particular e que o livro diverge da maioria de seus escritos. O autor americano faz não uma história dos estilos, mas uma história de como os “programas de pesquisa” em cinema definem cada escola de estilo. Por programas de pesquisa, Bordwell entende os conjuntos de regras informais que guiam o trabalho de pesquisadores da área. Assim, sucedem-se a *Versão-Padrão*

(de Bardéche ou Brasillach), a *Dialética* (de Bazin, por exemplo), a *Oposicionista* (de Burch ou Godard, e poderíamos incluir Rocha aqui), a deleuziana, a *Revisionista* (de Tom Gunning), entre outras. O autor detalha como cada um desses programas vai descrever e sistematizar uma tese sobre o estilo cinematográfico e as contradições que surgem dessas escolhas. Ao fazer isso, as ideias próprias sobre estilo de Bordwell ficam apenas nas entrelinhas, pois ele está descrevendo e analisando como funcionam as definições de cada programa. Portanto, esse texto mais nos ajuda a abstrair um conceito de estilo a partir dessas escolas, do que supõe uma adesão ao pensamento de Bordwell como um todo.

Por isso mesmo, interessa-nos menos a descrição dos diferentes programas de pesquisa que serve de fio condutor do livro, quanto a definição de estilo. Esse elemento que subjaz as diferentes análises e práticas que pode ser abstraído a partir de grandes conjuntos de filmes. Ou nas palavras de Bordwell:

[...] considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scene* (encenação, iluminação, representação, ambientação), foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e do som do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013. p. 17).

De tal maneira, o operador estilo nos permite buscar elementos no grande conjunto de filmes selecionados no levantamento do **capítulo 2** e pensar recursos que os unam sem ainda adentrar no instável terreno de uma filosofia estética ou realizar uma análise propriamente dita de cada um dos filmes, movimentos que pretendemos desenvolver no **capítulo 5**.

Em livro posterior, *Figuras traçadas na luz — A encenação no cinema* (2008), Bordwell descreve melhor esse interesse pelo estilo. O autor observa que muitos estudos sobre cinema – especialmente aqueles produzidos quando o acesso às películas era escasso e quando as pesquisas no âmbito acadêmico eram dependentes de outras áreas – pendiam para fugir de tudo aquilo que pudesse ser considerado um aspecto técnico. Dessa maneira, era mais confortável para os autores montar abordagens calcadas em interpretações hermenêuticas, voltadas à narrativa ou ao conteúdo, e relacionando com a literatura, a psicologia, a sociologia ou a política, do que olhar para aspectos formais como iluminação, enquadramento, montagem ou som. Estes elementos, entretanto, formariam o que Bordwell vai chamar de a estilística do filme e seriam também constitutivos da própria experiência do espectador:

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós (BORDWELL, 2008, p. 58).

A argumentação de Bordwell passa também por uma recusa a modelos que tentem explicar os filmes de cima para baixo. Impondo as influências contextuais ou construtos teóricos, como os “cinemas nacionais” ou “cinema moderno”, como maiores que os elementos de estilo. Para o autor, é natural que o cinema *mainstream* estadunidense e a *Nouvelle Vague* francesa possuam recursos em comum, pois eles compartilham um vocabulário em comum mesmo que recusem certas partes do repertório alheio. Isso não significa excluir o contexto histórico ou social em que essas obras foram concebidas, mas, sim, tomar o cuidado de não o tornar um *a priori* explicativo do estilo.

Nesse livro, o autor também elabora algumas funções que vão servir de categorias analíticas para o estilo, a saber: a *denotativa*, que busca apresentar elementos diegéticos da história contada; a *expressiva*, que busca amplificar aspectos emocionais do que está sendo visto ou ouvido; a *simbólica*, que lida com conceitos ou ideias abstratas; e a *decorativa*, que explora possibilidades da imagem cinematográfica para além da significação (BORDWELL, 2008, p. 59-60). Bordwell também coloca aspectos contextuais que ajudam a definir o estilo de um filme, como: parâmetros institucionais, modo de produção e tecnologias utilizadas (BORDWELL, 2008, p. 69).

Bordwell alerta que essas categorias de estilo não exaurem as possibilidades analíticas do conceito e que a noção de estilo vem mais como uma diretriz de como olhar e ouvir os filmes do que como uma teoria limitante da análise. Citamos aqui essas categorias, pois elas podem voltar quando discutirmos os elementos de estilo que encontramos nos filmes assistidos para este capítulo.

Além dessa praticidade do conceito de estilo para o tipo de trabalho que desejamos empreender neste capítulo (voltado para características formais, sem ignorar contextos e voltado para um grande volume de filmes), cabe também trazer alguns pontos sobre os “programas de pesquisa”,<sup>55</sup> descritos em *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013), que mais influenciaram os cineastas da geração dos anos 1960 e 1970 no Brasil: o programa *Dialético* e o *Oposicionista*. Para Bordwell (2013), a *versão-padrão* vai enaltecer os filmes que investem em ilusionismo, enquanto o programa *dialético*, o “realismo” através de uma menor

---

<sup>55</sup> Bordwell utiliza o termo programa de pesquisa para ressaltar a confluência entre estudos teóricos, crítica e estética (BORDWELL, 2008, p. 23).

intervenção do cineasta, com planos de duração maior e menos ênfase na montagem. Nos anos 1960, a partir dos trabalhos de Noel Burch, Jean-Louis Comolli e Christian Metz, entre outros, cria-se uma fortuna crítica, a *oposicionista*, que vai valorizar aqueles que se opõem ao realismo e propõem uma “desnaturalização” dos parâmetros do cinema *mainstream* (BORDWELL, 2013, p. 124). Entre os realizadores exaltados por esta, estariam Godard, Resnais, entre outros.

Lembramos aqui dos conceitos distintos muito presentes na discussão do cinema brasileiro nesse momento, tal como colocados pela tese de Sousa (2014), citado na introdução deste trabalho, o realismo baziniano, que corresponde de, certa maneira, ao que Bordwell chama de programa *dialético*, e o realismo brechtiano, calcado no estranhamento, que está relacionado ao programa *oposicionista*.<sup>56</sup> Costa Júnior (2022), em dissertação que vai investigar sonoridades do cinema brasileiro entre 1968 e 1972, por sua vez, defende que a busca pela naturalidade da voz seria o que teria motivado uma busca maior pelo uso do som direto entre os cineastas do Cinema Novo. Por sua vez, o Cinema Marginal, com a sua priorização da invenção e do radicalismo, faria maior uso da dublagem, inclusive rompendo sincronias e montando vozes diferentes em outros corpos. A descrição feita pelo autor da sonoridade do Cinema Novo nos parece se enquadrar no que Bordwell define como programa *dialético*, enquanto os recursos utilizados pelo Cinema Marginal estão a par com o que o estadunidense enquadra como programa *oposicionista*.

Ainda sobre esse último programa, não nos parece à toa que, naquele momento de revival do modernismo, metáforas musicais e conceitos emprestados da teoria musical voltassem a aparecer nos escritos desses autores. Revisando o trabalho de Burch, Bordwell nota as múltiplas influências de Pierre Boulez<sup>57</sup> em Burch, e interpreta-as como um elogio à música concreta. Burch também vai sugerir que há certos preceitos convencionados em um “Modo Institucional Representacional” do cinema *mainstream* (cortes disfarçados, iluminação bem definida, atuações naturalistas, enquadramentos pré-determinados) que visavam a aumentar o ilusionismo e que deveriam ser combatidos em favor de um “modernismo político” (BORDWELL, 2013, p. 137). Entre estes, estaria a ideia de “espaço háptico”, um sistema representacional que buscaria a imersão do espectador no filme, algo que vai ser retomado algumas décadas depois por Michel Chion.

---

<sup>56</sup> O autor utiliza o termo *oposicionista* para descrever um programa de pesquisa que se opõe a versão-padrão. Nós entendemos que isso reduz este cinema, preferindo falar em realismo brechtiano ou de distanciamento, entre outros termos. Mantemos o *oposicionista* aqui apenas porque estamos discutindo mais diretamente as ideias de Bordwell.

<sup>57</sup> Pierre Boulez (1925 – 2016): compositor, maestro e escritor francês. Foi uma das figuras mais importantes no desenvolvimento de diversos movimentos de vanguarda no século XX. Em especial, Bordwell está citando aqui os escritos de Boulez sobre música concreta, que teriam inspirado Noel Burch,

Assim como os fundadores do direto no Brasil, como vimos no **capítulo 3**, Burch também vai retomar as discussões dos modernistas russos (tanto Eisenstein e Pudovkin, quanto Vertov) como precursores do anti-ilusionismo (BORDWELL, 2013, p. 142). Outros cinemas que entrariam para esse cânone *oposicionista* seriam: o primeiro cinema mais “primitivo”, o cinema japonês da década de 1950 e, logicamente, os cinemas novos. Por fim, há o reconhecimento de que estes cinemas são não só ligados por serem “anti-ilusionistas”, mas por, de alguma maneira, serem engajados politicamente. Bordwell nota como estão de fora, do cânone de Burch, os filmes experimentais. Parece-nos que as análises de Burch traduzem elementos de estilo que estão presentes na sociedade do período por uma certa vontade política dos atores sociais. Entre eles, muitos dos diretores do direto brasileiro. Portanto, não é à toa que alguns desses elementos aparecem na estilística dos filmes que analisaremos na sequência.

Tivemos a preocupação, neste subcapítulo, de traçar uma pequena justificativa da escolha teórica por adotar o conceito de estilo de Bordwell e apontar elementos que devem reaparecer durante este capítulo. É justo reconhecer que essa ponte entre o pensamento de Bordwell e os estudos de som é feita regularmente, como já apontamos no **Estado da Arte**, pelo *ST Estilo e som no Audiovisual* da Socine. Se refazemos o nosso raciocínio aqui no texto é por reconhecermos nos artigos apresentados nesse grupo uma enorme diversidade de abordagens que nem sempre correspondem com o nosso propósito aqui. Tome-se, por exemplo, o *e-book* publicado pelo grupo em 2019. Bordwell é citado diretamente em três artigos: no de Roberta Coutinho, que o utiliza para analisar o silêncio como uma marca do estilo nos filmes de Lisandro Alonso (2019b, p. 72); no de Luiza Alvim, que utiliza parâmetros estabelecidos por Bordwell (*mettre-èn-scene* e *mise-en-scene*) para analisar as performances musicais na obra de François Truffaut e Eric Rohmer (2019, p. 161); e no de Suzana Reck Miranda, que discute teoricamente sobre as abordagens interdisciplinares entre música e cinema (2019, p. 251). Ou seja, a primeira autora usa estilo como uma ferramenta teórico-metodológica para embasar uma categoria de análise (algo parecido com o que pretendemos fazer); a outra usa categorias prontas do autor para embasar sua própria discussão sobre os filmes (algo que podemos fazer); e, por fim, a última autora faz uma discussão teórica-epistemológica usando Bordwell como um dos autores possíveis (não é o nosso propósito). Por conta dessa diversidade de maneiras de usar essa teoria, resolvemos fazer a breve discussão sobre o que nos suscitou a ideia de utilizar esse conceito.

## 4.2 Exclusões notáveis

Antes de entrar propriamente nos filmes que utilizamos para compor este apanhado do estilo de direto de ficção brasileiro nos anos 1960 e 1970, necessitamos justificar alguns cortes em relação a lista proposta no **capítulo 2**. Como já explicado, coletamos uma lista de 40 filmes longas de ficção que possuem “som direto” em suas fichas técnicas (conforme o Quadro 4, na página 35 desta tese), a partir do levantamento de fichas técnicas, e mais 10 filmes colhidos a partir da bibliografia que aborda o som direto no cinema brasileiro, em especial Costa (2006) e Câmara (2015). Destes, porém, há 14 filmes dos quais uma busca mais minuciosa nos parece demover da ideia de que o direto foi usado de maneira significativa. Em alguns deles, há a indicação de som direto na ficha técnica, mas entrevistas dos diretores ou dos técnicos afirmam que não houve uso de fato ou foi usado apenas para alguns efeitos sonoros específicos. Um caso em que não houve uso algum, apesar do que está declarado em ficha técnica, é o de *Anuska, Manequim e Mulher* (1968, Francisco Ramalho Jr.). Em entrevista ao Itaú Cultural em 2016, como parte do projeto *Ocupação Person*<sup>58</sup>, o diretor afirma:

À época todos nossos filmes eram dublados. O som direto era muito caro. Fazia um som guia, e depois se levava para estúdio, o próprio ator se autodublava. Também dublou direto, bonito. Está lá, você pode ver. (RAMALHO JR., 2016, transcrição nossa).

Outros casos desse tipo se aplicam a: *Triste Trópico* (1974, José Omar), *O Sósia da Morte* (1975, João Ramiro Melo), *O Pai do Povo* (1976, Jô Soares), *Força de Xangô* (1977, Iberê Cavalcanti), *Ajuricaba, o Rebelde da Amazônia* (1977, Oswaldo Caldeira) e *O Bom Marido* (1978, Antônio Calmon).

Há também aqueles filmes sobre os quais não possuímos informações o suficiente para afirmar com base em fontes textuais se o direto foi utilizado ou não. Tendo em vista o grande número de filmes coletados para este estudo, decidimos pela exclusão destes duvidosos. São eles: *Como Matar uma Sogra* (1978, Luiz de Miranda Correa), *O Homem de Seis Milhões de Cruzeiros contra as Panteras* (1978, Luiz Antônio Piá), *Na Boca do Mundo* (1978, Antônio Pitanga), *Muito Prazer* (1979, David Neves), *Consórcio de Intrigas* (1981, Miguel Borges), *Volúpia do Prazer* (1981, Rubens Euletério), *Um Casal de Três* (1982, Adriano Stuart), *Dora*,

---

<sup>58</sup> Mostra de cinema realizada em 2016, pelo programa Itaú Cultural, que homenageava Luiz Sérgio Person. Person atuou em *Anuska, Manequim e Mulher*, por isso o depoimento do diretor Francisco Ramalho Jr. foi colhido pelo projeto.

*Doralina* (1982, Perry Salles), *Sol Vermelho* (1982, Antonio Meliande) e *O Sonho Não Acabou* (1982, Sérgio Rezende).

Há ainda mais um grupo de exclusões. Tratam-se de filmes em que até achamos entrevistas indicando o uso do direto amplo, porém não conseguimos cópias dos filmes ou, ao assisti-los, não conseguimos elaborar como, e se, eles nos ajudam a definir uma espécie de estilo do cinema direto de ficção brasileiro, como o que acontece com os filmes que, de fato, utilizaremos neste subcapítulo. De tal forma, essas obras de exclusão ficam de fora desta análise para a tese, ainda que sejam filmes que talvez tenham algo a dizer sobre essa inserção do direto.

Um destes casos é o de *Gordos e Magros* (1977, Mario Carneiro). O filme é o único realizado por um dos pioneiros do direto no Brasil (que também foi de diretor de fotografia de *Garrincha*, *Alegria do Povo* e *A Entrevista*, entres muitos outros). Então, parece bem lógico que pode ter havido um uso efetivo dessa técnica. Em crítica escrita muitos anos depois, Andrea Ormond afirma:

Neste círculo de colaborações, aumentam a trupe Mário da Silva no som direto – escolha que agrega valor às intenções iconoclastas do diretor; Sergio Luz e Marília Carneiro nos figurinos; ela, ex-esposa de Mário, irmã da atriz Maria Lúcia Dahl –; Marco Alberg, Luiz Carlos Lacerda e Marília Alvim – diretores de produção (ORMOND, 2006,[s.p.]).

Uma ocorrência em que obtivemos uma cópia, porém de qualidade muito baixa para fazer algum comentário sobre a sua banda sonora, é *O Caso Cláudia* (1979, Miguel Borges). Entretanto, em algumas críticas, como a de José Carlos Avellar (2018), escrita para a mostra *No rastro do cinema policial brasileiro*, esse também é um filme que aparece como intencionalmente utilizando o direto, o que traria mudanças significativas para a estética do filme:

É exatamente para quebrar um possível esquematismo, para tornar a narrativa mais verossímil que o filme insere pequenas anedotas aqui e ali, e que se serve de um diálogo solto, gravado em som direto, deixando um espaço para que o ator improvise ou fale com tom de voz que corresponde com exatidão ao seu gesto (AVELLAR, 2018, p. 89).

Outro que, segundo alguns trabalhos, teria participado dessa inserção do cinema direto no circuito ficcional, ao menos segundo a dissertação de André Luís Olzon Vasconcellos (2008) e a sua ficha técnica, é *Pra Frente, Brasil* (1982, Roberto Farias), porém parece não apresentar mudanças tão significativas no seu estilo. Outras exclusões desse tipo são: *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969, Júlio Bressane), *Pindorama* (1971, Arnaldo Jabor), *A Queda* (1978, Ruy

Guerra), *As Borboletas Também Amam* (1979, J. B. Tanko), *Ao Sul do Meu Corpo* (1982, Paulo César Saraceni), *As Aventuras de um Paraíba* (1982, Marco Altberg), *Índia, Filha do Sol* (1982, Fábio Barreto), *Tensão no Rio* (1984, Gustavo Dahl) e *O Rei do Rio* (1985, Fábio Barreto).

### 4.3 Os filmes estudados e possíveis marcas

*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha), como já comentado nos capítulos anteriores, é o primeiro longa de ficção a possuir um uso amplo do direto. Trata-se de uma espécie de sequência para *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha), no que ele segue mais ou menos a mesma lógica de crítica social e elementos emprestados ao cinema moderno europeu e ao *western*. Foi gravado no sertão da Bahia “todo em locação” (CÂMARA, 2015, p. 44-45), com muitas cenas em externas. A equipe de som é composta por Walter Goulart, diretor, e Diego Arruda, operador de microfone. Posteriormente, mixado por este último, Carlos Della Riva e Paulo Lima. Existem muitos depoimentos tanto de Glauber, quanto de Goulart dando conta do processo de gravação. Ressaltamos alguns aspectos do processo que podem dar indícios de como o estilo desse filme resultou dessa maneira: houve testes de gravação em plano sequência observando a sincronia (MÁRQUEZ, 2013); segundo Goulart, Glauber nunca pedia para revisar o som (MÁRQUEZ, 2013); o *blimpamento* da câmera obrigou a gravação de muitas cenas à distância (COSTA, 2006, p. 158), além disso Goulart afirma preferir uma certa independência do microfone, menor uso de lapelas, o que reforça o último ponto (GUIMARÃES, 2008).

*O Anjo Nasceu* (1969, Júlio Bressane) é um daqueles filmes em que Bressane afirma ter feito um uso bastante radical do direto. Há muita dublagem usada, entretanto. A direção de som também é de Walter Goulart. Entendemos que há uma cena em que Milton Gonçalves canta e Hugo Carvana profere um monólogo que, provavelmente, foi gravada em direto. Um traço muito marcante desse filme em relação ao som é o uso de diálogos improvisados.

*Jardim de Espumas* (1970, Luiz Rosemberg Filho) é uma ficção científica experimental. O aspecto mais surpreendente do som desse filme aparece em uma cena só, que trataremos para a análise. Por mais ou menos dez minutos, entre a introdução do filme e o segundo ato, apresenta-se este seguimento em que estão o diretor, o técnico de som Walter Goulart e dois atores sentados em um gramado. Eles fazem um semicírculo, no centro está um Nagra. No canto direito superior do quadro, um microfone *boom* aparece. Eles discutem o futuro e os problemas do cinema nacional, bem como os trabalhos anteriores de Goulart, entre outros tópicos. Além

de Goulart, são creditados no departamento de som desse filme Celso Muniz, como engenheiro de som, e Fernando Piccini, como montador de som.

Já *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogerio Sganzerla) é um dos filmes mais radicais no quesito som desta lista. A película segue o empresário Aranha, interpretado por Jorge Loredó, que leva uma vida libertina enquanto discute os problemas do Brasil. A equipe de som é formada por Guaracy Rodrigues, diretor, e Ivan Cardoso Filho e Kleber Santos, assistentes. Há diversos experimentos com o som aqui, desde a manutenção da fala dos técnicos no fora de campo (GARCIA, E., 2004), o uso de *não-atores*, cenas improvisadas e gritadas, corte seco, até uma performance ao vivo de Luiz Gonzaga entrecortada por um monólogo de Helena Ignez. A importância da dimensão sonora desse filme para Sganzerla transparece nos seus depoimentos à época e no material de divulgação do filme, como atesta este trecho de uma entrevista sua publicada na coluna Paralelas do jornal O Pioneiro, em 11 de abril de 1984, por ocasião de lançamento do filme:

Filme de interrogação e sem respostas culturais, *Sem Essa Aranha* pretende refletir a realidade nacional de formação obscena do cinema em cinema nacional da liberdade platônica, sonhado pelo ideário político. (O PIONEIRO, 1984).

*Câncer* (1972, Glauber Rocha) é um filme político que investiga a filosofia dos grupos urbanos de esquerda no pós-golpe de maneira alegórica. Gravado em 1968, ele é, tecnicamente, a primeira tentativa de Glauber em som direto. Acontece que os problemas de sincronia fizeram ele só ser finalizado 1972. Os negativos foram mandados para Cuba onde, depois de anos de tentativas e utilizando técnicas de *pitch shifting* (ver nota de rodapé 47), eles finalmente conseguiram um resultado satisfatório para o diretor, apesar das vozes distorcidas dos atores. Como achava que o filme tinha ficado de difícil compreensão por conta desses problemas, Glauber inicia o filme com um depoimento em voz *over* (um dos marcadores de estilo que abordaremos). O som direto é creditado a José Antonio Ventura e a sincronia a um certo Raul García.

*Bang Bang* (1972, Andrea Tonacci) é um filme que nos chama a atenção, em um primeiro momento, pelo recurso de mostrar seus equipamentos (microfone e câmera). Inicialmente, uma trama policial roteirizada, a história vai se desmanchando em improviso e metalinguagem. Tonacci comenta em entrevista que o resultado teria sido influenciado pelas condições de filmagem: “Se, em *Bang bang*, eu tivesse grana, tempo e negativo, teria filmado ‘decupado’. Eu comecei a filmar, trabalhamos dois, três dias... quando eu percebi que não ia

dar, desmontei tudo, paramos” (BRASIL; GUIMARÃES; MESQUITA, 2012). A escalação de Paulo César Pereio para o papel principal também ajudou nessas escolhas: “A forma do *Bang bang* tem muito a ver com as condições de produção e com a capacidade dos atores entenderem isso” (BRASIL; GUIMARÃES; MESQUITA, 2012). O som direto é de Geraldo Veloso, a mixagem de Júlio Peres e a montagem de som de Romeu Quinto. O filme é bastante elogiado pela sua trilha sonora (musical) cheia de “referências truncadas” (AUGUSTO, 1973).

*São Bernardo* (1972, Leon Hirszman) é outro muito comentado nesta tese. Essa adaptação do romance de Graciliano Ramos, também com direção de som de Walter Goulart, possui muitos traços em comum com *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Os microfones distantes, a imagem estática e a descontinuidade entre os ruídos estão entre eles. Parece-nos, porém, que aqui essas marcas servem muito mais a uma estética de cunho realista. Há bastante uso da voz em *over*. Outro aspecto a ser ressaltado é a trilha sonora baseada em murmúrios e vocalizações de Caetano Veloso. O departamento de som dessa obra contou também com Geraldo José na mixagem e Jorge Rueda como operador de microfone.

*Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), já comentado, interessa-nos pela *mise-en-scène* parecida com *São Bernardo* e pelo uso de uma ruidagem moderna em algumas cenas, sendo que é um filme de reconstituição histórica. A direção de som e o som direto são de Juarez Dagoberto, com José Tavares e Victor Raposeiro creditados como técnicos de som.

*Guerra Conjugal* (1974, Joaquim Pedro de Andrade) é outro filme que conta com Walter Goulart como diretor de som. O filme é uma espécie de antologia de contos de Dalton Trevisan e possui um desenho de som arrojado que, entretanto, foi ficando mais discreto em comparação com os seus contemporâneos. A ideia, segundo Goulart, era construir uma banda sonora com muito uso de silêncios e rica em ruídos ambientais:

O conceito do som parte de leituras do roteiro junto com o diretor e seu primeiro assistente, por exemplo, em “Guerra Conjugal”, o diretor Joaquim Pedro de Andrade não queria música de pontuações. Após ver as locações, foi decidido que o ambiente teria a função dramática na composição sonora. A música escrita pelo Ian Guest entra nos créditos iniciais, na sequência que toca no rádio e nos créditos finais. “Guerra Conjugal” eu não tive assistente, era microfone no boom, e o Nagra a tiracolo (MARQUEZ, 2013).

Entretanto, o uso acaba ficando muito discreto, pois os diálogos dublados acabam se sobressaindo. Apesar disso, o filme recebeu críticas positivas à época por conta do uso dos “sons particulares de cada ambiente” ou dos “pequenos ruídos cotidianos” (AVELLAR, 1975). *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974, Jorge Bodanski e Orlando Senna) é outro que possui

uma proposta bem radical. Remontando ao Cinema Verdade, o filme conta a história de um caminhoneiro conservador, vivido por Pereio, que viaja pela transamazônica, eventualmente tendo um caso com uma indígena menor de idade. Durante o filme, vemos muitas conversas do personagem com populares que se propuseram a participar. Pereio, interpretando esse personagem, provoca os interlocutores ao defender o regime militar, enquanto o diretor registra as opiniões que dali surgem. O som é todo feito por Achim Tappen.

Um filme nessa lógica é *A Lira do Delírio* (1976, Walter Lima Junior). Em entrevistas do diretor e em algumas críticas, como a de Eduardo Valente publicada pelo blog Contracampo (VALENTE, 2006), *A Lira do Delírio* é comentado como um grande experimento de gravação na rua e improviso. Lima Junior (VALENTE, 2006) explica que as imagens iniciais do filme foram gravadas em 16mm e com som direto, em 1973, no carnaval de rua de Niterói. A ideia era realizar um musical espontâneo que teria tema e surgiria a partir da festa popular. Decepcionado com os limites dessa gravação inicial, o diretor arquivou o projeto. Após cinco anos, o filme é finalizado com imagens filmadas em 35mm, um roteiro mais ou menos pronto que investia em uma trama policial. As imagens do carnaval servem como preâmbulo e *flashbacks* da história principal. Por conta desse bastidor tumultuado, a cobertura desse filme na imprensa vai abordar exaustivamente o processo de realização. Textos como *Niterói usa carnaval de rua como tema*, da coluna de cinema do Jornal do Brasil em 02 de março de 1973 (JORNAL DO BRASIL, 1973), ou *A lira do delírio: uma homenagem a Anecy Rocha*, de Suzana Child (CHILD, 1978), escrito para o mesmo veículo em 17 de março de 1978, são exemplos desse tipo de recorte, pois descrevem com relativa minúcia o processo de produção e os pormenores técnicos. Outros artigos que encontramos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional vão comentar sobre outros detalhes desse universo também: a ficha técnica em texto de Alex Viany para o Jornal do Brasil (VIANY, 1973); os possíveis problemas com a censura na coluna de cinema do Diário de Pernambuco (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1978); um texto sobre a má qualidade dos aparelhos de reprodução de som nas salas de cinema brasileiros de Louis Marcorelles no Jornal do Brasil (MARCORELLES, 1978) e, até mesmo, sobre a dificuldade de fechar contrato para um disco para a trilha sonora do filme e a ideia de utilizar ruídos de cena captados durante a produção nesse mesmo disco em artigo de Roberto Moura para a revista O Pasquim (MOURA, 1978).

*Anchieta, José do Brasil* (1978, Paulo César Sarraceni) é outro filme que lança mão do recurso da voz *over* em boa porção de sua duração. Assim como em *São Bernardo*, parece-nos que há aí a questão da narrativa intimista em primeira pessoa e a intenção de imprimir certa textualidade à narrativa. O som direto é assinado por Juarez Dagoberto e José Moreira Frade.

*O Beijo no Asfalto* (1980, Fábio Barreto) é uma adaptação de peça de Nelson Rodrigues que parece fazer bastante uso da dublagem, porém é oportuno falar sobre a questão do uso do extracampo e dos ruídos ambientes gravados em locação, em um esquema parecido com o que se fez em *Guerra Conjugal*. Na ficha técnica, o som direto é creditado à Victor Raposeiro, com mixagem de Célio Martins e montagem de som de Emanuelle Castro, Luiz Antônio Aragão e Geraldo Breciani.

Por fim, mais duas adaptações de peças: *Eles Não Usam Black-Tie* (1981, Leon Hirzsmann), baseada em texto de Gianfrancesco Guarnieri, acompanha operários em greve em uma fábrica, as discussões sobre o movimento e suas histórias pessoais. De acordo com Cardenuto Filho (2014), esse filme atualiza questões muito importantes para os cineastas do Cinema Verdade e toda a discussão sobre os CPCs abordadas no **capítulo 2**. Quanto ao som, em grande parte, ele segue a tendência mais realista de *O Beijo no Asfalto*. Trazemos aqui, neste capítulo, para falar sobre algumas questões referentes ao uso do extracampo e de algumas discontinuidades entre som e imagem em um par de cenas. O som direto é de Juarez Dagoberto, a mixagem e transcrição óptica de Onélio Motta, montagem de som de Dominique Paris, ruídos de sala de Antonio César e Manuel Guilherme e microfone de Marien Van den Ven.

Já *O Rei da Vela* (1982, José Celso Martinez e Noilton Nunes) é uma versão filmada da célebre peça de Oswald de Andrade, interpretada pelo Teatro Oficina, que mistura cenas gravadas para o projeto e apresentações diversas pelo país registradas pelas câmeras. Do ponto de vista do nosso projeto, são muito interessantes algumas cenas gravadas em uma ilha na Baía de Guanabara em que os aparelhos de gravação são mostrados. A direção de som é assinada por Riva, com Roberto Leite como técnico de som, mixagem de Roberto, Jacaré e Maranhão e efeitos sonoros de Walter Goulart, Dominique Paris e Marta Luz. Esse projeto foi gravado em um período longo com muitos contratemplos, por isso a equipe tão extensa. Inclusive, na seção som direto da ficha técnica, constam muitos nomes como: Valtinho, Silvio Da-Rin, Carlão, Romeu Quinto, Augusto Sevá, Jom Tob Azulay e David Pennington.

Esse é o apanhado de filmes utilizados para fazer esta incursão pela questão do estilo sonoro. No próximo subcapítulo, trazemos os elementos que surgiram a partir do mapeamento exploratório do estilo desses filmes, eventualmente trazendo cenas como exemplos.

#### **4.4 Possíveis marcas de estilo**

Para tratar das possíveis marcas de estilo que se repetem em um ou mais dos filmes selecionados, faremos uma breve descrição de como estas aparecem em cada um, trazendo,

quando necessário, cenas mais detalhadas de algumas obras como exemplo ou discussão teórica que ajude a sustentar a impressão que tivemos ao assisti-las. Essas marcas seriam: o uso maior dos sons fora de campo, as performances “gritadas”, a noção de “encenação ao vivo”, a aparição em cena dos microfones/meios de gravação, o uso da voz *over*, a imobilidade da câmera, o uso de não-atores e a falta de sincronia em algumas cenas. Há dois elementos que apareceram em dois filmes apenas, **neste primeiro movimento exploratório** (o segundo sendo a análise de algumas cenas de filmes específicos no **capítulo 5**): a trilha musical usando ruídos diegéticos em *São Bernardo* (1972) e a metadiscussão sobre o som em *Jardim das Espumas* (1970). Por esse motivo, traremos uma pequena discussão sobre estes ao final do subcapítulo.

#### a) *Ruídos fora de campo*

Uma consequência muito direta da inserção do som direto em externas nos filmes que analisamos aqui é um aumento no uso de sons fora de campo. Entendemos fora de campo como uma tradução imediata do que Chion define como *offscreen sounds*. Baseamos isso na tradução espanhola como “sonidos fuera de campo” e no fato de que Chion (1994) cita e discute esse termo a partir de Jacques Aumont. Aumont, por sua vez, contextualiza fora de campo como:

O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagem, cenário, etc.) que, não estando incluídos no campo, são, contudo, vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer (AUMONT et al, 1995, p. 24).

Ou seja, algo ligado ao universo diegético do filme. Em oposição a isso, estaria o fora de quadro, que representaria sobras produtivas, remetendo ao universo da própria filmagem, da própria realização (AUMONT et al, 1995, p. 21). Nos filmes estudados aqui, cremos que o fenômeno é mais intenso com relação a um aumento de sons fora de campo. Embora haja, sim, uma certa dubiedade. Veremos mais adiante, por exemplo, as falas de Guará no filme *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla) que acontecem todas fora dos limites da imagem, porém é difícil dizer se são elementos roteirizados ou improvisados; se fazem parte da encenação (fora de campo) ou querem mesmo chamar atenção para os mecanismos produtivos do filme (fora de quadro).

É bem verdade que o fora de campo é utilizado desde os primeiros filmes sonoros, como pode ser ouvido no notório exemplo do assovio do assassino de *M - O Vampiro de Dusseldorf* (*M - Ein Stadte sucht ein Mörder*, 1931, Fritz Lang). Entretanto, parece-nos que a

implementação de gravadores portáteis vai fortalecer o enriquecimento dos ambientes sonoros, uma vez que os montar não depende tanto da criatividade dos diretores de som em imaginar efeitos de *foley* para compô-los. Os sons presentes na captura vão impactar na sonoridade desses ambientes de maneira menos controlada do que dos filmes gravados inteiramente em estúdio. Há também uma tendência notável na época a experimentos de outros tipos, sons “fantasmas” como em *A Entrevista* (1966, Helena Solberg).

Michel Chion, em *Audio-visão*, comenta que não faz sentido falar em sons fora de campo como uma categoria unívoca. Há uma infinidade de recursos que, geralmente, são enquadrados nessa categoria, mas que poderiam ser facilmente colocadas em outras. Os ambientes seriam um exemplo disso. O autor comenta: “é justo que um som de pássaro colocado à distância seja considerado fora de campo, pois o pássaro não aparece em tela?” (CHION, 1994, p. 73). Assim, Chion imagina um modelo em que diversos elementos sonoros podem ser posicionados conforme esses parâmetros fora e dentro de campo, diegética ou não-diegética, com muitos pontos de convergência. Isso leva-nos a pensar no enriquecimento de elementos que esse aumento do fora de campo pode trazer.

Embora não tenhamos como quantificar o aumento no fora de campo dos filmes que abordamos em relação aos anteriores, é certo que ele aparece em vários escritos sobre o cinema da época – como em Deleuze (2018) e em Chion (1994), por exemplo. Podemos também ouvi-los assistindo aos filmes quando vemos alguns exemplos mais radicais em cenas específicas. Isso acontece em um momento (SGANZERLA, 1970, 35’10’’- 40’’18) de *Sem Essa, Aranha* (1970) – em que somos surpreendidos por gritos do operador de câmera Guará que dá orientações a Jorge Loredo –, que pode ser um exemplo de fora de quadro. Ou em cena (ROCHA, 1972, 4’57’’-13’17’’) de *Câncer* (1972) em que Glauber foca o rosto de Hugo Carvana que profere um monólogo, enquanto um diálogo essencial para a trama permanece acontecendo no fora de campo. Ou o uso da música diegética, em geral proferida por caixas de som presentes em cena (ANDRADE, 1974, 16’01’’ – 19’29’’), em *A Guerra Conjugal* (1974), ao que Chion se referia como efeito *on-the-air* (CHION, 1994, p. 76).<sup>59</sup> Douglas Magalhães Ferreira, em sua dissertação de mestrado, explora esse movimento no som desse filme:

Quanto ao trabalho sonoro, destaque-se ainda o único tema musical da trilha, ouvido nos créditos iniciais e finais, no rádio de dona Gabriela e na despedida entre Nelsinho e a prostituta, o único momento em que o som parece emitido

---

<sup>59</sup> Chion chama de sons *on-the-air* aqueles que vem de aparelhos técnicos em cena como televisores, rádios, interfonos, etc. Ele cita estes como sons que rompem com a dicotomia em quadro/fora de quadro, acusmáticos/não-acusmáticos: “Sons ‘on-the-air’, usualmente situados no tempo real da cena, gozam da liberdade de atravessar fronteiras do espaço cinematográfico” (CHION, 1994, p. 76, tradução nossa).

“de fora” do espaço no qual se encontram as personagens (FERREIRA, D., 2015, p. 177).

Nosso movimento exploratório também encontrou exemplos desse uso acentuado de sons fora de campo em *Bang Bang* (1971), *São Bernardo* (1972), *O Beijo no Asfalto* (1980) e *Eles Não Usam Black-Tie* (1981). O fora de quadro talvez apareça apenas em *Sem Essa, Aranha* (1970) e em *Os Inconfidentes* (1972)

#### a) Cinema gritado

Uma ideia recorrente sobre a produção ficcional desse período, que se relaciona ao som, muito embora não seja necessariamente motivada por ele, é a apresentação de que este seria um cinema gritado. Ou seja, haveria muitas cenas com os personagens gritando. Isso, é claro, motivou diversas tentativas de explicação ao longo do tempo. Por exemplo, em dissertação de mestrado sobre o cinema de Glauber, Maria Alzugui Gutierrez atribui essa tendência nesse diretor a uma influência *brechtiana*, ressaltando diversas cenas em que os gritos servem para movimentar a ação.

Quando se fala da tendência ao grito no cinema marginal, costuma-se associar mais a uma estética do grotesco ou do esdrúxulo (RAMOS, F., 1987). Fato é que *Sem Essa, Aranha* (1970) possui uma sequência (SGANZERLA, 1970, 11'53''-13'54'') em que Helena Ignez faz um monólogo ao som de gritos de outros atores fora de campo. *Jardim das Espumas* (1970) também possui uma longa passagem (ROSEMBERG FILHO, 1970, 20'19'' – 29'18'') em que no som se ouve, praticamente, apenas os gritos de três atores que, interpretando moradores de um planeta imaginário, interpretam uma briga e se comportam de maneira animalesca. Podemos observar movimentos parecidos também *Cancêr* (1972, Glauber Rocha), *Bang Bang* (1971, Andrea Tonacci) e *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974, Jorge Bodansky e Orlando Senna).

#### b) Encenação ao vivo

Outra ideia interessante que nos parece recorrente nos filmes abordados neste capítulo é o que estamos chamando de encenação ao vivo. Por encenação, referimo-nos ao que, muitas vezes, é tratado como *mise-en-scène*. Tomamos o termo encenação para evitar o estrangeirismo e facilitar a leitura, mas, de fato, a maneira como Bordwell descreve a *mise-en-scène* nos serviria perfeitamente: o conjunto de “cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (BORDWELL, 2008, p. 36). Por ao vivo, queremos dizer que esses

elementos em vez de metodicamente ensaiados e organizados para o quadro como no cinema norte-americano, aqui serão tomados de improviso em tempo real com a captura de cada cinema.

Uma cena (SGANZERLA, 1970, 16'28''-22'10'') que exemplifica esse tipo de ocorrência pode ser a apresentação de Luiz Gonzaga em *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla). Nela, há um grupo de pessoas parado em um pátio de uma casa quando o cantor e compositor entra tocando sanfona e entoando *Boca de forno*, canção de sua autoria; o grupo de pessoas começa imediatamente a cantar a música, enquanto a câmera circula, ora acompanhando Gonzaga, ora se afastando. Em determinado momento, Helena Ignez irrompe a cena declamando um monólogo em direção à câmera, enquanto a apresentação musical segue acontecendo. Adriane Maria Puresa Fonseca, em sua dissertação *Os errantes do cinema marginal*, defendida na UFMG, faz uma explanação dessa cena que vai ao encontro com a leitura que fizemos:

Isso obriga a personagem de Maria Gladys a passar sob eles desequilibradamente, enquanto, em outro plano dessa sequência, Helena Ignez vaga com uma cara de lunática pelo terreno, em volta das pessoas que assistem a Luiz Gonzaga tocar. Ela então para em frente ao sanfoneiro e beija-lhe a testa. Essa forma cria um distanciamento, colocando o espectador de volta ao lugar de mero observador da situação representada. O efeito de distanciamento é um processo de encenação que nos obriga, como espectadores, a nos distanciarmos da cena representada, revelando algo mais do que realmente é mostrado (FONSECA, A., 2012, p. 90-1).

Segundo dissertação de Karine Matos de Oliveira, defendida junto a UFG, esse tipo de cena é comum no cinema de Sganzerla, e tende a sugerir uma *mise-en-scène* mais ligada à performance e ao corpóreo, antecipando o que aconteceria no cinema de fluxo décadas depois (OLIVEIRA, 2021, p. 60). Já Odécio Antonio Junior, em dissertação defendida pela UFES, chama atenção para como, nos planos-sequências desse filme, o enquadramento sempre funciona mais ou menos como um *câmera-corpo*<sup>60</sup> presente em cena. Citando Sganzerla:

Compõe-se de 17 planos-sequência móveis, alguns com mais de dez minutos de duração. Som direto mixado à música no instante da filmagem (...). Um autêntico virtuose do plano-sequência, criativo e da câmara-na-mão epidérmica (SGANZERLA apud JUNIOR, 2018, p. 70).

---

<sup>60</sup> Trazemos o conceito, neste trabalho, a partir da discussão feita por Antonio Junior (2018), mas é interessante notar como essa ideia da *câmera-corpo* tem aparecido bastante na literatura recentemente. Citamos aqui, especificamente, o trabalho de Adil Lepre (2019) sobre o uso da *câmera-corpo* nas transmissões ao vivo de protestos e a ideia de Antonio Burity Serpa (2023) de “câmera-corpo-microfone” ao se referir a filmes de ficção que buscam representar os protestos de junho de 2013.

Uma dinâmica parecida com essa da *câmera-corpo* é identificada por Odécio em *O Anjo Nasceu* (1969) de Bressane. Para o autor, nós somos convidados a observar *voyeristicamente* (JUNIOR, 2018, p. 98) a violência representada no filme. Além disso, gostaríamos de retomar a cena (BRESSANE, 1969, 48'29'' - 50'13'') em que o diálogo entre Hugo Carvana e de Milton Gonçalves deteriora em canto, com Gonçalves puxando uma canção no meio da conversa. Há também a cena em que os gritos de Carvana, previamente ferido no filme, vão sendo contrapostos pela música de fosso<sup>61</sup> (BRESSANE, 1969, 48'29'' - 50'13''). Sobre a última, Ismail Xavier faz longa descrição dessas cenas “musicais” de *O Anjo Nasceu*, ressaltando essa dinâmica entre música diegética e extradiegética contra os longos planos imóveis que se sucedem nesse final de filme (XAVIER, 2012b, p. 322). De modo que temos aí não só certo dado de improviso e de performance, como também uma ruptura com a encenação clássica que devota a cada personagem um tempo de fala. Dinâmicas parecidas podem ser encontradas em cenas de *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha), *Bang Bang* (1971, Andrea Tonacci), *Câncer* (1972, Glauber Rocha), *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974, Jorge Bodansky e Orlando Senna) e *A Lira do Delírio* (1978, Walter Lima Junior).

### c) Não-atores

O uso de atores não profissionais no cinema brasileiro nessa época remonta, em grande medida, como comentado no capítulo anterior, à influência do neorealismo italiano. Nesse movimento, a busca por gravar nas ruas com as pessoas locais tinha uma intenção de reforçar a autenticidade daquelas histórias. Isso estendia-se também para uma “desglamourização” do trabalho dos atores profissionais. Como coloca Mariarosaria Fabris, citando Bazin:

Resumindo, poderíamos dizer que não se tratava de uma questão de ator profissional ou não, pois, como afirma André Bazin, o neorealismo caracterizou-se por ser um “cinema sem interpretação”, no qual o que contava já não era o fato de a pessoa interpretar bem ou mal um papel, e sim sua capacidade de identificação com o personagem (Bazin 1962, pp. 54-57). (FABRIS, 2015, p. 277).

A cena de *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla), na minutagem 55'39'' - 59'5'', que apresenta Helena Ignez e Jorge Loredó discutindo enquanto descem um morro, funciona

---

<sup>61</sup> Outra maneira de referir-se à música extradiegética. Deriva do posicionamento dos músicos em um fosso em frente ao palco no teatro, na ópera e no primeiro cinema. Ver Costa (2006, p. 70).

em chave parecida. Um grande público de “figurantes” acompanha a cena toda fazendo comentários e, eventualmente, torcendo por um ou por outro. As gravações de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974, Jorge Bodansky e Orlando Senna) também partem dessa prática. Em uma série de artigos da revista *Piauí*, por ocasião dos 50 anos do lançamento do filme, o co-diretor Orlando Senna descreve essa prática. O filme, comissionado por uma rede de TV alemã, teria começado com uma ideia de documentário. Tendo dificuldades para entrar no território por conta da perseguição das autoridades, Bodansky e Senna resolvem gravar uma ficção pouco roteirizada, baseada no personagem Tião Brasil Grande, interpretado por Paulo César Pereio, que indaga os locais com relação a temas políticos em busca de uma reação, e a personagem Iracema, uma prostituta local que se envolve com Tião, a ser interpretada por uma atriz amadora. Essas idas e vindas da atuação serviriam, segundo Senna, para provocar um “efeito de distanciamento”, nos moldes do teatro de Brecht. O filme renunciaria a um efeito de ilusão para tentar trazer o espectador “de volta à realidade”. Senna descreve o processo de criação do filme:

Jorge logo chamou a atenção para o grande número de mulheres chamadas Iracema que circulavam na Belém-Brasília (o mesmo ocorria na capital paraense e na Transamazônica, verificamos depois) [...]. Mas, se estávamos falando de uma “atriz”, então não seria simplesmente um documentário. A ideia de que o filme mesclaria ficção com cenas documentais me entusiasmou mais ainda – e me levou de volta a Bertolt Brecht [...]. Faltava, porém, encontrar a pessoa que faria a personagem principal, Iracema. À medida que a viagem de pesquisa chegava ao final, a busca pela intérprete havia se transformado numa obsessão para nós. Faltando dois ou três dias para regressarmos a São Paulo e ao Rio de Janeiro, alguém nos sugeriu que valeria a pena assistir aos programas de auditório das rádios de Belém, do qual costumavam participar algumas adolescentes. Fomos a um deles. Ao chegar lá, nos deparamos com jovens dançando em um palco. Bastaram uns minutos para que Jorge e eu reparássemos, ao mesmo tempo, em uma menina encantadora, a mais animada de todas, a mais sorridente, a mais brincalhona. Fomos conversar com ela ali mesmo, na rádio. Contamos sobre nosso projeto e fizemos o convite para que participasse do filme. Ela respondeu que nunca tinha visto um filme sequer, mas sabia “fazer palhaçada”. Depois de meia hora de conversa, Edna Cereja – era esse o nome dela – já estava absolutamente à vontade conosco e, rindo muito, disse que gostaria, sim, de trabalhar no filme, mas que antes precisávamos pedir autorização à sua mãe. Jorge a convidou para fazer algumas fotos no Mercado Ver-o-Peso, perto dali [...]. O roteiro (aberto) era apenas um guia para essas pessoas, que o leram só uma vez. Essa leitura única tinha a ver com o estilo que almejávamos: filmar a realidade mesma, fazendo com que os atores, em vez de seguir um plano predeterminado, improvisassem a partir de seu confronto com situações reais (SENNA, 2021, [s.p.]).

Há diversas cenas no filme em que Tião discute, com pessoas comuns, questões políticas. Numa dessas discussões (BODANSKY; SENNA, 1974, 10’54’’ – 12’41’’), em um

porto, Tião praticamente entrevista um trabalhador sobre o regime militar. Em outra (BODANSKY; SENNA, 1974, 19'24'' – 22'10''), o personagem faz uma defesa enfática do regime em uma churrascaria, enquanto a câmera foca o olhar desinteressado dos frequentadores locais (SONDA, 2020, p. 83). Esse mecanismo, ainda segundo Senna, teria se mostrado de grande importância para o filme quando há uma incursão em um sítio de trabalho escravo. Teria sido impossível entrar ali gravando um documentário. Nas palavras de Senna:

Em uma dessas reuniões rápidas ao pôr do sol discutimos e solucionamos, por exemplo, o problema de como registrar o trabalho escravo. Filmar trabalhadores escravos em atividade era impossível, e entrevistas com os que conseguiam fugir ou ser libertados eram comuns na imprensa. Em geral, eles não falavam muito, pois ainda estavam presos ao medo. Certo dia, soubemos que entre vinte e trinta pessoas tinham sido libertadas pela polícia, e foi com elas que fizemos a sequência de Iracema sobre o trabalho escravo. Só que, em vez de recorrer aos recém-libertos para falarmos de sua soltura, mostramos o processo inverso: no filme, eles aparecem sendo vendidos por um “gato”, como é chamado o traficante de gente na Amazônia. Ou seja, fizemos a cena ao contrário: os trabalhadores não estão saindo da escravidão, mas entrando nela. (SENN, 2021, [s.p.]).

Assim, com uma proposta de integração entre documental e ficcional, *Iracema, uma Transa Amazônica* lança mão de recursos similares aos do Cinema Verdade. O uso de *não-atores*, ou de amadores, nos filmes é, em nossa opinião, um elemento de estilo que pode ser relacionado a introdução do som direto em externas.

#### d) *Microfones aparecendo*

O próximo tema recorrente que encontramos nos filmes estudados para este capítulo são os microfones aparecendo. De um modo geral, interpretamos estas aparições em mostrar os aparelhos como uma forma daquilo que Xavier descreve como opacidade. Uma forma de os cineastas ressaltarem o caráter midiático daquela produção. O que também estaria de acordo com a estética brechtiana ressaltada no item anterior. Exemplos de cena em que os microfones estão expostos podem ser vistos em *Bang Bang* (1971, Andre Tonacci), por exemplo. Num primeiro momento do filme (TONACCI, 1971, 11'29'' – 14'15''), em que o protagonista canta diante do espelho utilizando uma máscara de macaco, é possível ver câmera e microfone refletidos. Não há nenhuma menção a esconder estes equipamentos como seria a prática corrente em um cinema *mainstream*, muito pelo contrário, parece-nos que os equipamentos são incorporados a *mise-en-scène*, fazendo parte do quadro e da dinâmica do corpo do ator. Em

uma outra cena (TONACCI, 1971, 65'08'' - 67'38''), de perseguição entre os carros, podemos ver os equipamentos de gravação em um contra plano que nos mostra a vista do carro dos atores em direção ao carro que grava. Este aspecto dos aparelhos em cena vai ganhar destaque na cobertura de imprensa do lançamento do filme. Nelson Alfredo Aguilar, em artigo intitulado *A camera dentro do filme* e publicado em 25 de maio de 1973 no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, vai justamente se debruçar sobre este aspecto (AGUILAR, 1973).

Há uma cena (MARTINEZ; RODRIGUEZ, 1982, 59'57'' - 60'41'') em uma ilha, na baía da Guanabara, em *O rei da vela* (1982, Noilton Nunes e José Celso Martinez Côrrea), em que se tenta representar metaforicamente uma orgia. A cena é de uma praia, atores e equipe estão nus, as imagens alternam entre um plano aberto da equipe passando e gravando os atores deitados na areia e o resultado desta tomada. A cena (ROSEMBERG FILHO, 1970, 20'19'' - 29'18'') já comentada de *Jardim das espumas* (1970, Luiz Rosenberg Filho) – em que Walter Goulart, o diretor e atores conversam sobre o cinema nacional – também inclui em seu enquadramento distintamente um microfone boom, colocado para captar a discussão e um tocador de vinis portátil ao chão, no qual Goulart coloca músicas alternadamente. Discutiremos mais profundamente esta cena em outro item.

Há também inúmeras instâncias de microfones aparecendo em *Sem Essa, Aranha?* (1970, Rogério Sganzerla), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha) e em *Câncer* (1972, Glauber Rocha). Embora nestes últimos muitas vezes não pareça intencional. Como discute Theo Costa sobre *Câncer*:

Após dois curtos planos, atípicos para o filme, os dois marginais adentram a casa do atravessador empurrando outro personagem, apenas de calça, interpretado por Zelito Viana. Dr. Zelito (José Medeiros), está à esquerda do quadro no início deste outro longo plano-sequência (5'52'') no qual também podemos ver, por alguns segundos, à direita, o vulto do operador de som segurando o microfone. (DUARTE, 2012, p. 97)

Entretanto, alguns trabalhos, como a dissertação “*Quatro dias para filmar e quatro anos para montar e sincronizar.*” - *O problema da temporalidade em Câncer de Glauber Rocha*, de Paula Yasha Guedes da Fonseca, vão entender esse recurso em *Câncer* de maneira parecida com o que sugerimos anteriormente. Para a autora: “Elementos externos à cena (presentes em inúmeros momentos de *Câncer*) (...) e a aparição de elementos técnicos (microfone ou refletor), revelam o artifício da produção” (FONSECA, P., 2015, p. 25). Esta tendência a deixar os microfones em cena é parte de uma discussão maior ligada ao cinema direto, a influência da televisão e ao que Xavier (2012) vai chamar de opacidade do dispositivo. Entretanto,

acreditamos ser possível relacioná-la também com a discussão exacerbada sobre o direto que precedeu estes filmes.

e) *Voz over*

Efeito um tanto recorrente é o da presença forte de um narrador em voz *over*. Partimos do pressuposto de que isso seria um resquício do direto documental. De fato, esses sons começam a entrar na filmografia de ficção nacional através da paródia em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), ou das referências como em *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha). Porém, há diversas outras maneiras de entender o porquê de o feito de narração em voz *over* acontecer bastante nos filmes ficcionais a partir do direto. Uma delas é o que poderíamos chamar, retomando Chion, de “discurso textual” (CHION, 1994, p. 172). Em capítulo metodológico, Chion vai sugerir que existem três tipos de uso recorrente da voz no cinema sonoro. O primeiro é o dos diálogos síncronos, a que ele se refere quando fala discurso teatral. O último seria o discurso emanado, que seria aquele que possui vozes que não estão lá para serem compreendidas, como no caso do *walla* ou dos diálogos inaudíveis de Jacques Tati. O segundo seria justamente o discurso textual que seria um substituto dos intertítulos do primeiro cinema e sugeriria aos filmes uma certa de teatralidade. Ou seja, fariam comentários com relação à cena ou funcionariam como espaço do narrador literário mesmo. Obviamente, esses três modos não são absolutos e possuem várias nuances entre eles. A última categoria nos é interessante porque pensamos ser exatamente esse o uso que se faz em *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman) e em *Anchieta, José do Brasil* (1978, Paulo César Saraceni).

Em *São Bernardo*, a cena inicial (HIRSZMAN, 1972, 3’16’’ – 8’17’’) anuncia que a narração do filme vai ser feita pelo protagonista, o caixeiro transformado em estancieiro Paulo Honório. Esse é um recurso comum a filmes *noir*, como assinala Mary Ann Doane (1983), e a adaptações literárias. Além disso, *São Bernardo* parece ter tornado-se um filme de importância fundamental para o uso desse tipo de recurso em nosso país (BOZICANIN, 2010; NUNES, 2018). A voz de Paulo Honório, interpretado por Othon Bastos, vai fazer, então, essa função de narração durante o filme. O que há de extraordinário aqui, como assinala Xavier (1997), é que esse narrador, embora formalmente onisciente, entra, por diversas vezes, em contradição com o que é visto na imagem. Efetivamente, traz para a ficção a discussão entre a autonomia das vozes síncronas com as vozes assíncronas, feita alguns anos antes no documentário. De fato, Xavier parece mobilizar um campo teórico parecido com a discussão que Guimarães (2008) faz ao falar em *A Opinião Pública* (1967, Arnaldo Jabor). Outra questão interessante sobre o uso

da voz *over* nesse filme é o fato de ela ter sido gravada direto no *set* de filmagem com o mesmo equipamento utilizado para os diálogos. Sobre isso, Walter Goulart comenta em entrevista a Tide Borges:

Olha, o filme São Bernardo, o único som que não foi feito na locação foi a música do Caetano, que é uma xeremia. O filme todo foi feito em som direto na locação, a narrativa foi feita na locação – a narração off, para aproveitar o clima, senão você perde a cor, né? Depois de 4 meses você vai pro estúdio, você já tá em outra, a tua cabeça já é outra... (GUIMARÃES, 2008, p. 132).

Em *Anchieta*, o movimento é um pouco diferente. A voz do personagem-título, interpretado por Ney Latorraca, está, especialmente, presente no primeiro ato do filme que se passa nas Ilhas Canárias. Parece tentar resumir os anos formativos de Anchieta, antes de ele chegar ao Brasil. Entretanto, o texto não se limita a nos dar informações fáticas sobre a trama. Se, em diversos momentos, a voz *over* nos avisa onde estamos (“Deixo Tenerife para nunca mais voltar”, “Em algum lugar da Bahia”), em muitos outros, ela caminha para um discurso mais intimista (“Vivo em pleno esplendor do Renascimento”, “Gosto de escrever poesias e declamá-las aos amigos”) ou para o comentário político (“Só a heróis compete tantas glórias”, “os índios brasileiros não se deixam escravizar”), efetivamente, ajudando a vender a ideia, comprada pelo filme, de Anchieta como um humanista que veio ao Brasil unir indígenas e europeus.

Caso único de voz *over* é o de *Câncer* (1972, Glauber Rocha), em que, nas cenas iniciais (ROCHA, 1972, 0’02’’- 4’18’’), vemos imagens de arquivo que não têm muita relação com o que a trama vai abordar posteriormente. Glauber faz uma exposição dos intuitos e dificuldades da gravação da película. No fundo, acaba ocupando uma função parecida com a voz *over* dos documentários abordada anteriormente. Reproduzo aqui esta introdução feita por Glauber, tal como transcrita por Bruna Machado Ferreira:

Era no Rio de Janeiro em agosto de 1968, uma agitação arretada, os estudantes na rua, os operários, tinha operário ocupando fábrica em Minas Gerais, e operário ocupando fábrica em São Paulo, e estudante fazendo agitação, era a ditadura do Costa e Silva, que tinha sido o segundo ditador depois de Castelo Branco que tinha derrubado o presidente Jango que tava fazendo a revolução de 64, quer dizer, o presidente Jango é que tava fazendo a revolução de 64, não era o Marechal Castelo Branco não, porque esse era um marechal reacionário. Então tava uma onda terrível, os estudantes na rua, o líder era Vladimir Palmeira, tinha Marcos Medeiros, Elinor Brito, o psicanalista Hélio Pellegrino, Franklin Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma revolução, quer dizer, era agitação, era filmar em francês também, tava uma onda arretada, nego dizia o seguinte, que era a revolução, mas era só classe

média radical, burguesia liberal reformista na UNE, e os operários. Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste, aliás continua morrendo até hoje, tão morrendo há mais de 400 anos, e os intelectuais tavam lá no Museu de Arte Moderna naquela noite exatamente discutindo sobre a arte, a arte revolucionária, porque tava começando o tropicalismo, uma onda arretada, eu aí chamei o Saldanha, o Luís Carlos Saldanha, que tinha chegado da Itália, ele tinha uma Arriflex, aí o Luís Carlos Saldanha fez a fotografia e a câmera, e o som direto foi feito por Zé Ventura, Hugo Carvana, Antonio Pitanga trabalhando e Odete Lara fizeram os papéis principais com mais Rogério Duarte que é baiano também, Zé Medeiros, Hélio Oiticica que é pintor [sic], e o pessoal Bidu, Tineca, um pessoal de Mangueira, e mais Zelito, quer dizer não doutor Zelito do filme, doutor Zelito da Mapa Filmes e Chiquinho que tava na Kombi aí o tempo passou, depois cheguei em Havana aí eu fiz no ICAIC [Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos] o som, a sincronização foi feita pelo Raul Garcia e eu montei com a Tineca e a Mireta, numa coprodução depois que entrou o Barcelloni, na Itália, ficou com o título Câncer, Rio de Janeiro, filmado ali pelo Rio de Janeiro, na favela, na Zona Sul, na Zona Norte, todos aqueles marginais do Rio de Janeiro, uma filmagem que demorou quatro dias pra filmar e quatro anos pra montar e sincronizar, terminou em 72, em maio de 72, de agosto de 68 a maio de 72, Câncer. (CÂNCER, 1972 apud FERREIRA, B., 2020, p. 13-14).

*A Lira do Delírio* (1978, Walter Lima Junior) também faz bastante uso da voz *over* na figura do personagem jornalista, interpretado por Pereio, que vai oferecendo comentários sobre a história, num procedimento que parece remeter às narrativas de detetives ou ao cinema *noir*. O exemplo mais forte desse recurso, entretanto, é o de *São Bernardo* (1972) e é a ele que voltaremos no **capítulo 5**.

f) *Imobilidade da câmera*

Outra característica comum a muitos desses filmes é a tendência a manter câmera parada por muito tempo em planos longos. Muitos autores relacionam essa marca estética, que nem sempre está ligada ao direto, a uma influência de alguns movimentos europeus que valorizam a duração do plano em relação a montagem ou até mesmo como uma antecipação da estética do fluxo. Mas, tendo em vista os depoimentos já expostos neste trabalho sobre a necessidade de se *blimpar* as câmeras, podemos também associá-la ao uso do direto. Alvarenga, em sua dissertação, por exemplo, faz um apanhado de textos técnicos que falam sobre esse hábito (ALVARENGA, 2015, p. 109). O *blimp* seria, então, essa capa pesada, lembrando um escafandro (ALVARENGA, 2015), que impediria que se fizesse muitos movimentos na câmera, sob prejuízo da gravação de a banda sonora ser afetada pelo ruído da película se mexendo. Em biografia de Joaquim Pedro, Ivana Bentes relata como esse processo alterou as gravações de *Garrincha, Alegria do Povo* (1962):

Artifício. O filme faz um uso totalmente não naturalista da música. Além dos gritos da torcida, foguetes, papos de vestiário, som ambiente, que Joaquim queria captar no estilo do cinema verité, ouvimos a música barroca ritmando um treino na sede do Botafogo. Bach, Prokofiev, Scarlatti para os corpos em movimento ou na tomada aérea final do Maracanã vazio. Cratera de um vulcão extinto. Mário Carneiro: “o grande sonho de Joaquim era o som direto. A câmera leve a gente tinha, mas para fazer o som tinha que blimpar a câmera. Para pegar as entrevistas do Garrincha e de Newton Santos tivemos que ir para os estúdios da Atlântida, o anti-cinema verdade.” Joaquim só conseguiu um Nagra, operado por Eduardo Escorel, no último dia de filmagem. Gravariam com ele o somambiente da final do Campeonato Carioca de 1962. A ausência de som direto é compensada pelo uso exemplar da música barroca ritmando as jogadas. Glauber: “O subdesenvolvimento não traiu Quincas que não tinha ainda em 1962 Nagra disponível e não sendo em som direto, como previsto ou amado, Joaquim Pedro de Andrade: A revolução intimista Ivana Bentes 32 ficou Garrincha um balé com música clássica dos ouvidos e gosto de Quincas (ou Sarah). (BENTES, 1999, p. 32).

Dois filmes que padecem dessa dificuldade técnica, assumidamente pelos depoimentos dos realizadores, são *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *São Bernardo* (1972). Em *Dragão*, é claro que os planos são muito mais longos que os de outros filmes de Glauber. Muitos associam essa maior duração a uma influência do faroeste italiano. Entretanto, filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) também possuem essa influência, assim como uma montagem mais dinâmica. O que nos leva a crer que há uma conjunção entre técnica e estética em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Rodrigo Poreli Moura Bueno, em artigo, descreve essa tendência:

Assim, tece-se no filme uma arquitetura figurativa mais barroca na qual os personagens recolocam-se em relações mutáveis uns com os outros. Os movimentos de câmera e os longos planos-sequências indicam algumas atitudes e características dos personagens e suas posições dentro da encenação. Ora é uma câmera fixa que os detêm estáticos em cômodos, no caso dos representantes da ordem, ora é uma câmera na mão que acompanha as multidões entoando cânticos, perscrutando tatilmente os corpos dos santos e figuras do cangaço (BUENO, 2011, p. 4).

Nas críticas contemporâneas à época do lançamento de *São Bernardo* (1972), a mesma dinâmica pode ser observada. Ely Azeredo, por exemplo, ressalta a prevalência de “planos estáticos” (AZEREDO, 1973) em texto intitulado *Memórias do cárcere de São Bernado*, no *Jornal do Brasil*, em 12 de outubro de 1973. De fato, no filme, a câmera não só aparece muitas vezes estática, como também tende a permanecer muito distante da ação por vezes. Isso também pode ser interpretado de diversas formas. A temática da passagem do tempo, muito pronunciada na dinâmica do filme, é ressaltada pelo ritmo lento das tomadas. Argumento semelhante pode ser feito com relação à câmera distanciada que serviria para situar o espaço de disputa que está

no título do filme, bem como as paisagens da região do interior de Alagoas quase como um personagem da história. Luís Alberto Rocha Melo descreve *São Bernardo* (1972) como um filme de unidade impressionante em que:

[...] a utilização de longos planos estáticos; o uso de planos gerais e de conjunto em cenas dialogadas ou que fazem a ação progredir; as grandes elipses; a economia na utilização do plano-contraplano; todas estas escolhas conferem ao filme de Hirszman uma organicidade coerente com a opção de retratar o drama existencial de Paulo Honório (MELO, 2021, [s.p.]).

Em outra crítica de jornal, Luiz Carlos Merten afirma que:

As dificuldades respingaram na produção de *São Bernardo* e, apesar de toda a repercussão crítica do filme, a empresa fechou. Pressionado pelo pouco dinheiro e tendo de atender às condições do mercado de filme virgem, Leon adotou o formato dos planos longos. "Tive de resolver o filme antes da montagem, só assim tornei o projeto viável", explicou.

Há um longo monólogo de Madalena na igreja, quando a câmera lentamente se aproxima dela, até chegar ao rosto da atriz. Isabel Ribeiro é sublime nessa revelação de uma mulher que não chegou aonde queria. É como se Paulo Honório vencesse, ela também se imobiliza, vencida pela estrutura. Após sua morte, outra cena longa, com Paulo Honório sentado à mesa desnuda, abre um espaço de fala para esse homem que acumulou tanto, mas dá-se conta de que o endurecimento o levou a perder seu bem mais precioso, justamente porque Madalena não era uma coisa. (MERTEN, 2020, [s.p.])

A imobilidade da câmera torna-se, assim, ponto importante de estilo para dois filmes centrais em nosso *corpus*. Voltaremos a esse tema no **capítulo 5**.

#### g) *Falta de sincronia em algumas cenas*

Uma abundância de cenas em que a sincronia entre som e imagem pode ser constatada. Não é o ponto aqui discutir se esta falta é intencional ou não, uma vez que nossa abordagem neste capítulo é estética e não sobre o processo de produção em si. Parece que há uma tradição de fazer esse tipo de recurso intencionalmente como os sons “fantasmagóricos” em *A entrevista* (1966, Helena Solberg) ou os tiros em *Viva Cariri!* (1969, Geraldo Sarno), que comentamos no capítulo anterior. Entretanto muito da assincronia em filmes como *Câncer* (1972, Glauber Rocha) parece não-intencional. Theo Costa afirma sobre a falta de sincronia em *Câncer*:

Esta disjunção entre voz dos atores e texto se reforçaria em boa parte das cenas de *Câncer* pela dessincronia da gravação do som direto em relação à captação das imagens. Este recurso técnico - que se repetiria em grande parte das cenas - tornaria as vozes dos atores mais graves e lentas, colocando em evidência o

“grão” destas vozes e assim tornando a matéria sonora em sua heterogeneidade mais um elemento a ser absorvido e trabalhado pelo espectador. Desnaturalizada, tornada estranha e artificial, as qualidades e atributos da fala viriam à tona dissociadas dos significados. “Invisível” na prática comunicativa corrente e em grande parte do cinema a lacuna entre a pronúncia e o significado do que é dito seria deste modo também posta em evidência. (DUARTE., 2012, p. 15)

De qualquer modo neste filme. em *Sem Essa, Aranha?* (1970, Rogério Sganzerla) e *Eles não usam, Black-tie?* (1981, Leon Hirszman) temos indícios deste padrão de assíncronia.

#### *h) Outros efeitos e considerações*

Há dois efeitos que identificamos apenas em um filme cada, porém parece-nos que, ampliando-se os escopos da pesquisa, devem aparecer em outros. Um deles é a tendência, naquele momento, de se trazer elementos concretos para a trilha musical. Exemplo disso seriam as vocalizações no filme *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman) que se misturam à paisagem lembrando os cantos de trabalho. Sobre essa trilha, Márcia Carvalho afirma:

Em 1971, Caetano realiza a trilha para *São Bernardo*, de Leon Hirszman, criando uma espécie de vocalização que se torna música. No estudo do som para cinema sempre existiu uma análise sobre o domínio da voz na maior parte da produção cinematográfica mundial, desde o surgimento do cinema falado. Michel Chion (1984; 1990), por exemplo, ao tratar da articulação entre som e imagem no cinema, analisando os seus valores expressivos e informativos, critica como o cinema se centraliza na voz, configurando um certo “verbo-centrismo”. No entanto, embora a voz seja um fenômeno híbrido entre a linguagem verbal escrita e a oralidade, suas associações de ideias permitem uma faceta do uso da voz que é praticamente desconectada da língua e se apresenta na forma verbal oral com ênfase em sua plasticidade sonora. Esta voz pode até ser utilizada de forma diegética, mas é eficaz no modo não diegético, caso contrário ela se constitui num índice descritivo da pessoa que se apresenta através da indexicalidade da imagem. Trata-se dos sons da voz em que a fala ou o sussurro carregam palavras que cantam, e a língua quase funciona como música. O som ganha vida e o sentido define-a, o ouvinte quase não compreende o seu significado. Assim é a música de cinema cantarolada por Caetano Veloso durante os créditos, e, em vários momentos, do filme *São Bernardo*, em que a harmonia é puramente vocal (CARVALHO, 2007a). (CARVALHO, 2019, p. 5).

O outro seria a metadiscussão sobre som. O ato de falar em cena sobre os processos de gravação parece remeter também à discussão de Xavier sobre opacidade. Ele ocorre, como já citado, especialmente na cena de *Jardim das Espumas* (1970, Luiz Rosemberg Filho) em que Goulart, Rosemberg Filho e os atores discutem o destino do cinema nacional.

De modo geral, neste capítulo, buscamos nos aproximar de como se deu a absorção estética da novidade técnica que era o direto através da pergunta: é possível falar em um estilo de cinema direto de ficção no Brasil? Se tomarmos a ideia de Bordwell (2013) de estilo como aparição de recursos recorrentes em um conjunto de filmes ligados por algum item em comum (neste caso, o uso, atestado pelas fichas técnicas ou pelo discurso crítico, do som direto em externas), acreditamos que sim. Parece claro que seria uma armadilha para este trabalho tentar afirmar quais filmes fazem uso maior ou menor do direto ou da dublagem, já que, muitas vezes, esses elementos são utilizados em conjunto ou se confundem ao ouvinte. Entretanto, soa-nos justo dizer que há certos recursos estéticos ligados ao sonoro em comum a esses filmes que não estavam lá antes do direto, mesmo que alguns deles não prescindam do direto. A saber: o aumento dos ruídos fora de campo, a formulação de um “cinema gritado”; a encenação ao vivo ou de improviso; o uso de não-atores ou atores amadores, o costume de deixar os microfones aparecendo, o recurso da voz *over*, a imobilidade da câmera, a falta de sincronia em algumas cenas, a trilha musical “concreta” e a metadiscussão sobre som.

No próximo capítulo, vamos fazer uma análise de como alguns desses recursos aparecem em cinco filmes que pré-selecionamos na introdução. A partir de uma metodologia de análise fílmica voltada para o som, abordaremos como esses efeitos, que possuem relação com a introdução do direto, contribuem para a estética sonora desses filmes e como/se fazem um comentário sobre as discussões apresentadas até aqui sobre o direto.

## 5. EXPERIÊNCIAS DE SOM DIRETO EM FICÇÃO NO BRASIL

No presente capítulo, realizamos a análise de algumas cenas selecionadas de alguns filmes. Em 5.1, apresentamos uma discussão metodológica de como se pretende realizar a análise. Em 5.2, investigamos a predominância de planos longos e com pouco movimento de câmera em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha) e em *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman). Depois, refletimos sobre a questão dos sons fora de campo em *São Bernardo* e em *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Almeida). O subcapítulo seguinte investe sobre a questão do uso da voz *over* neste filme. Por fim, falamos sobre as falas improvisadas e a encenação espontânea em *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla) e *A Lira do Delírio* (1978, Walter Lima Junior).

### 5.1 Prolegômenos metodológicos

A análise fílmica parece-nos o melhor método para abordar a parte estética de nossa tese. Para entender como funcionam os efeitos produzidos pela discussão em torno do direto em externas nos filmes de nosso *corpus*, realizamos uma descrição e interpretação de cenas selecionadas destes. A ideia de separar apenas cenas parte do avançado do trabalho; como já discutimos em minúcia textos, fichas técnicas do período e como os componentes sonoros identificados não dependem do todo narrativo do filme, acreditamos que a análise das cenas seja suficiente para o objetivo pretendido aqui. Quanto ao que configura uma análise, tendemos a concordar com Aumont e Marie (2013, p. 10), quando dizem que a análise é uma cristalização em texto da obra audiovisual fundamentada por alguns aspectos tal como percebidos pelo analista – no nosso caso, os dados visuais e sonoros. Os autores ainda explicam que a análise se difere da profissão do crítico por ser inerentemente interpretativa e visar à produção de conhecimento, enquanto a crítica visa informar, avaliar e promover. A análise do filme também não possui um método único ou geral, muitas vezes sendo necessário um certo “cubismo teórico” (SAVERNINI, 2022, p. 17) para dar conta dos diversos aspectos implicados. Além disso, a análise não tem a pretensão de esgotar as possibilidades interpretativas do filme e nem de ser replicável (AUMONT; MARIE, 2013, p. 45). A relação da análise fílmica com a estética é bastante ambígua, embora ela possa jogar luz em certos aspectos estéticos (sendo essa a nossa ideia aqui) (AUMONT; MARIE, 2013, p. 12). Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 18) descrevem os obstáculos materiais da análise – como o fato de o filme não ser tão facilmente citável quanto o texto literário, pinturas ou partituras –, e que a resposta para esse problema implica uma

acreditação, que reside na habilidade descritiva do analista. Se isso é difícil para as imagens audiovisuais, é um obstáculo também para o som desse produto. De modo geral, seguimos o modelo apresentado por Savernini (2022) de dois momentos: primeiro, a descrição de elementos, componentes ou aspectos do dispositivo do filme e, segundo, a posterior interpretação ou significação de sentidos e efeitos destes, informadas por pressupostos teóricos e pela intencionalidade do analista.

Outro problema observável para o nosso caso, como já indicamos acima, é a falta de metodologias robustas voltadas especificamente para o som, como discutida, por exemplo, por Alvim e Carreiro (2016) e Coutinho (2021). Por isso fazemos uma pequena revisão bibliográfica sobre o tema, que será abordada brevemente nos próximos parágrafos. Voltamos às discussões que aparecem em manuais, como os de Aumont e Marie (2013) e Vanoye Goliot-Lété (2002), e em livros voltados para o som, como o de Chion (1994), para averiguar quais são as sugestões para análise de som. Também observamos exemplos de análises voltadas para o som como as de Eisenstein (2002); Bordwell e Thompson, K. (2014); Gorbman (1987); Buhler, Neumeyer e Deemer (2010); Opolski (2009) e Manzano (2014). Então, fazemos uma breve discussão sobre o uso de espectrogramas e recursos visuais de representação do som fílmico tal como propostas por Altman (2014) e Schafer (2001). A partir disso, definimos e montamos instrumentos de análise que serão descritos neste subcapítulo. Por fim, apresentamos as cenas selecionadas para análise e as condições escolhidas para a coleta destas.

Aumont e Marie vão descrever elementos relacionados ao som quando falam da decomposição do plano pelo analista (2013. p. 46). Os autores fazem uma oposição entre plano (menor unidade descritiva técnica, definido pelos cortes da montagem) e sequência (unidade narrativa composta por um ou mais planos, definida pela diegese), a qual seguiremos na análise. Dentro do plano, o analista é instruído a olhar para certos elementos de composição (podem focar em um ou em mais), divididos em: duração (fotogramas ou segundos), grandeza (enquadramento, profundidade de campo, personagens, objetos, foco), *raccord* (“pontuações”, fusões, cortes), movimento (de atores, de câmera), sonora (diálogos, música, ruidagem, escala, natureza da captação) e som-imagem (posição da fonte, *in/off*, sincronia/assincronia). Obviamente, pela natureza de nosso estudo, os instrumentos de análise devem tender mais aos dois últimos elementos. Entretanto, outros devem entrar dependendo da finalidade da análise, por exemplo, quando falarmos em imobilidade de câmera, as noções de duração e de movimento devem ser utilizadas ou da ideia de corte seco quando considerarmos as descontinuidades na montagem.

Vanoye e Goliot-Lété também vão falar do som como um componente da imagem e

vão dedicar a ele uma abordagem mais ligada à localização do som como fator espacial. Primeiro, discutindo a natureza da captação de som (direto x pós-sincronizado). Como já abordamos aqui, os limites da nossa escuta em diferenciar os métodos de captação parecem ser menores do que os manuais sugerem. Depois, a ideia de elementos de mixagem no trabalho dos autores vai ganhar importância: sincronia/assincronia, decalagens ou encavalamentos (atrasos ou adiantamentos de elementos sonoros), e contraponto audiovisual (a partir de Eisenstein). Importantes também seriam as questões do ponto de escuta e, até mesmo, em oposição ao ponto de vista do filme. Devido à importância para o nosso trabalho, vamos citar as questões propostas pelos autores a respeito da análise sonora do objeto fílmico:

De onde se ouve aquilo que se ouve? O ponto de escuta é coerente com o ponto de vista (visual)? Existe dissociação entre os dois pontos? Quem ouve? Quem escuta? O espectador e o(s) personagem(ns) ouvem a mesma coisa? (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 51).

Aqui os autores aproveitam para se debruçarem sobre um modelo proposto por Chion que também será importante para a nossa análise. Em *A audio-visão*, Chion discute uma ideia de acustemologia. Ou seja, da importância da identificação de fontes como forma primária de entendimento do som no cinema. Assim, todos os elementos sonoros podem ser divididos em fontes sonoras visíveis (voz *in*, música diegética, dentro de campo) e não-visíveis (ruídos fora de campo, música heterodiegética, voz *off*). Entendendo, claro, que esses elementos podem mudar de estatuto a qualquer momento (CHION, 1994, p. 74). De Chion, também buscamos a ideia de procurar “o que se ouve do que se vê” (1994, p. 192) (e vice-versa) e bem como os pontos de sincronização dos sons na montagem (1994, p. 206).

Dois textos a serem também destacados, para nossa definição metodológica, foram: a) o artigo *Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema*, de Luiza Alvim e Rodrigo Carreiro, em que os autores identificam uma “dificuldade de nomear metodologias de análise que priorizem as características estéticas do uso do som no cinema” (ALVIM; CARREIRO, 2016, p. 177), e o trabalho de Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho, apresentado na Socine de 2021, *Como Analisar o efeito sonoro fílmico: Uma proposta metodológica*. A partir desses dois textos, fizemos uma lista de exemplos de análise de som que lemos e descrevemos aqui. Alguns dos instrumentos que utilizamos foram inspirados/emprestados destes trabalhos.

Sergei Eisenstein (2012), em texto muito comentado posteriormente, faz uma análise do trabalho musical de Serguei Prokofiev em uma cena (a batalha no gelo) em seu filme

*Alexandre Nevsky* (1938, Sergei Eisenstein). Através de fotogramas, das partituras e diagramas, o analista procura mostrar os pontos de conexão entre imagem e música. Entretanto, muitas vezes, especialmente nos diagramas, a análise nos pareceu um pouco subjetiva, o que nos afastou da ideia de utilizar o tipo de diagrama que Eisenstein construiu.

Chion (1994), em determinado capítulo de *A audio-visão*, apresenta um exercício de análise da abertura de *Quando Duas Mulheres Pecam* (*Persona*, 1959, Ingmar Bergman). Este sim nos parece um exemplo bem útil, a descrição minuciosa de imagem e som em formato de texto corrido, com cuidado terminológico e discussão teórica de alguns conceitos que vão nortear aquela imagem. Além do mais, trata-se de uma análise de cena isolada, que é o que pretendemos fazer na maior parte de nosso capítulo.

Outro texto que inspira nossa metodologia é o de Claudia Gorbman (1987), que realiza uma discussão de mais ou menos 20 páginas sobre *Zero de Conduta* (*Zéro de Conduite*, 1929, Jean Vigo), usando partituras coladas a fotogramas. Apesar de ser uma análise de filme inteiro (média-metragem), a autora definiu uma cena mais longa (o embarque do trem) como peça central da análise.

David Bordwell e Thompson, K. (2014), em manual didático, realizam uma análise dos usos do som em *Jackie Brown* (1996, Quentin Tarantino). Embora seja um texto interessante, cheio de *insights*, não há instrumentos que possamos coletar ali. Buhler, Neumeyer e Deemer (2014), apresentam dois ensaios de análise sonora, em outro livro didático, com mais abordagens interessantes sobre temas importantes para o nosso trabalho, embora abordem mais as trilhas musicais. O primeiro é sobre *Prenda-me Se For Capaz* (*Catch Me If You Can*, 2001, Steven Spielberg) e como o filme utiliza as músicas diegéticas e extradiegéticas, dentro e fora de campo, como produtoras de discurso dentro dos filmes. O modelo de descrição de um efeito dentro do filme e posterior interpretação desse efeito é o que seguiremos aqui. A segunda análise gira em torno do filme *noir* *Alma em Suplício* (*Mildred Pierce*, 1945, Michael Curtis) e como a música se sincroniza com o que acontece no campo imagético. Desse texto, tiramos a construção de uma espécie de *cue sheet*<sup>62</sup> ao reverso para falar de música e um outro exemplo de uso prático do conceito de ponto de sincronização.

Por fim, dois exemplos brasileiros nos deram ideias mais definitivas de como organizar os instrumentos de análise. A dissertação de Debora Opolski (2009), que nos apresenta uma análise do desenho sonoro do filme *Ensaio Sobre a Cegueira* (*Blindness* 2009, Fernando

---

<sup>62</sup> Instrumento utilizado por diretores para passar instruções para os compositores musicais dos filmes; trata-se de uma tabela em que, em uma das colunas, apresenta-se a minutagem do trecho a ser musicado e, em outra, uma descrição do que se pede da trilha.

Meirelles) e a tese Luiz Fernando Manzano (2014), que compara dois filmes de Fritz Lang: um sem som sincronizado, *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926, Fritz Lang), e outro com som sincronizado, *M – O Vampiro de Düsseldorf* (*M- Ein Stadte sucht ein Mörder*, 1928, Fritz Lang). Opolski apresenta suas análises, também baseada em cenas, embora elas somem quase a totalidade do filme, em tabelas que contêm a numeração das sequências, a minutagem e a descrição da imagem e do som (algo que devemos fazer também para alguns critérios). Como material adicional, são apresentados diagramas (que buscam devolver certa espacialidade à descrição) e espectrogramas (para apresentar dinâmicas de intensidade). Os últimos recursos acreditamos ter menos aproveitamento em nosso caso, embora, quando falarmos sobre o silêncio, seja possível que utilizemos a espectrografia. Manzano monta sua análise comparativa também através de tabelas, uma contendo apenas a trilha de imagem (para o filme *Metrópolis*) e outra contendo uma trilha para imagem e outra trilha para som (para o filme *M*). Este é um recurso que pode ser utilizado aqui dependendo da finalidade da análise.

Sobre o uso de espectrografia e de outros recursos de ferramentas visuais para apresentar o som, devemos utilizá-las com moderação. Concordamos com a asserção básica de Baxandall (2006) de que a descrição textual ainda é o cerne de qualquer análise no campo das artes. O autor inglês aborda como as descrições de imagem já vão direcionando o leitor conforme a intenção e o direcionamento do pesquisador e, nesse sentido, acabam sendo mais valiosas do que qualquer reprodução direta. Também R. Murray Schafer (2001), aconselha moderação no uso de recursos visuais, comentando um certo excesso de inserções de partituras e espectrogramas nas análises musicais. O autor lembra que estes recursos não são neutros ou objetivos, mas formas de notação desenvolvidas para usos bastante específicos e que nem sempre correspondem à finalidade da análise, bem como possuem seus próprios vícios que fogem ao controle do analista (SCHAFER, 2001, p. 101).

Rick Altman (2014), em texto mais recente, apresenta bons usos de recursos visuais em paralelo com a descrição textual. Citamos aqui também usos bastante inovadores por pesquisadores brasileiros. Carreiro (2022), em artigo publicado na revista *Eco-Pós*, utiliza a espectrografia das sessões de *ProTools* do curta *Inquérito Policial nº 0521/09* (2011, Vinícius Casimiro) para mostrar a hierarquização e a construção dos efeitos sonoros. Para filmes contemporâneos e quando o analista possui acesso ao material bruto de produção, essa se torna uma ferramenta, de fato, muito interessante. Não é o nosso caso, mas, recentemente, em congresso da Socine, dois trabalhos usando espectrografia produziram resultados relevantes porque características dos filmes analisados e acuidade dos pesquisadores no uso do recurso favoreceram esse processo. Por exemplo, Garcia, D. (2022) apresentou sobre o silêncio absoluto

em alguns filmes horror japoneses e utilizou a espectrografia como forma de auxiliar a visualização desse recurso. Opolski (2022) demonstrou, através de espectrogramas que mostravam frequências (montados através do *software Rx*), a mudança no uso de graves em imagens de *webcam* no filme *Me Sinto Bem Com Você* (2021, Matheus Souza). Esses dois exemplos nos estimularam a ao menos a tentar o uso recursos desse tipo, em especial quando os autores falam sobre silêncio e ruídos fora de campo.

Ainda nessa questão metodológica, cabe-nos descrever os instrumentos para cada uma das análises baseadas nos critérios pré-definidos no capítulo anterior, explicitar quais cenas de quais filmes foram selecionadas (com base em fichamento realizado) e discutir as condições de coleta para as análises e as cópias utilizadas. Os critérios da análise, como já colocados, são: a imobilidade da câmera e os planos longos em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha) e em *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman); o uso de ruídos fora de campo em *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade) e em *São Bernardo*; a voz *over* em *São Bernardo*; e a encenação ao vivo e uso de não-atores em *A Lira do Delírio* (1978, Walter Lima Junior) e *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla).

Para a questão da imobilidade da câmera e os planos longos, realizamos uma ficha de leitura dos filmes, marcando todas as cenas, a quantidade de planos destas, a duração dos planos, quais movimentos de câmera e enquadramento foram realizados e outras observações. Esses dados foram organizados em tabelas que vão guiar o texto da análise. Dados pertencentes a outros estudos, como duração média de planos em outros filmes, podem ser utilizadas para comparação. Também buscamos nos indagar: qual o efeito estético desse recurso para o som do filme?

Para a questão dos ruídos fora de campo, também foi feito um fichamento, com a natureza e a localização aparente desses ruídos em algumas cenas em que eles são mais proeminentes. As cenas foram selecionadas através de um fichamento anterior. A discussão, já lembrada neste capítulo, sobre a natureza dos ruídos fora de campo para Michel Chion (1994) deve guiar a discussão, com os seus critérios aparecendo nas fichas.

Para a questão da voz *over*, também a descrição de som-imagem nessas cenas e sua importância dentro da narrativa, bem como outros dados como a duração das cenas, foram coletadas. Podem ser utilizados aqui elementos de análise do discurso ou da voz no texto. A discussão de Mary Ann Doane (1983) sobre a distinção em voz *over* e voz *off* serve de pano de fundo teórico para a análise. Para os efeitos de encenação ao vivo, uso de não-atores e microfone em cena, o recorte utilizado fica limitado em si mesmo. Então, tentaremos descrever as cenas e discutir as consequências estéticas para os filmes onde isso acontece.

## 5.2 A imobilidade da câmera e os planos longos em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e *São Bernardo*

Para observar se existe uma tendência em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e em *São Bernardo* (1972) de imobilidade da câmera e de planos longos, tal como descrevem seus diretores Walter Goulart e Lauro Escorel (diretor de fotografia do segundo), tivemos que fichar os filmes inteiros. Tínhamos a intenção de observar como funcionava a regra nesses filmes. Por exemplo, em média, qual a duração dos planos? Podem ser considerados longos? Essa duração se mantém regular durante o filme? Se não, o que acontece quando as cenas possuem planos longos? A mesma lógica se estabelece para os movimentos de câmera e enquadramento: que tipos são utilizados? Há diferenças durante as cenas dos filmes? Reunimos também algumas informações sobre o som de cena em cena – se possuíam diálogos, vozerio, *foley*, música (extra-diegética ou diegética), se havia assincronias na montagem.

O cruzamento desses dados nos dá informações importantes que podem corroborar os discursos dos realizadores como, por exemplo, o fato de que, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, a maioria das cenas possui poucos movimentos de câmera e enquadramento, e a câmera na mão, com bastante deslocamento, tende a aparecer em cenas com música extradiegética ou sons assíncronos de vozerio e *foley*. Ou a constatação de que em *São Bernardo*, filme em que a câmera permanece majoritariamente estática, ela está na mão apenas em momentos em que não vemos as bocas dos personagens (ou seja, de mais fácil sincronia dos diálogos). Antes, porém, descreveremos, brevemente, o que é regra nestes filmes para, depois, falar sobre os momentos de exceção.

Nosso fichamento, tendo em mente possíveis distorções, encontra dois filmes que, de fato, possuem planos longos e uma tendência a deixar a câmera imóvel. Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, para se ter uma ideia, identificamos 165 planos, sendo a média de duração desses planos 27 segundos, e o mais longo deles durando 165 segundos, enquanto o mais curto não chega a 1. Essa média é profundamente reduzida por um gradual aumento de ritmo da montagem do meio para o fim do filme, culminando na cena da batalha entre o bando de Mata-Vaca (Vinicius Salvatori) e Antônio das Mortes (Maurício do Valle) e aliados – em nosso fichamento, corresponde à cena 62. Apenas nesse trecho de 1 minuto e 25 segundos (ROCHA, 1969, 88:13 - 89:38), a montagem executa 34 cortes, que nós podemos contar, imprimindo uma frenética sucessão de imagens que está de acordo com o clímax da

ação. Entretanto, essa cena apenas já seria responsável por baixar muito a média de duração dos planos.

Quanto aos movimentos de câmera e de enquadramento, esse filme possui uma boa gama, mas, em nosso fichamento, encontramos quatro tipos preferidos: a câmera estática; alguns leves movimentos (muitas vezes, possivelmente, provocados pelo vento); a movimentação no eixo, e o *zoom* (*in* ou *out*). O que todas essas modalidades têm em comum é a permanência da câmera em um eixo, provavelmente fornecido por um tripé. Juntos, esses tipos de movimento representam 89% dos planos do filme. Eles corroboram a ideia já apresentada aqui de que haveria uma maior necessidade de estabilidade da câmera por conta de um *blimpamento* ou por conta do *pilot tone*. Há, no entanto, instâncias de câmera na mão/com movimentação altamente livre em 16 planos (75, 79, 80, 81, 102, 103, 104, 107, 108, 113, 117, 132, 136, 139, 140, 160). São estes que gostaríamos de discutir neste subcapítulo, pois suspeitamos que eles tendem a ocorrer em cenas com maior presença de sons extradiegéticos ou assíncronos.

*São Bernardo* já é um filme bem mais lento e estático do que *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Com uma média de duração de 45 segundos por plano, em 132 destes (esta obra possui 30 minutos a mais que a anterior e ainda assim menos cortes), sua maior sequência sem corte possui 238 e a menor, apenas 1. Quanto aos movimentos de câmera e enquadramento, o repertório é bem parecido com o de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, exceto que a câmera permanece estática na imensa maioria dos planos – em 121, para ser mais exato, o que representa 92% dos planos do filme. Existem, porém, 4 instâncias de câmera na mão (8, 54, 90, 116), e são estas que debateremos neste capítulo.

Quanto aos enquadramentos existem poucas variações em ambos os filmes, mas, em *São Bernardo*, isso vai a um extremo de apenas 4 *close ups*. A câmera permanece bem distanciada durante o filme, enquanto, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, o plano americano é bastante comum. No filme de Rocha, os planos com câmera na mão estão dispostos em 9 cenas, por isso colamos aqui a descrição básica dessas cenas conforme nosso fichamento (Quadro 6) para depois discutir os planos em si:

Quadro 6 – Fichamento de cenas selecionadas de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha)

Cena	Número de planos	Time code	Descrição

44	3	64:53 - 67:06	Matos é carregado pelo Professor pela estrada, Laura segue com uma coroa de flores. Câmera na mão com bastante movimento. Em montagem paralela, Antônio carrega o corpo de Coirana na estrada. Câmera estática. Posteriormente, Padre chega, contam os novos desdobramentos. Movimento leve de zoom. Corte abrupto do cantório, entra uma trilha "operática". 2 cortes (65:37, 66:11).
46	1	67:31 - 68:53	Professor e Laura beijam-se em frente ao cadáver e ao padre. Volta a trilha operática. Câmera livre. Gemidos assíncronos?
47	1	68:54 - 69:31	Volta a dança dos jagunços, mas trilha operática segue no fundo. Câmera segue livre.
48	1	69:31 - 70:04	Voltam os beijos do Professor e de Laura. Seguem a trilha operática e a câmera livre.
54	7	74:36 - 75:37	Antônio e Professor vagam pela estrada. Música ext. 6 cortes (74:42, 74:53, 75:11, 75:18, 75:24, 75:35). Câmera na mão.
56	4	75:48 - 78:11	Antônio carrega o Professor bêbado ao som de "Volta por cima" (música ext.). 3 cortes (76:37: 76:56, 77:17). Primeiro plano com muito movimento de câmera. Último plano com silêncio quase absoluto.
57	2	78:12 - 80:04	Corpo de Coirana encontrado na árvore. 1 corte (78:38). Música extradiegética. Câmera mexe bastante no 1 plano, depois no eixo apenas.
62	34	88:13 - 89:38	Embate final entre o bando de Mata-Vaca e Antônio com Professor. Câmera na mão em alguns planos. 33 cortes. (88:15, 88:20, 88:24, 88:27, 88:31, 88:33, 88:34, 88:36, 88:38, 88:42, 88:46, 88:48, 88:50, 88:51, 88:52, 88:52, 88:53, 88:54, 88:57, 89:09, 89:12, 89:15, 89:18, 89:19, 89:20, 89:28, 89:28, 89:29, 88:29, 89:30, 89:31, 89:32, 89:33)
63	2	89:40 - 91:50	Planos da vitória. 1 corte (91:28). Música extradiegética. Câmera move-se bastante.

Fonte: os autores, a partir de Rocha (1969)

Como é possível constatar já nesse primeiro quadro, todas as cenas com câmera na mão de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* ocorrem no último terço da exibição do filme quando as cenas passam a ficar mais agitadas. Temos aí um motivo estético narrativo para justificar essas ocorrências. Do ponto de vista da narrativa, as cenas 44, 46, 47 e 48 referem-se ao “velório” de Coirana e à invasão dos jagunços ao acampamento do bando de Coirana e da Santa. São cenas extáticas em que os personagens balbuciam incoerentemente, o Professor e Laura se beijam de maneira espontânea e os jagunços dançam e comemoram o massacre no acampamento. Entretanto, quando olhamos para o que acontece no som desses planos, algo interessante fica mais evidente, e a entrada de uma trilha extradiegética operática<sup>63</sup> é o que marca essas cenas

Na cena 44 (ROCHA, 1969, 64:53 - 67:06), apenas o primeiro plano possui câmera na mão. Ao som da voz da soprano e da harmonia atonal da pequena orquestra, o Professor (Othon Bastos) carrega o corpo de Mattos (Hugo Carvana), delegado local, recém-assassinado por Mata-Vaca a mando do Coronel (Jofre Soares), que descobrira seu caso com Laura (Odete Lara), sua mulher. Laura acompanha a procissão solitária do Professor alguns passos atrás, em um vestido roxo e carregando uma coroa de flores. A câmera na mão possibilita à câmera acompanhar esse cortejo fúnebre fazendo o mesmo percurso, como se na mesma perspectiva dos personagens. Não há diálogos nem sons ambientes nesse plano. Seguem-se dois planos em que a câmera se mexe no eixo. Um plano muito distante – como se estivesse em cima de um penhasco –, o que nos dá outra perspectiva do cortejo, enquanto o outro acompanha a chegada do Padre que avisa ao Professor dos últimos desdobramentos na cidade. Certamente, há muitas funcionalidades atribuídas ao uso dessa música no filme. A dramaticidade, a referência ao modernismo, a invocação nacionalista (como sugerida pela dissertação de Siqueira) fazem parte desses usos. Entretanto, é preciso pensar se, em um filme com uma notada escassez do uso da câmera na mão, a necessidade de uso apenas de sons assíncronos (referida em capítulos anteriores desta tese por Walter Goulart) não seria um desses motivos.

Os planos 79, 80 e 81 – contidos, respectivamente, nas cenas 46, 47 e 48 – contam uma história parecida. No primeiro (ROCHA, 1969, 67:31 - 68:53), o Professor e Laura rolam

---

<sup>63</sup> Acreditamos ser um trecho da ópereta "Ukrinmakrinkrin", de Marlos Nobre, embora esta não esteja citada nos créditos do filme. O nome de Nobre, sim, consta na ficha como um dos compositores. Segundo a tese de Siqueira (2014), a gravação utilizada foi de uma apresentação da soprano Amelia Balzán, acompanhada de orquestra realizada no Teatro Colón na Argentina: “Na trilha sonora Ukrinmakrikrin (1964)<sup>35</sup> de Marlos Nobre, uma composição com linguagem próxima ao atonalismo livre, uma cantata para soprano e conjunto instrumental com texto do compositor baseado no dialeto indígena Xucuru, essa cantata aponta para um outro momento do nacionalismo brasileiro” (SIQUEIRA, 2014, p. 117).

beijando-se no chão, enquanto o Padre tenta separá-los. A trilha de Marlos Nobre segue ao fundo, mas ouvem-se, em primeiro plano, gemidos e sussurros. A câmera mexe-se como tonta, girando em torno do casal. Não conseguimos ter visão razoável de suas bocas. De modo que os sussurros e gemidos funcionem quase como de maneira assíncrona. Na cena seguinte (47, 68:54 - 69:31) o Padre e o Professor começam a brigar, a câmera põe-se de pé também, embora se mexa com frequência e irregularidade até voltar a se fixar em Laura, que agora se debruça sobre o corpo de Mattos. No som, segue a mistura da trilha operática com os gemidos (agora apenas de briga presumivelmente), ocorrendo que os sussurros vão diminuindo de volume enquanto a voz da soprano cresce, tomando protagonismo nesse plano. Novo corte revela-nos o plano 81 (69:31 - 70:04), em que o bando de Mata-Vaca comemora o massacre do povo da Santa. A câmera posiciona-se de baixo, observando os festejos, mas mexe-se quase como junto com os jagunços. A trilha de Nobre segue, mas volta ao segundo plano, uma vez que a banda sonora é tomada pelos gritos extasiados de Mata-Vaca e seu bando. Novamente, a confusão da cena insinua que os gritos pertencem a eles, mas não é possível verificar uma sincronia muito detalhada.

A cena 54 (ROCHA, 1969, 74:36 - 75:37) possui câmera na mão em cinco de seus sete planos. No primeiro (102, 74:36 - 74:42), Antônio das Mortes (Maurício do Valle) aparece andando no que parece ser um posto de gasolina na beira da estrada. A câmera acompanha-o frontalmente. No som, ouvimos uma música, que pode ou não vir dos estabelecimentos próximos, e o vento. Os estabelecimentos são vistos melhor no segundo plano (103, 74:42 - 74:53), quando a câmera acompanha Antônio lateralmente. Segue a música bem alta ao fundo, ao mesmo tempo em que ouvimos passos. Por fim, a música vai desaparecendo, enquanto Antônio chega à estrada de fato (104, 74:53 - 75:11). Os sons de vento e de passos intensificam-se e a música some de repente. Em outro plano (107, 75:24 - 75:35), vemos o Professor caminhando, aparentemente embriagado, entre caminhões. Ouvimos vento, passos e carros ao fundo. O próximo plano (108, 75:35 - 75:37) apresenta-nos brevemente Antônio no mesmo estacionamento de caminhões. A câmera aproxima-se rapidamente dele, mantendo-se o mesmo fundo sonoro. Aqui a câmera na mão parece replicar a confusão dos personagens que não sabem se fogem, ou se voltam para a cidade e lutam. Mais importante para o nosso tema, porém, é que a sequência de sons acrescentados à cena sugere sons da localidade, porém são efeitos que podem ter sido acrescentados posteriormente.

A cena 56 (ROCHA, 1969, 75:48 - 78:11) possui apenas um plano (113, 75:48 - 76:37) de câmera na mão. É um plano longo, de vinte e nove segundos, e com muito movimento de câmera, que mostra o Professor embriagado sendo carregado por Antônio, no mesmo cenário

em que os dois se encontrarem na cena 54. Ao som, ouvimos o samba de Paulo Vanzolini, “Volta por cima”. Ou seja, mais uma vez, o filme parecia o uso de câmera na mão com uma música adicionada na pós-produção. Aliás, embora haja muitos planos com a câmera na mão que não recorrem à música, parece haver uma coincidência também entre a maior duração desses planos e o uso de música, conforme o Quadro 7, abaixo, demonstra:

Quadro 7 – Trilha musical de cenas selecionadas em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*

<b>Plano</b>	<b>Duração</b>	<b>Trilha musical</b>
75	104	Musica extradiegética: Ukrinmakrikrin (1964), de Marlos Nobre
79	82	Musica extradiegética: Ukrinmakrikrin (1964), de Marlos Nobre
80	37	Musica extradiegética: Ukrinmakrikrin (1964), de Marlos Nobre
81	33	Musica extradiegética: Ukrinmakrikrin (1964), de Marlos Nobre
102	6	Música diegética
103	11	Música diegética
104	18	Música diegética
107	12	Sem trilha musical
108	2	Sem trilha musical
113	49	Música extradiegética: “Volta por cima”, de Paulo Vanzolini
117	26	Música extradiegética: trilha original de Sérgio Ricardo
132	1	Sem trilha musical
136	4	Sem trilha musical
139	1	Sem trilha musical
140	1	Sem trilha musical
160	108	Música extradiegética: “Antonio das Mortes”, de Sérgio Ricardo

Fonte: Os autores, a partir de Rocha (1969)

Como se pode ver, dos 495 segundos de câmera na mão identificados pelo nosso fichamento em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, apenas 21 não contam com

uma música de fundo. Considerando o depoimento de Walter Goulart sobre a necessidade de *blimpamento* da câmera, parece razoável pensar nisso como uma estratégia para lidar com dificuldades de captação do som direto, ainda que outros motivos para esse uso possam ser cogitados. O plano seguinte (117, 78:12 - 78:38) também é um plano consideravelmente longo e que possui música extradiegética ao fundo, nesse caso um cordel de Sérgio Ricardo composto, especificamente, para o filme. No plano, somos apresentados ao corpo de Coirana esticado em uma árvore. A montagem com o plano anterior dá a entender que adotamos o ponto de vista do Professor e de Antônio das Mortes, que aparecem encarando o corpo no contraplano. A opção pela câmera na mão pode ter sido para simular a incerteza e o arrebatamento dos dois personagens diante do cadáver.

Os próximos quatro planos (132, 88:33 - 88:34; 136, 88:42 - 88:46; 139, 88:50 - 88:51; 140, 88:51 - 88:52) fazem parte da cena 62 (88:13 - 89:38) que, como anunciado, é uma cena de montagem frenética no meio da grande batalha entre o bando de Mata-Vaca e o grupo composto por Antônio das Mortes, Professor, Negro Antão e Santa. Os cortes muito rápidos se sucedem e em sua maioria são cenas de tiro, ou de briga corpo a corpo. É importante notar que, embora não haja música nessa cena, o ambiente permanece mais ou menos constante sendo composto de gritaria e de tiros. Gritaria, tiros, vento, passos e barulhos de carros (como aparecem nos planos 107 e 108, por exemplo) são elementos de áudio que costumam ser gravados separadamente, muitas vezes, através do *foley*. Ou seja, provavelmente, assim como a música, foram adicionados, posteriormente, e não carecem de sincronia muito precisa dentro da encenação do filme.

Por fim, no plano 160 (89:40 - 91:28), pertencente à cena 63 (ROCHA, 1969, 89:40 - 91:50), a câmera acompanha o movimento errático dos personagens por 108 segundos: Negro Antão e a Santa, montados em um cavalo branco, fazem revista nos cadáveres do bando de Mata-Vaca após sua vitória; o Professor gira em torno de si, carregando o corpo de Laura agonizante, e Antônio das Mortes caminha para longe do grupo no sentido da imagem. No som, ouvimos a música “Antônio das Mortes”, composta para o filme por Sérgio Ricardo, e, bem ao fundo, é possível ouvir um vozerio, talvez gritos e choro de criança. Como podemos perceber, em todos os planos em que a câmera se moveu livremente sem a necessidade de um tripé, no som, foram identificados elementos assíncronos (seja a música extra ou diegética, sejam sons adicionados na pós-produção, *foley* e outros elementos). Em nenhuma dessas cenas há diálogo.

Vejamos, agora, no Quadro 8, como isso corre em *São Bernardo*, em que as cenas de câmera livre são bem mais esparsas do que em *O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro*:

Quadro 8 – Fichamento de cenas selecionados em São Bernardo

Cena	Número de planos	Minutagem	Descrição
4	2	7:02 - 7:42	Histórias depois da cadeia. Plano na feira e plano na estrada. 1 corte (7:27). Primeiro, câmera na mão. Segundo, mexe no eixo. Voz <i>over</i> por cima de vozerio e ambientes.
23	2	38:52 - 41:37	Paulo conhece Madalena na estação de trem e depois caminha com ela e sua tia até o destino delas. 1 corte (39:15). Diálogo, no segundo plano, conversam de costas para a câmera (facilitar sincronia?). Câmera estática no primeiro, na mão no segundo.
35	3	71:29 - 74:35	Crises de ciúmes de Paulo. 2 cortes (71:48, 72:16). Voz <i>over</i> e trilha de Caetano nos dois primeiros planos, diálogos no segundo. Câmera estática no primeiro, na mão no segundo, movendo-se no eixo no terceiro.
41	7	103:37 - 107:02	Suicídio de Madalena; 6 cortes (103:38, 103:50 104:41, 105:11, 105:49. 106:06). Trilha de Caetano imitando choro, choros, diálogos. Câmera na mão no segundo plano, de resto, estática, <i>close up</i> no quarto.

Fonte: Os autores, a partir de Hirszman (1972)

No primeiro plano da cena 4 (8, 7:02 – 7:20), vemos Paulo Honório (Othon Bastos) caminhando por uma feira. No som, ouvimos alguns barulhos ambientes ao fundo, mas o principal é a narração em voz *over* de Paulo que conta como ele entrou no “mercado” de agiotagem ao sair da prisão. Na próxima cena (23, 38:52 - 41:37), Paulo é apresentado a Madalena (Isabel Ribeiro), sua futura esposa, pela tia dela, Glória (Vanda Lacerda). Em um plano (54, 39:15 - 41:37) longo de, aproximadamente, 137 segundos, ele leva as duas até a casa da primeira. A câmera segue de longe os três. Há muito diálogo, mas os autores estão, parcialmente, virados de costas para a câmera, o que pode ser um facilitador de sincronia.

Os próximos dois planos ocorrem em cenas tempestuosas. Na literatura dedicada ao filme de Hirszman, essa mudança brusca da imobilidade da câmera na primeira cena de Madalena costuma ser ressaltada, como podemos ver em texto de Anna Carolina Takeda e Fabiana Carelli:

Na primeira cena em que Madalena aparece, a câmera que se mantinha estática até então, apoiada no tripé, passa para as mãos do cinegrafista, despertando a impressão de instabilidade e movimento. Paulo Honório, Dona Glória e Madalena caminham, mas a câmera posiciona-se para visualizá-los de costas, não permitindo que os espectadores vejam os rostos das personagens e suas expressões (TAKEDA; CARELLI, 2014, p. 5).

O primeiro plano (89, 71:29 - 71:48) ocorre em uma cena (35, 71:29 - 74:35) de crise de ciúme de Paulo. Nele, acompanhamos Madalena arrastando-se junto das paredes da fazenda de São Bernardo, enquanto ouvimos os delírios paranoides de Paulo, em voz *over*. A trilha de Caetano Veloso pontua a cena ao fundo. O segundo plano (115, 103:37 - 103:38) é o primeiro da cena (41, 103:37 - 107:02) em que se descobre o suicídio de Madalena. Nele, acompanhamos Paulo andando em ritmo acelerado em um corredor da fazenda. No fundo, a trilha de Caetano que, como já comentamos, é feita majoritariamente de vocalização, parece imitar um choro ou lamúria. Ao final do plano, Paulo adentra o quarto do casal, onde vemos o corpo de Madalena; lançada sobre este está Tia Glória, que chora.

Neste subcapítulo, buscamos testar as afirmações de Lauro Escorel (*apud* SIRINO, 2008) e Walter Goulart (*apud* GUIRAMAES, 2008) de que *O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro* e *São Bernardo* são filmes com planos longos e com certa imobilidade de câmera por causa do *blimpamento* dos equipamentos. Embora nosso fichamento conclua que sim, ambos os filmes possuem, em média, poucos cortes e a câmera se mexa pouco – ficando estática ou preferindo movimentos no eixo ou *zoom* –, é muito difícil atestar pela simples análise os motivos para tal. Para Xavier, por exemplo, os planos longos e a imobilidade em *São Bernardo* possuem claras explicações narrativas:

Os planos são longos. Caracteriza-se, sem pressa, o presente do narrador-voz, sua imobilidade, sua solidão, seu estado de espírito (o rosto e a atitude confirmando o teor do texto) imprimindo-se uma tonalidade de melancolia que acabará por se estender para todo o relato, apesar do teor do percurso, em tese dinâmico, da personagem (XAVIER, 1997, p. 135).

Ou ainda:

A constante dos planos longos e da imobilidade, raramente rompida no filme, não oferece a Paulo Honório nenhum momento em que ele se apresenta com aquela potência e velocidade, fluência na relação com o mundo, muito próprias à construção do herói no cinema clássico, onde o primado da ação ganha ressonância no tipo de decupagem que ressalta a energia dos heróis a criar espaço, conquistar novos terrenos, sendo acompanhados por uma câmera que se comporta como quem “segue” uma figura humana que detém a iniciativa dos movimentos (XAVIER, 1997, p. 136).

Um estudo dos momentos de exceção à imobilidade (momentos em que a câmera está na mão e se movimentando) mostrou-nos que, nessas cenas, há uma preferência na trilha sonora por sons assíncronos, facilmente adicionados na pós-produção (música, efeitos ambientes, vozerios, efeitos de *foley*). Isso nos leva a imaginar dois motivos possíveis: (1) uma explicação estético-narrativa, o recurso da câmera à mão lançado em momentos de crise dentro da diegese (Em *O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro*, o pós-morte de Mattos, o massacre dos seguidores da Santa, a fuga do Professor e de Antônio, a batalha contra o bando de Mata-Vaca, a vitória; em *São Bernardo*, a saída da prisão, a apresentação à Madalena, as crises de ciúme, o suicídio de Madalena), ou (2) a dificuldade técnica de uso de som direto como justificativa da trilha assíncrona.

### 5.3 Os ruídos fora de campo em *Os Inconfidentes* e *São Bernardo*

Uma questão essencial quando pensamos na inserção do som direto na filmografia brasileira é a ampliação dos sons fora de campo. Muitas vezes, mesmo quando os portáteis foram usados apenas como som guia para os diálogos, houve captura de ruídos ambiente a serem utilizados no filme, posteriormente, na montagem final, o que por si só alterou a sonoridade dessas produções. Mais que isso, partimos do pressuposto de que há um enriquecimento no debate sobre o uso, e no uso, desse recurso a partir da maior facilidade de se gravar em externas. Para tentar entender se esse refino do fora de campo acontece mesmo nos filmes que analisamos, partiremos do exemplo de cenas selecionadas de dois filmes que os utilizam, por sinal, com propósitos bem diferentes: *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade) e *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman). No primeiro, buscamos entender como esses sons vem a compor o ambiente de Vila Rica, em meados do século XVI, e que tipos de artifício há nessa construção ambiental. Em *São Bernardo*, abordamos o uso de um som específico em quatro cenas como um indicativo de decadência da sanidade do personagem principal, o que Chion (1994) chamaria de um som interno fora de campo. Aliás, antes de entrar nas análises de fato, façamos uma revisão dos conceitos referentes a som fora de campo, tal como definidos pelo autor francês no capítulo *A Cena Audiovisual* de *A audio-visão*.

Chion começa o capítulo em questão discutindo a falta de uma moldura para o som. Essa seria uma diferença da imagem, constrita pelos limites do quadro. Dessa maneira, um determinado ruído que aconteça a uma distância de cem metros da cena, atrás da câmera, pode ser ouvido como se estivesse presente no campo. Se fecharmos os olhos, provavelmente, será

impossível distinguir o que está em campo ou não: “Sem a visão, os sons fora de campo estão tão presentes - ao menos acusticamente falando - quanto os sons dentro de campo”<sup>64</sup> (CHION, 1994, p, 82, tradução nossa). Isso nos leva a refletir que (1) a classificação do som em dentro e fora de campo é sempre dependente da imagem e (2) podemos também questionar a utilidade da própria noção de fora de campo, uma vez que os sons estão de fato presentes o tempo todo. Mais adiante, o autor propõe o não-abandono desta classificação básica em dentro e fora de campo, e não-diegético (para música e narração *over*), mas a inclusão de alguns outros conceitos que serviriam para matizar a discussão e lidar com exemplos um pouco mais extremos de sons que podem ser vistos como dentro e fora de campo.

Um exemplo seria o efeito *on-the-air*, para sons providos por aparelhos midiáticos. A voz do rádio é um som acusmático por natureza (e o fora de campo, para Chion, é basicamente o acusmático), mas, se vemos seu emissor (o aparelho de rádio), ele pode ser considerado como dentro de campo? Outra questão concerne aos sons ambientes e aos sons internos. Os ambientes servem para caracterizar um território e, portanto, mesmo que estejam muito distantes fazem parte do campo. Chion propõe que se crie uma categoria apenas para esses sons que atravessariam o dentro e o fora de campo:

E, por fim, como devemos classificar sons de fundo em geral como o cantar de pássaros ou o vento, ouvidos em externas naturais? Parece meio ridículo caracterizá-los como fora de campo porque não vamos os pequenos pássaros cantando ou o vento soprando. Chamaremos som ambiente estes que envolvem uma cena e habitam seu espaço, sem levantar a questão da identificação ou corporificação visual de sua fonte: pássaros cantando, os sinos da igreja tocando. Podemos chamá-los também de sons territoriais, porque eles servem para identificar um local particular através de sua contínua e sutil presença (CHION, 1994, p. 79, tradução nossa).<sup>65</sup>

Abordaremos esses sons ambientes ao falarmos dos sons de Vila Rica, em *Os Inconfidentes*. Os sons internos são sons que pertencem ao personagem, que podem ser objetivos (murmúrios, respiração ofegante, pulso) ou subjetivos (vozes internas, memórias, alucinações). Chion entende que, em geral, os objetivos tendem a ser dentro de campo e os subjetivos fora de campo. Há também uma associação do uso de sons internos subjetivos com

<sup>64</sup> Da tradução para o inglês de Claudia Gorbman: “without vision, offscreen sounds are just as present—at least as well-defined acoustically speaking—as onscreen sound”.

<sup>65</sup> Da tradução para o inglês de Claudia Gorbman: “And finally how should we classify general background sounds such as birdsongs and wind, heard with natural exteriors? It seems rather ridiculous to characterize them as offscreen, on the basis that we don't "see" the little birds chirping or the wind blowing. Let us call ambient sound that envelops a scene and inhabits its space, without raising the question of the identification or visual embodiment of its source: birds singing, churchbells ringing. We might also call them territory sounds, because they serve to identify a particular locale through their pervasive and continuous presence”

a emergência do cinema moderno. Quando falarmos sobre o tique-taque do relógio, em *São Bernardo*, acreditamos que falamos de um som interno subjetivo. Por fim, cabe falar de extensão e ponto de audição. A extensão seria o tanto que é possível ouvir do cenário externo para além dos limites do campo, o que, nas cenas selecionadas de *Os Inconfidentes*, parece ser bem alto. O ponto de audição é que nível de fidelidade, ao ouvido pelos personagens, temos na montagem final:

Isto [*o ponto de audição*] também pode ter dois significados não necessariamente relacionados: 1. Um sentido espacial: de onde eu ouço, de que ponto no espaço representado em tela ou na banda sonora?. Um sentido subjetivo: qual personagem, em determinado momento da história, está (aparentemente) ouvindo o que eu ouço? (CHION, 1994, p. 90, tradução nossa).

Essas questões são importantes para entendermos aspectos estéticos-narrativos nos filmes que analisaremos neste tópico. Consta que, com *Os inconfidentes*, Joaquim Pedro intentava realizar um filme bastante realista. Utilizar-se-ia a cidade de Ouro Preto com suas construções históricas ainda de pé como cenário para sugerir a Vila Rica do século XVIII, a trilha sonora viria de compositores barrocos mineiros e os diálogos diretamente de fontes históricas, em especial os *Autos da devassa*, recortados e colados no roteiro escrito pelo diretor e por Eduardo Scorel. Ocorre que, ao chegar a Ouro Preto, Joaquim Pedro foi surpreendido pelas mudanças na paisagem que tornariam suas cenas anacrônicas. Fios elétricos nos postes obstruindo a fachada dos prédios, fumaça de carro, venezianas na janela e por aí vai. Essa seria a justificativa para que o filme tenha ficado mais restrito aos ambientes internos, construindo um relato claustrofóbico das conspirações da Inconfidência Mineira. Também a trilha sonora, contemporânea à trama, foi abandonada. Os recortes textuais permanecem, mas com algumas liberdades, diminuindo o número de personagens por motivos óbvios. Ainda assim, o que tentaremos argumentar neste subcapítulo é que, nos poucos momentos em que as cenas se passam no exterior, ou perto a amplas janelas, é através dos sons ambientes (ou territoriais, como quer Chion) que Joaquim Pedro constrói a Vila Rica do filme.

Em *São Bernardo*, olharemos para outro uso desses sons que compõem a cena. Em especial, a ocorrência de um “tique-taque” de relógio em determinados momentos da narrativa, em quatro cenas (31, 37, 41 e 43). Esse som aparece de diferentes maneiras sempre a princípio seguindo a lógica do que acontece em cena. Mais acelerado e distorcido em momentos de tensão, ou parando completamente para ouvir uma frase de Madalena, por exemplo. Pode-se inferir que esse som viria do momento da narração. Na cena inicial do filme, é sugerido que

toda a narração *over* que guia a história é feita em um momento só, quando Paulo Honório, em uma noite insone, escreve suas memórias. Nessa cena, Paulo está em uma sala da fazenda São Bernardo, sentado à mesa munido de caderno e lápis e um cachimbo. Vemos também que, nessa sala, há um grande relógio de parede, que pode ser interpretado como o produtor desse som. Sob essa perspectiva, esse não seria um som acusmático. Porém, como esse som interrompe, distorce-se ao prazer do narrador, podemos sugerir que ele seja um som interno subjetivo como descrito por Chion (1994). Se esse for o caso, temos aí um uso bastante criativo de um ruído ambiental para compor a cena audiovisual.

Em *Os Inconfidentes*, assim estão compostos os ambientes segundo nosso fichamento, no Quadro 9:

Quadro 9 - Cenas selecionadas com sons fora de campo em *Os Inconfidentes*

<b>Cena</b>	<b>Minutagem</b>	<b>Descrição</b>	<b>Sons fora de campo</b>	<b>Detalhamento</b>
1	0:46 - 2:01	Cenas na prisão com voz <i>over</i> de Tiradentes	Sons de pássaros + barulho de mar que entra antes do tempo	Assincronia
2	6:19 - 9:08	Alternância entre Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio de Gonzaga	Sons de pássaros muito parecidos + vento	Uniformização do <i>background</i>
3	25:40 - 27:25	Tiradentes conversa com Silvério no átrio da hospedaria	Sons de pássaros + sons de charretes + sinos + passos	Charretes sugeririam Rio de Janeiro
4	43:57 - 45:51	Monólogos no cárcere + suicídio de Cláudio Manoel da	Sons de pássaros muito fortes apenas no primeiro dos planos	Falta de uniformização do <i>background</i>

		Costa		
5	48:57 - 51:00	Diálogo entre José Álvares Maciel e Tiradentes (com ambos quebrando a quarta parede)	Muito vento	Corte abrupto do vento
6	69:24 - 69:49	Tomás Antônio de Gonzaga ao mar	Sons de mar	
7	69:50 - 70:27	Tiradentes despe-se na cadeia	Sons de cadeia	
8	70:28 - 72:21	Montagem final	Vários elementos sonoros	Uso de vozerio no fora de campo

Fonte: os autores, a partir de Andrade (1972)

Já na primeira cena (ANDRADE, 1972, 0'46'' - 2'01'') de *Os Inconfidentes*, temos relances de como o ambiental de Vila Rica será composto. Trata-se de uma introdução que acontece no final da trama. Tiradentes (José Wilker), já preso, em voz *over*, faz um apanhado dos acontecidos e de suas consequências. A imagem mostra o personagem pensativo, escorado na janela gradeada da cela. Podemos ouvir sons de pássaros, que vão ser o principal som do ambiente de Vila Rica, presumivelmente, com a intenção de caracterizar o local como um lugar idílico. Um pouco antes do corte para a próxima cena, podemos ouvir o barulho de mar adiantado da imagem seguinte, em um exemplo de assincronia entre imagem e som.

Essa ambiência de pássaros somados ao vento para sugerir Vila Rica segue na segunda cena (ANDRADE, 1972, 6'19'' - 9'08''), assinalada em nosso fichamento. Nela, vemos alternadamente um monólogo de Cláudio Manoel da Costa (Fernando Torres) e um diálogo entre o poeta Tomás Antônio de Gonzaga (Luiz Linhares) e Marília de Dirceu (Sabrina Gonçalves). O que nos chamou atenção aqui foi a similaridade entre os ambientais na alternância, o que sugere uma espécie de uniformização desse plano de fundo.

Em oposição a esses ambientes bem definidos de Vila Rica, temos uma cena

(ANDRADE, 1972, 25:40 - 27:25) que se passa no Rio de Janeiro. Silvério dos Reis (Wilson Grey) encontra com Tiradentes no átrio da hospedaria em que este se encontra. Só entendemos que a cena não se passa em Vila Rica lá pelo meio do diálogo. Entretanto, já, desde o início da cena, o ambiental indica esse outro logradouro através de uma mistura mais intensa de sons de charretes, sinos e passos, acrescido também de sons de pássaros, que não soam tão nítidos quanto os de lá. Gilda de Mello e Souza descreve esse movimento de caracterização da então capital federal no filme através dos sons de fundo:

Os próprios ruídos são escassos e emblemáticos. Por exemplo, para nos advertir que Tiradentes já não está mais em Vila Rica, mas na Corte, quando depara com Silvério dos Reis no pátio pobre da casa em que está hospedado, Joaquim Pedro se limita a atuar de leve no registro dos sons, substituindo o tropel das patas de cavalo pelo barulho incessante das carruagens, chegando da rua (SOUZA, G., 1972, p. 225).

Depois temos a cena de um diálogo (ANDRADE, 1972, 48'57'' - 51'00'') narrado em *flashback* por Tiradentes, onde ele e Maciel (Carlos Gregório) têm as primeiras conversas da conspiração no alto de um monte. Maciel conta as ideias com as quais teve contato na Europa e Tiradentes o incentiva. Por duas vezes, eles quebram a quarta parede como se estivessem tentando convencer o espectador de algo. A trilha ambiental é de muito vento, por vezes dificultando até a inteligibilidade do diálogo. Isso pode ser justificado pelo cenário da montanha. Há um corte abrupto no plano de fundo do vento antes de partimos para outra cena.

Depois nas últimas cenas do filme, temos de volta uma importância a esses sons ambientais/fora de campo. Na primeira delas (ANDRADE, 1972, 69'24'' - 69'49''), Dirceu está a caminho de seu degredo. Em uma economia de meios (SOUZA, G., 1972, p. 225), Joaquim Pedro grava apenas o ator, aparentemente, na proa de uma embarcação (que não vemos) declamando um poema. Entendemos que ele está no mar pelo movimento que seu corpo faz, pelo fundo de mar e céu e pelos barulhos de ondas, vento e gaiivotas. Na cena seguinte (SOUZA, G., 1972, 69'50'' - 70'27''), Tiradentes despe-se em frente ao carcereiro em preparação para cumprir a sua pena e profere um discurso a este. Por incrível que pareça, apesar de estar em ponto mais escuro da masmorra, podemos ouvir os sons ambientes. Na célebre montagem final (SOUZA, G., 1972, 70'28'' - 72'21''), que mistura uma encenação do enforcamento de Tiradentes com imagens contemporâneas, a produção do filme de comemorações do bicentenário da inconfidência e as imagens de uma carne podre, há um jogo interessante. O enforcamento é encenado em frente a turmas de colégio durante os festejos, porém o som revela esse fato antes da câmera, constituindo então um som fora de campo como

discutido no **capítulo 4**. Podemos ouvir o vozerio dos adolescentes antes que eles apareçam na imagem; de modo geral, a composição ambiental e o uso de sons fora de campo é bem irregular no filme. Em cenas que esperamos que haja muito som ambiental, não há, e vice-versa; há inúmeras descontinuidades, uniformidades de ambientes diferentes em algumas cenas e ambientes muito diferentes para lugares parecidos; em duas instâncias, o som do ambiente antecipa a imagem. Contudo, é interessante notar que há um projeto claro de como Vila Rica deveria soar no século XVIII em oposição a cena que se passa no Rio de Janeiro, por exemplo.

Já em *São Bernardo* (Quadro 10), assim estão dispostas as aparições do tique-taque do relógio, que é o que pretendemos comentar neste subcapítulo:

Quadro 10 – Cenas selecionadas com sons fora de campo em *São Bernardo*

<b>Cena</b>	<b>Minutagem</b>	<b>Descrição</b>	<b>Sons fora de campo</b>
32	61:19 - 63:13	Paulo reflete sobre a situação com Madalena.	Voz <i>over</i> , voz de Madalena. Tique-taque do relógio
37	79:39 - 85:34	Paranoia de Paulo cresce, a noite, ele dá tiros no mato e Madalena chora.	Voz <i>over</i> , diálogos, sons do campo, no quinto plano da cena, silêncio absoluto, no sexto, tique-taque do relógio.
41	103:37 - 107:02	Suicídio de Madalena.	Trilha de Caetano Veloso imitando choro, choros, diálogos. Tique-taque do relógio acelerado no primeiro plano da cena.
43	107:33 - 114:22	Monólogo final de Paulo sobre imagens de trabalhadores e dele mesmo.	Voz <i>over</i> , cantos de trabalho de Caetano Veloso.

Fonte: os autores, a partir de Hirszman (1972)

No caso de *São Bernardo*, como exposto anteriormente, abordaremos o uso de um “tique-taque de relógio” incessante que atravessa a narrativa. Aqui chamamos a atenção para

quatro cenas em que esse efeito sonoro ganha destaque. Na primeira delas (32, 61:19 - 63:13), Paulo reflete em uma noite insone sobre a situação de Madalena, após uma briga. No primeiro plano, vemos o protagonista sentado enquanto a voz *over* nos dá uma perspectiva em seus pensamentos. Nele, também o tique-taque do relógio serve como um metrônomo, marcando a opressão da temporalidade da cena. Cortamos para um plano, em que uma fantasmagoria de Madalena aparece do outro lado da mesa e proclama: “precisamos ajudar Caetano”, já, desde o corte, o tique-taque cessa, dando lugar ao puro silêncio. Mais um corte, Madalena some; segue a divagação de Paulo Honório, que chega a reclamar da falta de corda no relógio. Ainda que o relógio esteja em cena, é importante entender que há um simbolismo em sua participação na narrativa. *São Bernardo* é uma narrativa sobre o avanço inexorável do tempo e de como as coisas vão ficando para trás. Não nos parece à toa que o relógio pare no instante em que Madalena aparece na consciência de Paulo. Essa cena é bastante descrita na crítica e em trabalhos acadêmicos, por exemplo na dissertação de Ivanildo Araujo Nunes:

Quando Honório efetua uma pausa em sua narrativa (abruptamente retoma ao tempo atual), ouvimos o tique-taque do relógio desacelerar, então surge a imagem de Madalena (...) assentada também à mesa, em frente a Honório. Ela, então, diz: ‘– Precisamos ajudar mestre Caetano!’ Após isso, ela some, e Honório permanece imóvel. O desacelerar do relógio anuncia-nos que o tempo cronológico está anômalo, e quando o tique-taque para totalmente e Madalena surge, duas faces (momentos) da vida de Honório são mostradas isocronamente (NUNES, 2018, p. 63).

Este caráter simbólico do tique-taque é ressaltado pelas suas outras participações proeminentes dentro do filme. Veja-se a cena (37, 79:39 - 85:34) em que Paulo Honório tem uma crise de ciúmes no meio da madrugada. Ou a cena fulcral (41, 103:37 - 107:02) em que se descobre o suicídio de Madalena, em que o tique-taque parece, inclusive, distorcer-se conforme Paulo se aproxima do quarto onde está o corpo. Por fim, no monólogo final, o tique-taque volta com o aspecto de metrônomo marcando a passagem do tempo.

#### **5.4 Voz *over* em *São Bernardo***

Antes de entrarmos propriamente em como funciona a voz *over* no filme *São Bernardo*, vale fazer uma pequena revisão de uso do termo. Em nota de rodapé ao artigo *A voz no cinema: articulação entre corpo e espaço*, de Mary Ann Doanne, publicado no Brasil na coletânea *A experiência do cinema*, Ismail Xavier ressaltava que a autora americana faz uma diferenciação

pouco comum em nosso país entre voz *off* (voz de personagem fora de campo) e voz *over* (voz de narrador externo ou de personagem em outro espaço ou tempo da ação em cena) (DOANNE, 1983, p. 467). No Brasil, os dois termos seriam utilizados mais ou menos como sinônimos (ao menos na época em que Xavier escreve). Para o presente capítulo, achamos que a distinção é útil, muito embora, em algumas cenas, a temporalidade da narração não fique muito clara. Em certos momentos do filme, Paulo Honório, em especial nas primeiras cenas e na última, aparece escrevendo em um caderno o que supomos ser a narração do filme. Esse é o pacto que nós recebemos, o filme (assim como o livro em que ele se baseia) acontece no momento do relembrar do protagonista. A grande diferença entre os dois meios é que vemos as imagens do passado que está sendo narrado. Ou seja, permanece aí a distância apontada por Doanne entre o tempo da narração (da voz) e da ação (as imagens e *flashbacks*). Podemos considerar, então, as inserções de Paulo Honório como voz *over*.

Ismail Xavier, no artigo *O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo*, publicado na revista *Literatura e Sociedade* em 1997, usa o filme de Leon Hirszman como estudo de caso para discutir o uso de montagem vertical entre as múltiplas instâncias narrativas do filme (voz *over*, imagens, música, montagem). Para ele, o filme sugere conjunção entre a narração imagética e narração autodiegética (de Paulo Honório) em boa parte do filme, mas algumas cenas sugerem disjunção, o que incluiria a película como dentro de um sistema de montagem vertical, tão comum ao cinema moderno. Luís Alberto Rocha Melo, em crítica publicada alguns anos depois no site *Contracampo*, possui leitura parecida com a de Xavier. No começo do filme, haveria uma confluência entre voz *over* e o que é apresentado pela câmera. Seria a introdução da personagem de Madalena que mudaria essa dinâmica:

Assim, até a chegada de Madalena, São Bernardo pode ser encarado como um filme ‘narrado por Paulo Honório’: a câmera como instância narrativa se faz menos presente, ainda que todo o filme se construa através do conflito entre os pontos-de-vista do protagonista e o da câmera (MELO, 2021, [s.p.]).

Nelcy Martins Mir, em artigo interessado na adaptação da obra literária para as telas do cinema, vai ressaltar a fidelidade de Hirszman ao texto de Graciliano Ramos. O diretor teria dito em entrevistas que usara o original de Ramos como uma partitura para orientar as filmagens, que não possuía um roteiro fechado ao seu início, selecionando trechos e diálogos do livro enquanto o filme era realizado. A estratégia de conferir certa literalidade (no sentido de semelhança ao material fonte) no texto fílmico pode muito bem ter sido uma estratégia para

escapar da censura nos moldes do que Joaquim Pedro fez em relação à *Os Inconfidentes*, mas há também certo fascínio visível nas entrevistas de Leon com a obra de Graciliano:

Paulo Honório, interpretado pelo ator Othon Bastos, aparentemente não escreve: fala, domina a narrativa com a sua voz *over* – recurso cinematográfico que remete à narração em primeira pessoa e garante a dramaticidade da narrativa. Não se trata de uma fala fluente, solta, ao contrário, é controlada e concisa. Ao mesmo tempo enérgica e dominadora que avassala tudo e todos com vontade onipotente, contundente e dura, até mesmo capaz de afastar todo e qualquer embelezamento retórico (MIR, 2009, p. 12).

Ainda assim, o que ressalta o artigo de Mir é o quanto a introdução de outra camada de narração (as imagens) altera o sentido das palavras da voz *over*. O autor explora certas cenas em que isso acontece mais destacadamente em comparação com o texto do livro. Um exemplo premente é a cena em que Paulo Honório tem uma altercação física com Padilha. Hirszman posiciona a câmera muito distante da ação em um plano longo. Ouvimos a narração, ouvimos as palavras do diálogo belicoso entre os dois personagens, entendemos que os dois vão às vias de fato, mas muito pouco vemos da violência ali cometida. Então, uma cena que no livro possui força, descrita em detalhes pelo narrador em primeira pessoa, é subestimada no filme. Como se a narração imagética se interpusesse e contradissesse a voz *over* de Paulo Honório: “A cena em questão, no filme, não reforça a visualidade da breve indicação cênica. O que no romance provoca forte emoção, no filme, passa quase despercebido para o espectador, causando efeito elíptico de sentidos” (MIR, 2009, p. 18).

Essa discussão sobre essa ruptura entre som e imagem, que acontece em alguns momentos em *São Bernardo*, lembra-nos também da ideia de “defasagem”. Em apresentação na Socine de 2019, Luiza Alvim (2019a) traz essa ideia para falar de outro filme que é muito carregado em voz *over*, com um narrador exageradamente literato e cujas imagens nem sempre correspondem ao que está sendo dito: *Árabia* (2017, João Ulmans e Affonso Uchôa). Para falar dessas ocorrências, Alvim busca a ideia de defasagem para lidar tanto com assincronias (o som antecipando a imagem), o que acontece também em algumas instâncias em *São Bernardo* (falaremos disso em 5.6), quanto com essa recusa em mostrar o que está sendo narrado pela voz *over*. Esses recursos teriam, em *Árabia*, a utilidade de romper com uma suposta primazia da imagem em relação ao som. Acreditamos que algo parecido pode aparecer em *São Bernardo*.

Partindo para o filme em si, nosso fichamento encontrou 76 planos com voz *over* de Paulo Honório (ainda que em nem todos eles seja a única fonte sonora). Ou seja, a narração do personagem principal está presente em 58% dos planos do filme. Se somarmos as minutagens

de todos esses planos, teremos, mais ou menos, 1 hora 38 minutos e 17 segundos, aproximadamente, 84% do tempo de tela do filme. Esses são números muito maiores (a título de comparação apenas) do que o tempo de tela da narração *over* dos filmes do Cinema Verdade (um fichamento feito nos estágios iniciais desta tese coloca o tempo de voz *over* de *Maioria Absoluta*, por exemplo, em apenas 34%). É claro que são filmes com propósitos diferentes, mas preciso lembrar que a voz *over* é um recurso vindo do jornalismo para o documentário e só depois para a ficção e, ainda assim, os filmes do Cinema Verdade foram criticados por excesso de voz *over*. Como coloca Mary Ann Doanne:

Entretanto no documentário, a voz-over passou a representar uma autoridade e uma agressividade que já não podem ser mantidas – assim, como diz Bonitzer, a proliferação de novos documentários que rejeitam o absolutismo da voz-over e dizem estabelecer um sistema democrático “permitindo ao assunto falar por si mesmo” (DOANNE, 1983, p. 471).

Então, esse ensaio de análise deve girar em torno dessa questão dos usos da voz *over* dentro do filme e o que isto significa naqueles planos para a relação imagem e som dado ali. Perguntamo-nos: que imagens vemos com que narração? Como é o ritmo das imagens em cenas com uso pesado de narração? Narração antecipa ou comenta cenas? Também buscamos selecionar planos considerando a observação de Xavier (1997) de que o tratamento dado a voz *over* é diferente durante o filme. Por isso, primeiro falaremos sobre cenas que introduzem o tom geral do filme e da instância narrativa (planos de 2 a 6 e de 8 a 10). A tendência aqui é de confluência entre voz *over* e narração imagética nesse começo. Depois falaremos de cenas em que a voz *over* é disposta por cima de diálogos (16, 32 e 34). Entre estas está a cena do jantar (34), que Xavier aponta como uma cena que muda a dinâmica entre som e imagem. Na sequência, discutiremos uma cena (29) em que há uma supressão completa do diálogo (vê-se as pessoas falando na tela, mas só se ouve a voz *over*). Essa é a única ocorrência desse recurso no filme. Por fim, falaremos de duas grandes montagens (15, 43) de imagens semidocumentais que estão sincronizadas a dois grandes discursos de Paulo Honório. O primeiro dando conta do dia a dia da fazenda e dos crimes cometidos na ascensão da propriedade nos primeiros anos de posse do personagem principal e o segundo sendo o discurso final de Paulo Honório já comentando os acontecimentos trágicos que vemos no filme. A relação completa das cenas utilizadas pode ser conferida no Quadro 11:

Quadro 11 – Cenas selecionadas de voz over em São Bernardo

<b>Cena</b>	<b>Minutagem</b>	<b>Descrição</b>	<b>Tipo de voz over</b>
2	3:19 - 5:39	Início da narração em voz <i>over</i> . Cenas de Paulo reflexivo.	Introdução da narração
3	5:40 - 7:01	Início do <i>flashback</i> história da prisão. Intercalando cenas externas com <i>takes</i> de Paulo fumando.	Introdução da narração
4	7:02 - 7:42	Histórias após cadeia. Plano na feira e plano na estrada. Voz <i>over</i> por cima de vozerio e ambientes.	Introdução da narração
5	7:43 - 8:54	Início da vida de mascate. Voz <i>over</i> , diálogos, música de Caetano Veloso.	Introdução da narração
6	8:55 - 9:50	Plano na festa. Voz <i>over</i> e diálogo com Luis Padilha. Música diegética.	Introdução da narração
8	13:32 - 14:09	Cena no carro de boi. Dialogo, voz <i>over</i> e ruído de roda.	Introdução da narração
9	14:10 - 14:52	Voz <i>over</i> explica sobre a fundação de jornal. Voz <i>over</i> e, ao fundo, a voz de Padilha.	Introdução da narração
10	14:53 - 20:34	Desfecho da questão do empréstimo. Voz <i>over</i> nos planos 1, 4 e 7. Diálogos, sons de chuva ao fundo e passos de cavalo nos outros.	Introdução da narração
15	25:18 - 27:04	Imagens de trabalhadores e de Paulo no açude. Voz	Grandes montagens

		<i>over</i> de Paulo, trilha de Caetano Veloso, sons de marreta em pedra.	
16	27:05 - 29:33	Reunião com homens do governo. Diálogos, voz do homem mais velho como vozerio, voz <i>over</i> , sons de carro.	Diálogos como som ambiente
29	51:49 - 52:36	Madalena conversa com os peões perto do maquinário. Sem vozes do diálogo, barulho de máquina, voz <i>over</i> .	Supressão de diálogo
32	61:19 - 63:13	Paulo reflete sobre a situação com Madalena Voz <i>over</i> , voz de Madalena, tique-taque do relógio.	Diálogos como som ambiente
34	4:23 - 71:28	Discussão sobre política no jantar. Diálogo distanciado, diálogo por baixo de voz <i>over</i> .	Diálogos como som ambiente
43	107:33 - 114:22	Monólogo final de Paulo sobre imagens de trabalhadores e dele mesmo. Voz <i>over</i> , cantos de trabalho de Caetano Veloso.	Grandes Montagens

Fonte: os autores, a partir de Hirszman (1972)

Na segunda cena do filme (HIRSZMAN, 1972, 3'19''- 5'39'') (a primeira sendo os créditos iniciais), já somos apresentados ao dispositivo básico do filme: a narração de Paulo Honório. Assim como no livro, a primeira palavra de Paulo é “Continuemos...”, dando a entender um ato contínuo de narração. Nos três planos da cena, todos com câmera estática, vemos o personagem principal sentado em uma grande mesa, no que depois descobrimos ser a fazenda São Bernardo. Paulo fuma e tem à sua frente um caderno e um lápis. Presumivelmente, o que ouviremos é o seu relato escrito no caderno.

Muito embora as imagens dessa primeira sessão não contradigam o depoimento de

Paulo (como colocou Xavier), é bem certo que elas, muitas vezes, também não fazem a ilustração da narrativa. Vejamos, por exemplo, o caso da cena 3 de nosso fichamento (HIRSZMAN, 1972, 5'40'' - 7'01''). São quatro planos intercalados; em dois, Paulo Honório aparece fumando na varanda, fitando o horizonte. Em um deles, vemos uma paisagem do campo em que uma mulher trabalha. Nesse momento, o narrador começa a contar sua história, como foi preso por abusar de uma trabalhadora da fazenda onde ele cresceu (como filho de outro trabalhador). Uma montagem clássica poderia tentar encenar os acontecimentos da narração. Aqui não vemos nada do incidente, apenas uma paisagem aleatória, que não sabemos se corresponde ao contraponto do olhar de Paulo Honório no plano anterior, ou a uma paisagem em *flashback* ligada à narração. O outro plano dessa cena, sim, segue a narração. Paulo conta sobre a amizade com um colega de reclusão. Esse personagem foi quem o ensinou, ao mesmo tempo, o caminho das letras e o do crime. Na imagem, vemos os dois homens acorados limpando, presumivelmente, a prisão.

Na cena 4 (HIRSZMAN, 1972, 7'02'' - 7'42''), Paulo Honório vai contar histórias da sua vida pós-cadeia e do começo da carreira de mascate e de agiota. A câmera, mais uma vez, recusa-se a mostrar momentos importantes dessa história. Em vez disso, vemos o personagem principal andando por uma feira no interior. Em um plano de composição bastante distante do que vemos no resto do filme, Paulo é seguido por uma câmera caótica na mão, passamos a ouvir, com força, vozerio e sons ambientes ao fundo da voz *over*. O segundo plano é da estrada, que também não diz muita coisa. Podemos supor que ele está ali para sugerir a rotina de viagens da vida de mascate ou apenas para encorajar o espectador a prestar atenção a narração.

Na cena 5 (HIRSZMAN, 1972, 7'43'' - 8'54''), aí sim, acompanhamos a vida de mascate e de agiota em imagem. O terceiro plano dessa cena é o primeiro do filme sem voz *over*, depois da abertura. Nele, também ouvimos, pela primeira vez, a trilha extradiegética composta por Caetano Veloso. A cena 6 (HIRSZMAN, 1972, 8'55'' - 9'50'') também é uma ilustração. Paulo conta como conheceu Padilha em uma festa da comunidade. Além da voz *over*, ouvimos, ao fundo, uma música diegética da festa e vozerio.

Na cena 8 (HIRSZMAN, 1972, 13'32'' - 14'09''), há mais um caso de confluência entre imagem e voz *over*. Paulo viaja em um carro de boi, há diálogos intercalados pela narração. Em ambos, ouvimos muito alto os ruídos da roda do carro. Na cena seguinte (9, 14'10'' - 14'52''), já volta a haver uma certa defasagem ou, no mínimo, uma dubiedade entre o que é narrado e o que se vê. O narrador conta-nos as histórias do que Padilha fez inicialmente com o dinheiro recebido da herança de seu pai. O foco é na inauguração de um jornal, falido tempos depois pela inépcia de Padilha, mas tudo o que vemos na imagem durante toda a extensão do plano é

esse personagem bêbado em um campo baldio perto de casas populares. Também ouvimos, ao fundo, seus gritos e solilóquios. Essa cena, entretanto, não contradiz de maneira alguma a narração; pelo contrário, ela ajuda a compor a imagem de Padilha como um alcoólatra irresponsável. Ela também passa longe de ilustrar de maneira redundante a história contada. Na cena 10 (14'53'' - 20'34''), há uma inversão dos papéis conferidos aos diálogos em cena e a narração em voz *over*. Em uma cena crucial, Paulo Honório cobra as dívidas de jogos que Padilha contraiu com ele e acaba adquirindo a propriedade de São Bernardo (parte da herança do segundo) por um preço irrisório. Paulo explica-nos isso na voz *over*, mas a maior parte da transação acontece em tempo real diante de nossos olhos, com a narração oferecendo comentários sarcásticos e direcionando a nossa interpretação da cena.

Como podemos ver, nessas primeiras cenas que introduzem a dinâmica de narração em voz *over* com a narração imagética, embora Xavier esteja correto em apontar que há uma confluência entre essas duas instâncias, nesse primeiro momento, Hirszman já lança mão de muitos recursos interessantes que poderiam já ser interpretados como uma espécie de montagem vertical. Outra prática interessante que vai fazer parte do filme, pelo menos em cinco cenas, é a utilização do diálogo com som ambiente, subvertendo a importância desse recurso no cinema clássico e colocando ainda mais relevância sobre a voz *over* de Paulo Honório. Tome-se a cena 16 (HIRSZMAN, 1972, 27'05'' - 29'33''), por exemplo, nela Paulo recebe, na fazenda, membros do governo e potenciais investidores para São Bernardo. No primeiro plano, podemos ver os homens reunidos à mesa; um homem mais velho (que depois descobrimos ser Nogueira, advogado interpretado por Mário Lago) é o único de pé e faz um discurso, entretanto só ouvimos o começo dele, pois a voz do homem vai diminuindo e ocupando quase uma função de vozerio para um diálogo que o protagonista, sentado à mesa, trava com um colega ao lado. Em pouco tempo, esse mesmo diálogo é substituído pela voz *over* e, então, deixamos de ouvir a discussão dos homens pelos próximos quatro planos. É apenas a voz de Paulo Honório no momento da narração, e não da história, que nos fornece os detalhes e as chaves de interpretação desse encontro.

Na cena 32 (HIRSZMAN, 1972, 61'19'' - 63'13''), a câmera enfoca Paulo sentado em uma cadeira de balanço, enquanto, fora de campo, Madalena conversa com companhias que não sabemos quem são. Paulo está visivelmente incomodado e ensimesmado. Pouco tempo depois, entra a voz *over* em que o personagem reflete sobre sua insatisfação com o comportamento de Madalena. Ao final da cena, ele, num acesso de raiva, grita com Madalena pedindo que vá ver o bebê, que, a essa altura, chora ao fundo. Acreditamos que a câmera, centrada em Paulo, com os diálogos inaudíveis ao fundo, são uma estratégia para ressaltar o

isolamento do personagem na sua estrutura familiar. O desdém pela esposa e pelo filho são revelados de maneira mais forte pela montagem do que pelo depoimento de Paulo, que tenta dar um verniz de racionalidade à situação.

A cena 34 (HIRSZMAN, 1972, 4'23'' - 71'28'') é a famosa cena do jantar a que Xavier alude como uma mudança de tom da narrativa. Se antes, argumenta o autor, mantém-se certo colamento entre o discurso do narrador e o que vemos em imagem, agora as imagens vão começar a dar mais e mais indícios de um decaimento do personagem para a loucura. Em uma sequência com muitos cortes e alguns planos bastante curtos, o que não é muito usual dentro da estética do filme, assistimos a um jantar na fazenda. Estão nele Paulo, o padre Brito, Gondim, Padilha, Nogueira e Madelena. Uma discussão sobre política começa com Madalena e Padilha assumindo uma posição mais progressista e os outros, em diversos graus, mais conservadores. Paulo observa quieto. Em determinado momento, a câmara aproxima-se dele, o diálogo vai distanciando-se, até que começamos a ouvir a voz *over* por cima do diálogo. O narrador começa a expressar uma insegurança com relação à esposa que beira a loucura, confundindo inclusive sua posição política com um possível caso com Padilha. Silenciar o diálogo para dar voz aos seus delírios é uma prerrogativa do protagonista como escritor da história. Porém, o que a câmara nos mostra é um destempero e uma insegurança com um diálogo mundano na mesa de jantar. A inserção autoritária da voz *over* por cima do diálogo e o estilo destoante da montagem da cena são usados para nos sugerir instabilidade mental do protagonista.

Há uma cena específica apenas (29, HIRSZMAN, 1972, 51'49'' - 52'36'') em que Hirszman recorre a supressão completa do diálogo. Nela, Madalena, recém-chegada à São Bernardo, passeia entre o maquinário da fazenda com os trabalhadores, possivelmente, fazendo perguntas sobre o trabalho e o cotidiano ali. Na narração, Paulo elogia a rápida adequação da esposa à nova casa e o interesse em entender o novo ambiente. O motivo para a supressão do diálogo não fica claro, podemos supor problemas técnicos com aquele diálogo ou mais uma amostra de que a importância dada por Paulo aos esforços de esposa seria mais para efeito de exibição do que qualquer coisa

O último dos casos de uso de voz *over* que nos chamaram atenção são duas longas montagens feitas com imagens semidocumentais de trabalhadores no campo. Xavier (1997) comenta a montagem final delas como a cena definitiva em que a narração imagética “desafia” a voz *over*, porém um ponto que contradiz um pouco a tese de Xavier é que há uma montagem delas no começo do filme e não só na reflexão final. Na cena 15 (HIRSZMAN, 25'18'' - 27'04''), Paulo Honório nos conta sobre os seus primeiros anos como proprietário de São Bernardo, explica como pediu ao seu jagunço, Casimiro Lopes, que resolvesse conflitos

territoriais com a vizinhança através da violência. Também conta como foi obrigado a pagar a mulher de um trabalhador pelo seu silêncio sobre a morte deste em um acidente laboral. É uma escalada de crime necessária para que o personagem se estabilize como grande senhor de engenho, entretanto, não vemos nada da ação, apenas imagens captadas diretamente no trabalho dos peões. Por fim, temos a cena final (43, 107'33'' - 114'22'') por dez planos alternados de Paulo Honório escrevendo como estava no começo do filme; este faz um discurso em que, ao mesmo tempo, exime-se dos acontecimentos que levaram ao suicídio de Madalena e se culpa por ele. Da mesma maneira, fala sobre a condição dos trabalhadores na fazenda com desdém, chamando-os de animais. Enquanto isso, as imagens nos mostram registros reais dos trabalhadores que parecem indicar uma contradição forte com o discurso delirante de Paulo.

### **5.5 Encenação ao vivo e não-atores em *Sem Essa, Aranha e A Lira do Delírio***

Como comentado no **capítulo 3** desta tese, um dos argumentos levantados repetidamente por realizadores, críticos e teóricos para defender o uso do som direto em externas e dos gravadores portáteis seria a possibilidade de, com isso, obter uma encenação mais espontânea, sem tanta necessidade de ensaio, muitas vezes utilizando falas de populares, sons e imagens da rua menos mediadas pela equipe de produção, etc. Por isso, neste subcapítulo, voltamos nossos olhos e ouvidos para filmes em que essas possibilidades são, de fato, notoriamente levadas a cabo. Ou, ao menos, em que há uma tentativa, admitida pelos seus realizadores e notada pela crítica, de se utilizar o som direto. *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla) é um exemplo do que significa essa estética baseada em certo improviso e de como, ao menos no discurso dos diretores, ela estava ligada ao direto. Há, de fato, uma trama: Jorge Loredó (humorista que se popularizou interpretando o personagem Zé Bonitinho) vive o empresário falcatrúo Aranha, dividido entre a sua esposa (Helena Ignez) e suas amantes (Maria Gladys e Aparecida), aspecto que é pouco desenvolvido na narrativa. A maior parte do filme consiste em uma série de planos-sequência em que esses personagens aparecem gritando bordões pré-selecionados e fornecidos de maneira mais ou menos livre para os atores interpretarem. A câmera permanece sempre a altura dos olhos, como se fosse mais um personagem. Em alguns desses planos, as cenas acontecem em lugares públicos, com pessoas que não estão creditadas no filme interagindo com a ação e fazendo comentários. Isso acontece, por exemplo, na cena em que Luiz Gonzaga e banda executam a canção "Boca de forno" enquanto a esposa e Aranha discutem e também na cena em que os quatro personagens descem um morro no Rio de Janeiro. O próprio diretor de som e microfonista Guaracy Rodrigues, o

Guará, recebe um bordão que ele repete de tempos em tempos por de trás da câmera, como bem notado em crítica de Estevão Garcia: “Guará, que faz o som direto, diversas vezes grita ‘a saída do brasileiro é a linha do mal’” (GARCIA, E., 2004, [s.p.]), também não é raro no filme ele oferecer instruções aos atores da mesma maneira. Embora não se possa estabelecer que tudo (ou mesmo que algo) nessas cenas tenha sido gravado com portáteis, a conexão entre essa maneira de filmar e as possibilidades abertas pelo direto em externas está clara na fala do diretor. Em entrevista ao Jornal do Brasil, por ocasião do lançamento do filme, Sganzerla diz:

Farei o filme com som direto, utilizando os melhores atores que puder contratar. Terá oito planos, de dez minutos cada um; estes planos, absolutamente independentes uns dos outros, levarão às últimas consequências certas ideias, através da agitação da câmera, do som, do diálogo. Em cada plano-sequência de dez minutos, focalizarei um assunto mais ou menos fundamental do cinema brasileiro e procurarei desenvolvê-lo até chegar ao fim, e tentando fazer com que cada plano seja o último plano sobre a aventura, o último plano sobre o sexo, o último plano sobre a picaretagem (JORNAL DO BRASIL, 1969, [s.p.]).

Fenômeno similar é registrado no caso de *A Lira do Delírio*. Em mesa-redonda com o diretor Walter Lima Junior sobre o filme, realizada em formato de web conferência durante a pandemia, pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC),<sup>66</sup> ele afirma que a ideia era mesmo fazer uma película de "som direto" (ABC, 2021) e que sua experiência de Globo Repórter o ajudou nessa filosofia de chegar nos lugares e "apenas abrir o microfone e aceitar o que viesse" (ABC, 2021). Como já comentado no **capítulo 3**, o filme foi realizado em duas etapas, a primeira, inclusive, possuía uma ideia ainda mais extrema de som direto que acabou não se realizando. Consta que Lima Junior convidou uma série de atores, o diretor de fotografia Dib Lufti e os técnicos de som direto Mário da Silva e José Antônio Ventura para gravar, no Carnaval de Niterói, um musical cuja trama partiria justamente do que acontecesse nesse dia no carnaval. Munidos de uma câmera 16mm e de um gravador portátil, a equipe foi a campo. Os atores receberam apenas instruções gerais das fantasias que deveriam usar, cada uma baseada em uma marchinha conhecida do carnaval, e misturaram-se de forma mais ou menos desordenada aos outros foliões, com quem dançaram, conversaram e interagiram. O diretor conta, de maneira mais ou menos cômica, que teria chamado Tônico Pereira, até então desconhecido do público, para servir como que de guarda-costas de Anecy Rocha, que, na época, já era uma pessoa pública. Ocorre que esse filme não deu certo, possivelmente por

---

<sup>66</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LDFKMDXoFNs&t=8s>>. Publicado em: 15 jun. 2021. Acesso em: 05 mar. 2023.

dificuldades com o próprio som direto, aliadas à falta de uma trama estabelecida e a outros contratemplos financeiros. Lima Junior abandona, então, o projeto por dois anos e volta com outra ideia completa do que fazer. As gravações recomeçam em estúdio e em locações por toda a cidade do Rio de Janeiro em 35mm. A trama torna-se policial, com os personagens reencontrando-se anos depois, as imagens da gravação de 1972 e da de 1974 são intercaladas na montagem para dar um sentido ao todo. Algumas falas da filmagem original são redubladas, cenas musicais são cobertas com gravações de estúdio, acrescenta-se uma voz *over* de Paulo César Pereio (que interpreta um jornalista) em alguns pontos para fechar a trama. Mantêm-se, porém, a ideia de espontaneidade e improvisação, há apresentações "ao vivo" de músicos como Jamelão em um cenário que deveria representar um cabaré da Lapa, por exemplo. Os atores são instruídos apenas com um contexto geral da trama e dos seus personagens (que, à exceção da Elliott Ness de Anecy Rocha, possuem o mesmo nome de suas contrapartes reais). Antônio Pedro, que interpreta um médico que trafica bebês, diz que Walter Lima Junior lhe deu liberdade para caracterizá-lo como "bom ou mau" (ABC, 2021), por exemplo. É patente também que algumas das gravações com som direto sobreviveram na montagem final do filme, como a cena em que Pereio entrevista um folião. Neste subcapítulo, portanto, buscaremos analisar o que acontece nessas cenas de *Sem Essa, Aranha*, com mais participação de pessoas de fora do elenco principal, e nas imagens gravadas no carnaval de Niterói em *A Lira do Delírio*, buscando entender como se forma, se é que se forma, uma estética sonora a partir da encenação improvisada.

Sobre como essa dinâmica é lida pela crítica, é preciso dizer que *Sem Essa, Aranha* é um dos três filmes que Sganzerla grava pela produtora Belair, contando com *Carnaval na Lama* (1970) (que não chegou a ser concluído). Nessa fase, o diretor, anteriormente muito dado a efeitos de montagem, adota um estilo de direção mais voltado para os planos-sequência e com mais espaço para improvisação. Como coloca Garcia: “Na produção da Belair, além da agressão como elemento-chave para acionar o estranhamento responsável por diminuir a atitude passiva e contemplativa que define a condição clássica de espectador” (Garcia, E. 2004, [s.p.]). Ou, em outro exemplo: “Rogério Sganzerla sempre deu destaque central ao papel da montagem no cinema e, ao optar por trabalhar com planos-sequência, amplia seus questionamentos sobre o processo e o papel da montagem” (ORIENTE, 2016, [s.p.]).

A primeira cena (SGANZERLA, 1970, 16’26’’ – 23’12’’) começa com o músico Luiz Gonzaga em um quarto escuro. Esta é uma cena de música ao vivo bem como as cenas do cabaré em *A Lira do Delírio*. A diferença é que aqui parte da ação decorre em espaços abertos, ou externas. Gonzaga canta e toca sanfona (sua canção “Boca de forno”) e vai se deslocando

em direção a câmera, que se posiciona na frente da porta de saída sala. Essa saída dá para um pátio. O movimento da câmera gira em volta de Gonzaga de maneira que, em determinado momento (SGANZERLA, 1970, 16'34''), podemos ver o pátio e a atriz Helena Ignez, que encara o sanfoneiro. Quando Gonzaga sai do quarto, vemos que há ali um coro de mulheres que repete as frases do cantor. Também é possível notar (16'46'') que, quando Gonzaga se coloca de costas para a câmera, não conseguimos ouvir sua voz, o que indica que a cena foi gravada com som direto sincrônico. A cena prossegue com o cantor cercado em uma roda no pátio, a câmera na mão gira e apresenta a totalidade da roda. Da esquerda para a direita, temos o coro, depois homens e mulheres e crianças que batem palma, comem e bebem, e, por fim, a banda do cantor tocando percussão (zabumba e triângulo, ao menos). Conforme a câmera se aproxima, ouvimos esses elementos com mais clareza. As atrizes Maria Gladys e Helena Ignez ocupam o centro da roda junto com Gonzaga. Maria veste um lenço e um chapéu de cangaceiro em Gonzaga. A câmera afasta-se um pouco da música, o sol invadindo a imagem, Ignez começa a passar na frente da câmera repetindo aos berros o seu bordão “Que planetazinho vagabundo! O sistema solar é um lixo”. A atriz aproxima-se de novo de Gonzaga e o beija na testa. Novo giro pelos figurantes, até que Aranha ali aparece. Ele afasta-se um pouco da roda e começa a discursar. A música cessa abruptamente. Aparecida começa a fazer carinho nele. Há incursões da voz *over* ou, pelo menos, de uma voz de homem fora de campo (poderia ser Guará?). Aranha volta à roda, a música recomeça. A câmera, novamente, mostra os populares, fixando-se, por fim, na figura de uma criança com um prato de comida na mão. Ignez abraça a criança, faz-lhe um carinho e assim termina a cena.

Na segunda cena (SGANZERLA, 1970, 51'23'' – 59'21''), vemos, primeiro, dois homens em uma conversa não identificável à beira de um barranco. Logo depois, Aranha começa a descer o mesmo barranco em direção a uma estrada de terra. Ouvimos muitas vozes de crianças e risos quando Loredó se aproxima. Quando este chega a rua de chão batido, uma voz fora de campo, de traz da câmera (novamente, podendo ser Guará) lhe pergunta: “Como é que é, Aranha? Alguma coisa hoje?”. No que segue um monólogo de Loredó sobre um jogo feito pelo personagem (presumivelmente, no jogo do bicho). Aranha segue descendo pela estrada, a voz fora de campo segue lhe fazendo perguntas. Ouvimos um vozerio intenso, incluindo uma voz de mulher fora de campo (ou de quadro?) gritando “Cala a boca!” em um momento (52:01), possivelmente, alguém da produção. Muitos gritos disformes no fora de campo, algumas pessoas chamam por Aranha. Maria Gladys entra na imagem e começa a interagir com Aranha o chamando para dormirem juntos, inclusive oferecendo dinheiro ao empresário. As pessoas no fora de campo reagem rindo e gritando coisas como “Que absurdo!”.

Gladys começa a gritar em direção à câmera. Algumas crianças no fora de campo a imitam. Elas entram e saem da imagem enquanto a câmera gira e Gladys começa a repetir aos berros o bordão de sua personagem “Ah! Que fome! Ah! Que dor de barriga!”. Ela sai da estrada e anda por um barranco ao encontro de Helena Ignez. Uma trilha extradiegética atonal entra ao fundo. A intensidade dessa música é, mais ou menos, equivalente a fala dos atores e aos gritos ao fundo dos figurantes. O que deixa o desenho sonoro, dessa cena em particular, bastante confuso. Ignez e Gladys apalpam-se enquanto repetem os bordões de suas personagens. De repente, a câmera vira-se e enfoca Aparecida. Gladys, fora de campo, pergunta-lhe sobre um trabalho que ela fez. Começa o monólogo de Aparecida, a trilha atonal desaparece, os figurantes sobem no barranco e fazem muito barulho. Em algum momento, ouvimos vozes bem graves fazendo comentários muito perto do microfone. Ignez, que permanecia em silêncio com o olhar perdido durante o monólogo de Aparecida, desce do barranco em direção à estrada sendo acompanhada pela câmera. Entra uma trilha musical instrumental mais animada, algo reminescente ao movimento da Jovem Guarda. Ignez começa a chamar por Aranha e a pedir-lhe dinheiro. Aparecida e Gladys entram também no campo agora. Os transeuntes aproximam-se, cada vez mais, dos atores. Loredó e Gladys, então, começam a gritar e a descer mais rápido a rua. Nova inserção da música por alguns poucos segundos. Agora os quatro atores seguem descendo a rua e repetindo seus respectivos bordões. Em determinado momento, Gladys diz “Ah! Que dor de barriga” e um transeunte responde: “Tem banheiro lá em casa” (56:35). A voz fora de campo do início da sequência pergunta a Aranha se ele é católico. Em algum momento, podemos ouvir um helicóptero passando pela cena. A cena vai crescendo de intensidade e podemos ver e ouvir cada vez mais pessoas em volta dos atores que seguem gritando seus bordões e interagindo entre si. A cena chega ao fim em um corte seco com Loredó e Gladys já no sopé do morro.

A fluidez e a espontaneidade da encenação desses trechos estão bastante de acordo com a diretriz dos “cinemas novos” tal como discutido no **capítulo 3**. É possível dizer que essa estética é anterior e independente do direto, mas é também, claro, que o uso dos portáteis facilita esse tipo de composição e lança luz ao debate sobre esse estilo.

Na fortuna crítica sobre *A Lira do Delírio*, também vemos uma repetição desse valor pela improvisação. São muito lembrados os métodos de gravação, a mistura da linguagem “documental” (com a experiência de Walter Lima Junior, na TV Globo, e de Paulo César Pereio, em *Iracema, uma Transa Amazônica*, muitas vezes ressaltadas para explicar a naturalidade dos diálogos com outros foliões), o método de atuação em que não se dá texto para os atores e sim diretrizes gerais sobre os personagens e, por fim, o mais importante para nós, o uso da captação em som direto. Um texto crítico muito relevante nesse sentido para nós é uma resenha de José

Haroldo Pereira, intitulada *Comentário sobre A lira do delírio*, publicada na revista Filme Cultura, em 1978, que diz:

Realizado em regime de produção independente, em som direto, com as cenas de carnaval rodadas em 16 mm e depois ampliadas para 35, nem por isso *A lira do delírio* apresenta qualquer vestígio de amadorismo. Pelo contrário, apoiado num acabamento técnico altamente profissional, capta com notável veracidade e riqueza de observação o ambiente, o comportamento e, particularmente, o saboroso linguajar de certa camada da população carioca. (...) E o resultado que ele chega faz pensar numa verdadeira estética do cinema direto se não absolutamente nova, pelo menos aperfeiçoada. Nesse tipo de cinema nada está previamente sob o controle do diretor. Os atores estão soltos, não são propriedade dele. Ainda mais, não se sabe até que ponto estão sendo atores ou não, e nem ao menos no filme quem deve ser considerado ator. A proximidade da coisa real é tão grande que não há limite definido entre a ficção e a realidade: uma prolonga a outra, continua na outra. Trata-se, efetivamente, de uma fusão entre documentário e ficção (a forma de alternância que também não deixa de ser uma novidade de linguagem muito curiosa também vem sendo usada ultimamente por alguns filmes brasileiros (PEREIRA, J., 1978, p. 44.)

Esse texto é interessante porque nos coloca no campo de uma intencionalidade de estética de cinema direto em um filme de ficção. Muito embora, como vamos ver, muito pouco da captação em som direto parece ter sobrevivido no corte final, há um sentido mais profundo que é de se deixar levar pela gravação em externas pela espontaneidade e tomar isso como parte da construção da película. As cenas no carnaval, seis horas de gravação filmadas ao longo dos quatro dias de festa, resultam em nove inserções no filme com duração total de, aproximadamente, vinte minutos e trinta e cinco segundos. Essas inserções em sua sonoridade são uma mistura de voz *over*, vozes adicionadas na pós-produção, música extra e diegética (embora, às vezes, também adicionadas) e o que parecem ser resquícios da gravação original. É sobre elas que discorreremos nos próximos parágrafos.

A primeira inserção das cenas de carnaval em *A Lira do Delírio* (LIMA JUNIOR, 1978, 0'00'' – 05'05'') é a mais longa delas. Começamos vendo Paulo César Pereio fantasiado, com tinta na cara, em imagens sobrepostas a dos foliões no centro de Niterói. Ouvimos uma voz *over* do próprio autor que vai dar o tom da narrativa, é uma fala poética e situada em um tempo futuro, mas que lembra muito a escrita detetivesca. Quando essa fala diminui (0'52''), uma música que já estava no fundo fica mais alta e vemos imagens de Pereio acompanhando um cortejo, muito próximo dos músicos que tocam trombones e trompetes. A música é, claramente, adicionada na pós-produção, mas também é algo tocado com esses instrumentos. Há bastante vozerio no fundo. Um pequeno corte leva-nos a Aracy Rocha em alguma outra parte do bloco, sobe um som de bateria, indicando que ela está mais próxima desse naipe talvez. Vemos atrás

também Tônico Pereira carregando o estandarte que dá nome ao filme. Seguem-se vários cortes de vários momentos do carnaval, a música sempre pareada, mais ou menos, com os instrumentos que aparecem em cena. Uma música extradiegética entra em algum momento, mas, como vemos um bandolim em cena e há um bandolim na música, talvez possa ser uma tentativa de criar uma unidade. Os planos em que vemos e ouvimos percussão parecem ter sido gravados *in loco*. Há um momento em que a música para e o vozerio fica mais intenso (1'23'' – 1'24''). Em outro (2'02''), um homem vestido de palhaço se aproxima da câmera e fala em tom ameaçador “eu te conheço” (essa voz tendo sido adicionada na pós-produção). Todo esse mosaico de imagens e sons é interrompido em 3'12''. Nesse momento, passamos a ouvir a música extradiegética “Malandrinha”, de Orlando Silva. A câmera assume uma posição elevada em cima de uma praça e vai, lentamente, fazendo um *zoom* até chegar na imagem de Anecy deitada em um monumento. A cantora Nara Leão fantasiada também se aproxima dela, acorda-a e oferece um cigarro. As duas trocam carinhos e beijos. No que ouvem um assovio, as duas voltam-se para a câmera e sorriem. Depois de mais carinhos, entram os créditos iniciais do filme.

A próxima inserção (LIMA JUNIOR, 1978, 28'00'' – 28'09'') acontece bem mais tarde. Na cena anterior a ela, os personagens do taxista (Pedro Bira) e do palhaço (Otoniel Serra) conversam no quarto deste último. Ele repete várias vezes “eu te conheço, cara” enquanto aplica uma maquiagem branca no rosto. O taxista está sentado na cama. Aos poucos, as inserções vão revelando os dois dançando em dia do carnaval na estação das barcas em Niterói (30'07'' – 30'09''). A inserção seguinte revela um beijo entre os dois (30'41'' – 31'01''). Nessas três inserções, a música é extradiegética, sendo a mesma melodia animada carnavalesca ao bandolim do começo do filme. O personagem do palhaço acaba morrendo em um incêndio na sequência, em um momento que faz parte da trama policial do filme. Pereio, na ronda policial, descobre o crime e uma sobra do estandarte da Lira do Delírio. Aparentemente, achando o fato estranho, ele conversa com Ness Elliott (Anecy Rocha) sobre o assunto. Então, temos mais uma inserção (38'01'' – 38'24''), dessa vez, um beijo entre Pereio e o palhaço. O som dessa cena é apenas um vozerio, alguém com voz embargada canta uma canção ao fundo. Explicar qual a diferença de tratamento do som nas inserções não é uma tarefa fácil. Possivelmente, dar um tom mais dramático ao beijo com o taxista, já que ele vai culminar em um crime posteriormente, mas também pode haver uma razão técnica. A estação das barcas é, com certeza, um ambiente muito mais ruidoso do que o cenário da última inserção (uma praça), assim, seria mais fácil manter a captação original nesta cena, o que explicaria o vozerio caótico em vez da música extradiegética.

Na sequência, o filme vai se concentrar mais na trama de Claudio (Claudio Marzo), um corretor da bolsa de valores, mafioso nas horas vagas. A primeira inserção dessa sequência (LIMA JUNIOR, 1978, 41'38 – 41'41'') vai mostrá-lo junto de sua amante (e sua empregada) sentado na barca em direção a Niterói. Na trilha, novamente uma música extradiegética, dessa vez, algo mais parecido com uma bateria de jazz. Na próxima (46'26 – 48'38''), vemos Anecy dançando com diversos foliões enquanto Claudio a observa de uma arquibancada. Na trilha, um choro que vai acelerando. A cena vai aumentando de intensidade até um momento em que Anecy é engolida pela multidão e se perde de Tónico (que vemos a seguindo em diversos pontos). Aqui (48'12'') a música corta e entra o vozerio, provavelmente, gravado em locação. Um homem de cabelo escorrido e sem camisa a resgata da multidão (alguém da produção? O próprio diretor?).

Ficamos mais boa parte do filme sem inserções das cenas filmadas durante o carnaval. A próxima (LIMA JUNIOR, 1978, 75'30'' – 77'08'') é aquela em que Pereio “entrevista” um popular, talvez o exemplo mais patente de uso de som direto no filme. O ator segura um chapéu de plástico como se fosse um microfone na direção do folião. Os dois trocam anedotas e Pereio o faz repetir a frase “não está acontecendo nada”. Por fim, o homem olha para o ator e para a câmera e diz “tudo isso é carnaval”. A espontaneidade dessa cena dá a tônica do filme e nos faz lembrar outros filmes em que a mistura entre ficção e documental se faz sentir (como *Iracema, uma Transa Amazônica*). Segundo o diretor, ela também cristalizou a ideia de fazer do personagem de Pereio um jornalista (ABC, 2021). Há um corte e vemos o médico (Antônio Pedro) fantasiado de bebê dançando em meio ao bloco, em mais uma sequência cercada de vozerio, cantos e batuques ao fundo.

A próxima inserção (LIMA JUNIOR, 1978, 89:10 - 94:32) começa com o personagem do taxista correndo em meio a transeuntes, no som, ouvimos uma versão de estúdio da música “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo. A câmera acompanha-o através de um *travelling* lateral, possivelmente, dentro de um carro até uma praça (o passeio público de Niterói provavelmente). Então, o taxista desaparece na multidão e a câmera segue em volta da praça. Há um corte e vemos um conjunto musical e muita gente em volta dançando. A música é claramente assíncrona com esse conjunto, mas, novamente, a instrumentação segue mais ou menos o que se apresenta ali (bandolim, violão, flauta e percussão). Um novo corte mostra Cláudio e sua amante dançando perto do estandarte da Lira do Delírio. Claudio então começa a dançar com outra moça que carrega um estandarte onde está escrito Bloco do Zorro – Niterói. “Brasileirinho” começa a reduzir em intensidade e passamos a ouvir a bateria desse bloco, ao que tudo indica, captada em som direto. “Brasileirinho” some e passamos a ouvir apenas essa

bateria, que vai servir de fundo para muitos planos de todos os atores no bloco, em determinado momento (31'17'') há também uma sirene adicionada. O mais longo deles apresenta Anecy e Tônico em uma briga com a ala de um dos blocos. Não sabemos se essa briga foi encenada ou não, mas um dos foliões chega a puxar Anecy pelos cabelos. Muitas imagens gerais do carnaval, até chegarmos a um *close* de Anecy triste, escorada nas arquibancadas. Segue uma montagem sonora de muitas vozes distorcidas falando frases como “Eu te conheço!”, “Não chora!”, “Cadê teu filho? Não recuperou, não?”, entre outras. Nas imagens, vemos muitos foliões com máscaras mais assustadoras (a morte, fantasmas, etc.), intercaladas com Anecy triste. Essa montagem dá lugar à música extradiegética “Mamãe, eu quero” (marchinha de carnaval composta por Jararaca e Vicente Paiva).

A inserção final (LIMA JUNIOR, 1978, 93'37'' – 98'48'') apresenta-nos uma montagem muito parecida com a inicial, inclusive com a voz *over* de Pereio arrematando o filme e com a mesma música adicionada de sopros. De modo geral, *A Lira do Delírio* utiliza muito pouco do som captado no carnaval, exceções para os vozerios, alguns momentos da bateria e a “entrevista” de Pereio. É na montagem caótica de sons originais, de adicionados, de músicas que tentam replicar o que estamos vendo mesmo que assíncronas, da voz *over* de Pereio e da montagem com vozes distorcidas que se cria uma estética que busca replicar o direto. *Sem Essa, Aranha* já utiliza muito mais esse recurso, mas, esteticamente, há a similitude da busca pelo espontâneo e pelo improvisado entre os dois filmes.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início desta pesquisa foi uma tentativa de entender os caminhos que levaram a uma adoção de técnicas de som direto nas gravações do cinema brasileiro contemporâneo, em oposição a muitos de seus pares internacionais, onde predomina o uso de técnicas de dublagem. Pensávamos que, ao entrar com o pé na estrada de chão batido, que foi o percurso de inserção dessa tecnologia, poderíamos sair com uma cronologia sensível de como esse modo de produção prevaleceu no Brasil e até mostrar como alguns elementos estéticos e estilísticos surgiram. Ajudava que, como já bem estabelecido diversas vezes no decorrer do texto, o documental ganhou proeminência (com bons motivos) no estudo desse momento de virada técnica. Quem sabe poderíamos perceber se havia ali algo como um cinema direto de ficção? A literatura cita alguns exemplos bem-sucedidos que ainda não haviam sido abordados a fundo no quesito da estética sonora. Era também um tema que nos permitia explorar, sem fugir do exemplo concreto, temas essenciais para a discussão do cinema na academia, como a imbricação entre técnica e estética, e, a partir daí, misturar metodologias que nos são caras, mas que, dificilmente, aparecem juntas – como a análise fílmica e a pesquisa de arquivo. Buscamos mostrar como aspectos da produção de filmes, que, geralmente, são vistos como muito apartados, comunicam-se, influenciam e informam uns aos outros. É o que pudemos ver nas tramas entre discursos sobre técnicas e modos de fazer, terminologia, técnica, estilo e estética.

Como modo de organizar essa empreitada, realizamos uma rígida revisão de literatura sobre o tema, buscando tudo o que podemos achar de textos que abordaram a questão. Procuramos também respaldar nosso estudo em um conjunto de teorias que possuem algum diálogo entre si e, principalmente, com o nosso objeto, em especial os estudos de som (STERNE, 2003; LASTRA, 2000; NYRE, 2005) e de som no cinema (CHION, 1994; DOANNE, 1985; ALTMAN, 1992), entre outros. Depois, tentamos guiar o nosso estudo colocando todas as conclusões anteriores em suspensão e não assumir nada como verdade *a priori*. Utilizamos diversos registros possíveis como fontes, em especial: as fichas técnicas; os textos de realizadores, críticos e cientistas que escreveram sobre a entrada do som direto no cinema brasileiro; e os filmes, olhando tanto em conjunto, como em particular para alguns títulos específicos. Organizamos esta parte em torno das questões que orientam os capítulos e que foram surgindo a partir de cada nova incursão nas fontes: *houve cinema direto no Brasil?*; *Por que houve cinema direto no Brasil?*; e *Como foi a absorção do cinema direto na ficção no Brasil?* O último capítulo, que analisa algumas cenas de filmes específicos pré-selecionados, não vem em forma de questão, mas segue a mesma linha de sondagens: *experiências de som*

*direto em ficção no Brasil.*

Assim, no **capítulo 2**, investimos sobre a questão de se houve cinema direto no Brasil no período de recorte da pesquisa. Para tal, utilizamos uma revisão bibliográfica dos trabalhos disponíveis sobre o assunto, em especial as dissertações de Guimarães (2008) e Câmara (2015) e a tese de Costa (2006). Contrastamos essa revisão com um levantamento das fichas técnicas de todos os filmes brasileiros produzidos entre 1964 e 1985. As divergências entre esse levantamento e a bibliografia padrão do tema não anulam os resultados nem de um, nem de outro, mas permitiram-nos apresentar a história da inserção do som direto em externas de uma maneira diferente. A cronologia é um pouco mais longa em relação ao que é focado e com uma diversidade um pouco maior de filmes. Muito embora se mantenha a noção de que houve um maior resultado do uso dessa técnica em filmes documentais, é possível perceber que o cinema de ficção também fez uso do direto. Ainda assim, parece-nos evidente que o termo som direto entrou, definitivamente, para o léxico dos realizadores de cinema em algum momento na virada dos anos 1960 para os anos 1970, o que é indício do quanto a discussão sobre essa técnica impactou o período.

Ainda no campo dos discursos, no **capítulo 3**, reunimos uma quantidade bastante volumosa de artigos de jornal, escritos de realizadores, entrevistas e críticas, tentando entender como se justificou a escolha por essa técnica utilizada mesmo em um contexto de tantas dificuldades. A extensão do material obrigou-nos a dividir essa argumentação em instâncias temáticas. Argumentos patentes do contexto *histórico*, vindos da imperativa necessidade de se registrar as falas das pessoas comuns, e do contexto *político*, na ideia de colocar a “voz do povo” nas telas, iriam redundar depois nas tentativas de gravar com figurantes e não-atores e em *mise-en-scène* improvisada. O argumento *teórico* de que o som direto seria mais real do que aquele controlado em estúdio favoreceria um maior uso de ruídos fora de campo, por exemplo. As influências *midiáticas*, vindas da televisão e dos cinemas novos, funcionariam como anteparo para o uso aumentado da voz *over* e para, por exemplo, a cena em que Paulo Cesar Pereio entrevista um folião em *A Lira do Delírio* (1978, Walter Lima Junior). Por fim, o argumento *técnico*, fundado em uma determinada obsessão com os gravadores portáteis (em especial, o Nagra) e com a aparelhagem de som em geral, viria a ser importante para entender um traço de estilo muito comum que é a tendência de mostrar microfones e outros instrumentos de gravação e filmagem em cena.

É sobre esses recursos de estilo que nos debruçamos no **capítulo 4**. Através do refino dos dados que extraímos da revisão bibliográfica e do levantamento de fichas técnicas, podemos chegar em um conjunto reduzido de filmes de ficção que possuía um uso amplo do som direto

em externas na sua montagem final. A partir desses filmes, chegamos em alguns elementos estéticos sonoros (ou ao menos possivelmente influenciados pela discussão sobre som) que se repetem entre eles, a saber: a) o aumento dos ruídos no fora de campo; b) a formulação de um “cinema gritado”; c) a encenação ao vivo ou de improviso; d) o uso de não-atores ou atores amadores; e) o costume de deixar os microfones em cena; f) o recurso da voz *over*; g) a imobilidade da câmera; h) a falta de sincronia em algumas cenas; i) a trilha musical “concreta” e a metadiscussão sobre som.

No **capítulo 5**, finalmente reunimos alguns desses elementos que nos pareciam mais factíveis à análise e realizamos um breve estudo sobre como estes aparecem em alguns filmes. Para falar da *imobilidade da câmera* e dos *planos longos* em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha) e *São Bernardo* (1972, León Hirszman), realizamos o fichamento inteiro dos filmes considerando, em especial: a) duração dos planos, b) quantidade de cortes, c) movimento de câmera e de enquadramento, entre outros aspectos. Um dos resultados que pudemos chegar é que, sim, de fato são filmes em que a imagem permanece parada na maior parte do tempo (ou se mexendo no eixo) e com poucos cortes. Embora não se possa provar que isso se deva ao *blimpamento* de câmeras e ao uso da técnica do direto em externas, chamou-nos a atenção que, quando essa lógica é rompida, as cenas costumam ter som assíncrono ou a câmera tende a ficar posicionada bem longe do rosto dos personagens, facilitando a sincronia.

Ao falar de um possível aumento nos *ruídos fora de campo*, utilizamos dois casos que diferem bastante: a composição do ambiente de Vila Rica no século XVI em *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), e o *tique-taque* do relógio em *São Bernardo*. No primeiro, há reconhecidamente pelo cineasta uma vontade frustrada de exprimir realismo bucólico através de gravações do ambiente da cidade histórica. Quando isso não funciona, ele acaba lançando mão de diversos artifícios para compor o espaço. Ainda assim, o espaço fora de campo é bastante usado. Em *São Bernardo*, tudo indica que o som fora de campo é um som subjetivo, já que, em alguns momentos, o *tique-taque* para ou diminui de ritmo dependendo do conteúdo da narração do protagonista. Narração esta que é objeto do próximo ensaio de análise.

A voz *over* do protagonista já havia sido considerada bastante moderna por Ismail Xavier (1998), na medida em que contradiz, por vezes, o que vemos na imagem. Analisamos quatro funções diferentes em que essa relação som-imagem se dá: os momentos iniciais que dão o tom da narrativa, os momentos em que a voz *over* se sobrepõe aos diálogos (indicando uma maior importância desse elemento sobre os outros), os momentos em que a voz *over* contradiz a imagem e as grandes montagens que contrastam monólogos do narrador com

imagens de trabalho na fazenda São Bernardo. Acreditamos que essas relações de dissociação são profundamente informadas pelas discussões sobre a voz *over* no cinema documental, que dominaram os escritos de cineastas na década de 1960. Inclusive, podemos considerar, sobre isso, a experiência de Hirszman no filme *Maioria Absoluta* (1964), em que o diretor abusa desse recurso de uma maneira mais autoritária (a voz *over* dominando o sentido da imagem).

Por fim, abordamos a *mise-en-scène improvisada e o uso de não-atores* em *Sem Essa, Aranha* (1970, Rogério Sganzerla) e em *A Lira do Delírio*. Em ambos os filmes, esse tipo de recurso só é possível por causa desta estrutura de gravação com equipamentos mais leves capazes de captar o som das ruas, embora ambos utilizem subterfúgios para botar em prática essa lógica. Sganzerla transforma o filme inteiro em planos-sequência e cede bordões a cada personagem, o que facilita a interação destes com o público em cena. Lima Junior faz uma grande colagem de gravações em som direto e de estúdio na montagem final do filme e monta toda uma história em paralelo para completar as lacunas das capturas diretas.

De modo geral, buscamos nunca definir nada em termos absolutos, nem levar nada como pressuposto. Isso influenciou em várias limitações do trabalho, como a dificuldade de saber exatamente em que grau as capturas de som direto foram utilizadas na montagem final dos filmes. Também o entendimento de que uma espécie de cinema direto de ficção brasileiro é bastante complexa. Embora nosso trabalho mostre que houve, sim, uma quantidade bem razoável de filmes de ficção que utilizou o recurso, incluindo algumas experiências bastante radicais, e acreditamos que isso possa ser uma contribuição deste texto para estudos futuros, esses usos parecem mais difusos e idiossincráticos que no documental, por exemplo. Há alguns aspectos também que acabaram se perdendo por questões ou de tempo, ou de oportunidade. Por exemplo, a pesquisa de arquivo acabou um pouco reduzida pela falta de acesso à Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, que está, desde 2020, transferindo seu acervo para outro prédio e, portanto, sem oferecer o acesso ao material. Havia uma ideia, no projeto original, de também realizar entrevistas com realizadores, a fim de ajudar a desvendar alguns nós sobre como foi o uso do direto em seus filmes, mas a pandemia e a extensão da pesquisa textual acabaram nos demovendo dessa noção. Por fim, outro apontamento para trabalho futuro, de algo que foi restringido pelo número de páginas do presente texto, seria a ideia de explorar mais as análises de elementos estilísticos.

De qualquer modo, mesmo com essas limitações no processo da pesquisa, acreditamos que o trabalho acrescenta dados à bibliografia já existente sobre o tema, de maneira a contar outra história da inserção do som direto em externas no cinema brasileiro de ficção. Retoma essas questões, traz textos esquecidos à tona e propõe outro olhar sobre o tema. Bem como, na

discussão de fundo, busca adequar-se aos estudos de som na diretriz de um olhar que englobe práticas sociais e técnicas ao campo da estética.

## REFERÊNCIAS

- ABC. **A lira do delírio** (vídeo). 15 jun. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LDFKMDXoFNs>>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer III: O que resta de Auschwitz - O arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AGUILAR, Nelson Alfredo. **A camera dentro do filme**. Suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo. 20 maio 1973.
- ALENCAR, Miriam. **Walter Lima JR.**. Jornal do Brasil. 26 nov. 1978.
- ALFREDO, Nelson. **A câmera dentro do filme**. Suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo. 20 maio 1973.
- ALTMAN, Rick. **Sound theory/sound practice**. Routledge. Nova Iorque, 1992.
- ALTMAN, Rick. **Four and a half film fallacies**. In: ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London, Palgrave Macmillian, 2012.
- ALTMAN, Rick. **Visual representation of film sound as an analytical tool**. In: NEUMEYER, David (org.). **The Oxford handbook of film music studies**. Oxford University Press. Nova Iorque, 2014.
- ALVARENGA, Alexandre Teixeira. **O cinema como jogo: o lúdico como elemento ontológico da poética audiovisual**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação do Curso de Comunicação Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2015.
- ALVIM, Luiza Beatriz A. M.. **Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion**. Revista FAMECOS, v. 24, n. 2, 24 mar. Porto Alegre, 2017.
- ALVIM, Luiza Beatriz A. M. **Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de "Arábia"**. Anais do XXIII encontro da Socine. Porto Alegre, 2019a.
- ALVIM, Luiza Beatriz A. M.. **Performances musicais em filmes de Rohmer, Truffaut e Godard dos anos 60**. In: OPOLSKI, Débora; BELTRÃO, Filipe; CARREIRO, Rodrigo. **Estilo e som no audiovisual**. São Paulo, Socine, 2019b.
- ARAGÃO, Thaís A.. **Duas lógicas da remediação em lo-fi: inversão da imediatividade nos casos da paisagem sonora e do indie rock**. In: XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2017, Fortaleza. São Paulo: Intercom, 2017.
- AUGUSTO, Sérgio. **A propósito do "Cinema-Verdade"**. Em: Filme Cultura número 01. Instituto Nacional de Cinema, 1966.
- AUGUSTO, Sérgio. **Claro Escuro - Pequeno e calado ou alto e falante?**. Revista O pasquim. 01 out. 1973.

AUMONT, Jacques. **Pode um filme ser um ato de teoria?** In: Educação e realidade. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008. Disponível em:

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Editora Papirus. Campinas, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Edições Grafia e Texto, Lda, 3ª Ed.. Lisboa, 2013.

AVELLAR, José Carlos. O som e a fúria. **Jornal do Brasil**. 6 maio 1975. Disponível em <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/121960](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/121960)>. Acesso em: 22 set. 2021.

AVELLAR, José Carlos. **O Caso Cláudia**. In: FERREIRA, Pedro Henrique. No rastro do crime: O cinema policial brasileiro (Catálogo). Editora Dilúvio. Brasília, 2018.

AZEREDO, Ely. **Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro**. *Jornal do Brasil*. 12 jun. 1969.

AZEREDO, Ely. **Memórias do cárcere de S. Bernardo**. *Jornal do Brasil*. 12 out. 1973.

BARRENHA, Natalia C. **À beira da piscina, à beira do quadro** - A utilização do som off e a construção de tensão na obra de Lucrecia Martel. Intercom - XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2009.

BARROS, Fernando de. **O Dragão da maldade**. *Revista Realidade*. 01 jun. 1969.

BAUDRY, Jean-Louis e WILLIAMS, Alan. **Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus**. *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2, (Winter, 1974-1975), pp. 39-47. University Of California Press: Berkeley, 2008).

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. A explicação histórica dos quadros. Companhia das Letras. São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade**: A revolução intimista. Editora: Relume-Dumará-Rio Arte. Rio de Janeiro, 1996.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**. São Paulo: Escrituras, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. Brasiliense. Brasília, 1985.

BRESSANE, Júlio. **Depoimento a Revista Filme Cultura**. In: Filme Cultura número 37. Embrafilme. Ano XIV. Jan/Fev/Mar, 1981

BODANSKY, Jorge. **Jorge Bodansky, fala do som 16 mm**. In: Filme Cultura número 28. Embrafilme. Ano XIV. fev, 1978.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; STEIGER, Jane; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960**. Routledge. Londres, 2005.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Editora da Unicamp. Campinas, SP, 2014.

BORTOLIN, Leonardo Bruno. **Processos ao Redor: uma discussão sobre técnica e estética a partir de uma outra escuta do filme O som ao redor**. 2016. Dissertação (Mestrado em ) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2016.

BOZICANIN, José Eduardo. **O processo transcriativo de São Bernardo de Leon Hirszman**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

BRASIL, André; GUIMARÃES, César; MESQUITA, Cláudia. **Devir-Tonacchi**. Revista Devires (Fafich - Ufmg). v. 9 n. 2. Belo Horizonte, 2012.

BROWNE, P. R.. **Panorama do Cinema Direto**. In: Filme Cultura número 02. Instituto Nacional de Cinema, 1966.

BUENO, Rodrigo Poreli Moura. **Tempo e Devir em Convulsão: Dimensões da História no Cinema de Glauber Rocha (1964-1969)**. Dissertação (Mestrado em ) – Faculdade de , Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, 2011.

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. **Hearing the movies: Music and sound in film history**. Oxford University Press. Nova Iorque, 2010.

CÂMARA, Márcio Elísio. **O Som Direto no Audiovisual Brasileiro Contemporâneo: entre a criatividade e a técnica**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

CÂMARA, Márcio Elísio. **O som direto no cinema brasileiro: Entre a criatividade e a técnica**. In: XX Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Curitiba, 2016.

CÂMARA, Márcio Elísio. **Entre Escolas Sonoras - a influência das escolas americana e francesa na sonoridade do cinema brasileiro**. Anais de Resumos da IV Jornada Interdisciplinar de Música e Audiovisual (JISMA). Rio de Janeiro, 2019.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o ipês às vésperas do golpe de 1964**. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. 2014. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CARREIRO, Rodrigo. **Arquivos secretos de Inquérito Policial Nº 0521/09**: Sessões de Pro Tools como documentos do processo criativo sonoro. *Revista Eco-Pós*, 25(1), 112–133. Rio de Janeiro, 2022.

CARREIRO, Rodrigo. **Introdução** – Tendências contemporâneas nos estudos do cinema. In: CARREIRO, Rodrigo (org.). **Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual**. Marca de Fantasia – Série sociabilidades, 10. João Pessoa, 2021.

CARREIRO, Rodrigo. **O som no cinema do Brasil**: uma estética em negativo. In: XII International Congress of the Brazilian Studies Association (BRASA), 2014, Londres. BRASA Anais. Illinois (EUA): BRASA, 2014.

CARREIRO, Rodrigo. **O triunfo do amador**: O som em O Massacre da Serra Elétrica. XXV Encontro da Compós (Associação Nacional dos Programas em Pós-graduação em Comunicação. Goiânia, 2016.

CARREIRO, Rodrigo. **O vento como personagem do filme Sob a Sombra**. XXV Encontro da Compós (Associação Nacional dos Programas em Pós-graduação em Comunicação. Belo Horizonte, 2018.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luiza. **Uma questão de método**: notas sobre a análise de som e música no cinema. *Matrizes (Online)*, v. 10, p. 175-193, 2016.

CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. **Making the film silent**: machines, reverberation, and noise. *LAM 4 Bruits, L'Institut ACTE (Sorbonne Paris 1# CNRS)*. Paris, 2016.

CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. **O som implicado**: ruídos como experiência material do filme. *Revista Contracampo (UFF)*, v. 33, n. 2. Niterói, 2015.

CARVALHO, Andreson da Silva. **O duplo do som no cinema**: relações entre técnica e estética no audiovisual. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CARVALHO, Márcia. **A música de cinema de Caetano Veloso**. Trabalho apresentado ao 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Belém, 2019.

CHAVES, Renan Paiva. **O som nos primeiros anos do cinema documentário sonoro**. In: XVIII Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Palhoça, 2013.

CHION, Michel. **Audio-vision**: Sound on Screen. Tradução de Claudia Gorbman. New York Chischester, West Sussex. Columbia University Press, 1994.

CHION, Michel. **La audiovisión**: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Tradução de Antonio López Ruiz. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1993.

CHILD, Susana. **A lira do delírio**: uma homenagem a Anecy Rocha. *Jornal do Brasil*. 17 mar. 1978.

COMOLLI, Jean-Louis. **O espelho de duas faces**. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema**. 1ª Ed. Cosac Naify: São Paulo, 2015.

CORREIO BRAZILIENSE. **Coluna de cinema**. Correio Braziliense. 19 jun. 1969.

COSTA, Fernando Morais da. **Chelsea Girls, Walden. 1966, 1969**. Som direto e silêncio. In: XVII Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Florianópolis, 2012.

COSTA, Fernando Morais da. **Notas sobre o som nas cinematografias argentina e brasileira contemporânea**. Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom. Manaus, 2013.

COSTA, Fernando Morais. **O som no cinema brasileiro**: Revisão de uma importância indeferida. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Cidade, 2006.

COSTA JÚNIOR, Francisco José Pereira da. **A sonoridade do cinema brasileiro**: Escolhas sonoras do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Dissertação (Mestrado em), Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

COUTINHO, Roberta Ambrózio de Azeredo. **Som que se ouve, silêncio que se escuta**: o estilo sonoro de Lisandro Alonso. In: OPOLSKI, Débora; BELTRÃO, Filipe; CARREIRO, Rodrigo. **Estilo e som no audiovisual**. São Paulo, Socine, 2019.

COUTINHO, Roberta Ambrózio de Azeredo. **Como analisar o efeito sonoro fílmico**: Uma proposta metodológica. In: XXIV Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Rio de Janeiro, 2021.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Azogue Editorial. Rio de Janeiro, 2004.

DA-RIN, Silvio. **Cinema direto som direto**. In: Revista Filme Cultura, n. 58. CTAv/SAV/MinC e AmiCTAv, jan/fev/mar, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIARIO DE PERNAMBUCO. **Coluna de cinema - O filme**. Diário de Pernambuco. 19 ago. 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema**: Antes, durante e depois.... 1 ed. Editora. Objetiva: Rio de Janeiro, 2014.

DIEHL, Astor. **Do método histórico**. 2 ed. Passo Fundo: UPF, 2001, p. 15-32.

DOANNE, Mary Ann. **A voz no cinema**: a articulação entre corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Edições Graal: Embrafilme. Rio de Janeiro, 1983.

DUARTE, Theo Costa. **Marcas do experimental no cinema**: um estudo sobre Câncer. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 2002.

EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G. V. **Declaração sobre o futuro do cinema sonoro**. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Editora Zahar. Rio de Janeiro, 2002.

ELSAESSER, Thomas. **The New Film History as Media Archaeology**. In: Cinémas 14, n. 2-3 (2004): 75–117. Montreal, 2004.

ESCOREL, Eduardo. **Jardim de espumas**. Revista O Pasquim. 01 abr. 1971

ESCOREL, Eduardo. **Missão Sucksdorff - O que poderia ter sido**. Série de textos publicados na Revista Piauí entre 19 out. e 20 nov 2012. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/missao-sucksdorff-o-que-poderia-ter-sido/>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

FABRIS, Mariarosaria. **Neorrealismo Italiano**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Papirus Editora. Campinas, 2015.

FERREIRA, Bruna Machado. **Invenção em trânsito/transe**: Glauber Rocha, Hélio Oiticica e Tropicália. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

FERREIRA, Douglas de Magalhães. **Guerra Conjugal**: O cinema antropofágico de Joaquim Pedro de Andrade. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – FCLAR, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.

FLÔRES, Virgínia Osório. **Além dos limites do quadro**: o som a partir do cinema moderno. 2013. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FLÔRES, Virgínia Osório. **Impressões sobre o som no cinema brasileiro**. In: SERFARTY, Jo; FARKAS, Guilherme. **Sonoridade Cinema**. Caixa Econômica Federal. Rio de Janeiro, 2015.

FONSECA, Adriane Maria Puresa. **Os errantes do cinema marginal**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

FONSECA, Paulo Yasha Guedes da. **'Quatro dias para filmar e quatro anos para montar e sincronizar'**: o problema da temporalidade em *Câncer* de Glauber Rocha. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

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.

GARCIA, Demian Albuquerque. **O “Ma”, e os silêncios absolutos nos filmes japoneses de fantasmas**. Anais do XXV encontro da Socine. São Paulo, 2022.

GARCIA, Estevão Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. 2004. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. Por un Cine Imperfecto. **Revista Universitária do Audiovisual (UFSCar)**. São Carlos. 10 maio 2010. Disponível em: <[http://imagensdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto\\_JG\\_Espinosa.pdf](http://imagensdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf)>. Acesso em: 08 ago 2018.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: Narrative film music**. Indiana University Press. Bloomington, 1987.

GOULART, Walter. **Entrevista – Walter Goulart**. Blog Abc - Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/entrevista-walter-goulart/>>. Acesso em: 10 set. 2020.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. **Arte em Revista**, São Paulo, v. 2 n.3, março, p. 83-87, 1980.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. **O Dragão e o Leão - Elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HARTOG, François. **A testemunha e o historiador**. In: HARTOG, F. Evidência da história. O que os historiadores veem. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, p. 339-358, 2015.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **REVISTA FAMECOS**, v. 24, p. 1-18, 2017. versão *online*. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/24361>> Acesso em: 01 jul. 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70. 5 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IUVA, Patricia de Oliveira. **Agencimentos semióticos dos paratextos na esfera da autoria**. In: 42 Congresso Brasileiro de Comunicação INTERCOM, 2019, Belém. Anais do 42 Congresso Brasileiro de Comunicação INTERCOM. Belém, 2019.

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**, São Paulo, v. 5, p. 419 - 450, 2016.

NITERÓI usa carnaval de rua como tema. **Jornal do Brasil**. Cidade, 02 mar. 1973.

JUNIOR, Odecio Antonio. **Atuação e mise-en-scène no cinema brasileiro**: O caso da trilogia cinza de Taciano Valério. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

KALINAK, Katryn. **Sound**: dialogue, music, and effects. Rutgers, The State University: New Brunswick, 2015.

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.

KIMSEY, John. **The whatchamucallit in the garden**: Sgt. Pepper and fables of interference. In: OLIVIER, Julien. **Sgt. Pepper and the Beatles**: It was forty years ago today. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2008.

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.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Apresentação do dossiê Teoria de Cineastas. **Intexto**, n. 48, p. 1-5, jan./abr. 2020.

LEPRI, Adil Giovani. Corpo, política e sensação em vídeo nas redes sociais: a “câmera-corpo” como fenômeno fílmico. **Imagofagia**, [s.l.], n. 24, p. 628–652, 2021. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/840>>. Acesso em: 7 ago. 2023.

LOPES, Denilson. Da Música Pop à Música como Paisagem. **Eco-Pós** (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 6, n.2, p. 86-94, 2003.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema**: a experiência alemã de Fritz Lang. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

MARCORELLES, Louis. **Nas asas de uma abertura relativa**. *Jornal do Brasil*. 17 abr. 1978.

MARQUEZ, Bernardo. **Entrevista com Walter Goulart**. 14 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.artesaosdosom.org/entrevista-com-walter-goulart/>>. Acesso em: 01 jul. 2019.

MARTINS, Carlos Estevam. Por uma arte popular revolucionária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70. 5 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MCLUHAN, Marshall; CARPENTER, Edmund. **Explorations in Communication**: Na Anthology. Boston: Beacon Press, 1960.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 2009.

MELO, Luis Alberto Rocha. O som e seus limites. **Revista Filme Cultura. Brasília**. n 58. CTA<sub>v</sub>/SAV/MinC e AmiCTAv, jan/fev/mar, 2013

MELO, Luis Alberto Rocha. São Bernardo. **Blog Contracampo**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/saobernardo.htm>>. Acesso em: 22 set. 2021.

MENDES, E. S. S.. **O som segundo Jean-Claude Bernardet**. In: XV Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Rio de Janeiro, 2011.

MENDES, Gilberta. **Cinema Direto Sua Técnica**. Filme Cultura, Brasília: Instituto Nacional de Cinema, n 06, 1967.

MERTEN, Luiz Carlos. A mulher de todos é de Sganzerla. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 21 dez. 1969.

MERTEN, Luiz Carlos. Clássico do Dia: 'São Bernardo' é exemplar no desejo de transformação do Cinema Novo. **Portal Terra**. 30 maio 2020. Disponível em: <[terra.com.br/diversao/cinema/classico-do-dia-sao-bernardo-e-exemplar-no-desejo-de-transformacao-do-cinema-novo,99c590306d27af4840d3519842296e70iojlmf6x.html](http://terra.com.br/diversao/cinema/classico-do-dia-sao-bernardo-e-exemplar-no-desejo-de-transformacao-do-cinema-novo,99c590306d27af4840d3519842296e70iojlmf6x.html)> Acesso em: 22 set 2021..

MILNER, Greg. **Perfecting Sound Forever**: An Aural History of Recorded Music. Nova York: Faber and Faber Inc., 2013.

MIR, Nelcy Martins. Linguagens imbricadas: São Bernardo, romance e fita. **Revista Universitas Humanas**. Brasília v. 6, n. 1 (2009). Artigos. 2009.

MIRANDA, Suzana Reck. Música, Cinema e os desafios teóricos interdisciplinares. In: OPOLSKI, Débora; BELTRÃO, Filipe; CARREIRO, Rodrigo. **Estilo e som no audiovisual**. São Paulo, Socine, 2019.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber**: um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MOURA, Roberto. Carta aberta a Walter Lima Junior (está na moda). **Revista O Pasquim**. Rio de Janeiro. 21 dez. 1978.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

NUNES, Ivanildo Araujo. **A memória como violadora do tempo na obra fílmica**: São Bernardo, de Leon Hirszman. 2018. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Pós-graduação interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

NYRE, Lars. **Sound Media**: from live journalism to music recording. Abingdon: Routledge Press, 2008.

OBICI, Giuliano. **Condição de escuta**. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

O'BRIEN, Charles. **Cinema's Conversion to Sound**: Technology and Film Style in France and the U.S. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

OLIVEIRA, Karine Matos de. **Aspectos da performance em Copacabana mon Amour**: entre o ator e a mise en scène no cinema de Rogério Sganzerla. 2021. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

ONG, Walter J. **Orality and literacy**: the technologizing of the word. New York: Routledge, 2002.

OPOLSKI, Débora Regina. **Análise do design sonoro no longa-metragem Ensaio Sobre a Cegueira**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

/

OPOLSKI, Débora Regina. **Considerações iniciais sobre a fala cinematográfica contemporânea**. In: XXV Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. São Paulo, 2022.

COLUNA Paralelas. **O Pioneiro**. Caxias do Sul, 11 abr. 1984.

ORIENTE, Fernando. 'Sem essa Aranha', de Rogério Sganzerla (1970). **Blog Tudo Vai Bem**. 04 jun. 2016. Disponível em: <<https://tudovai Bem.com/tag/helena-ignez/>>. Acesso em: 05 mar. 2023.

ORMOND, Andrea. Gordos e magros. **Blog Estranho Encontro**. 11 jun. 2006. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/06/gordos-e-magros.html>>. Acesso em: 22 set. 2021.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** - conceitos e metodologia(s). VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2009.

PEREIRA, José Haroldo. Comentário sobre a A Lira do Delírio. **Filme Cultura**, Brasília. n.30, ago. 1978, p. 44-48.

PEREIRA, V. A.; CASTANHEIRA, J. C. S. ; SARPA, R. . **Simbiotecnoses**: 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.

PINCH, Trevor J; TROCCO, Frank. **Analog days**: the invention and impact of the Moog Synthesizer. Boston: Harvard University Press, 2002.

PIRAJÁ, T. C. **A intencionalidade das formas expressivas**: estilo e método em Bordwell e Baxandall. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 44, n. 48, p. 142-157, 2017.

PORTO, Igor Araújo. **A baixa fidelidade como opacidade no som de cinema**: o exemplo do novo ciclo de Pernambuco. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

PRADO JR., Caio. **A Revolução Brasileira**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PUCCI JR., Renato Luiz. Sobre a história do estilo cinematográfico (Resenha). **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, v. 3, n. 1, 2014.

RAMALHO JR., Francisco. **Entrevista - Ocupação Person**. Portal Itaú Cultural. 22 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/francisco-ramalho-jr-ocupacao-person-2016?p=2>>. Acesso em: 22 set 2021.

RAMOS, Clara Leonel. **As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973)**: A representação em seu limite. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal...O Que é Mesmo Documentário?**. São Paulo: Editora SENAC/SP, 2008.

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

RESENDE, Priscila de Almeida. **O som direto no cinema de Glauber Rocha**. In: XVIII Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Palhoça, 2013.

RICE, John. **Conversation with Stefan Kudelski**. Association of Polish Engineers in Canada. set. 1985. Disponível em: <<https://polisheng.ca/docs/Kudelski.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

RICOEUR Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.

ROCHA, Glauber. **Estetyka da fome**. Buenos Aires: Hambre Cine, 2013.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Empresa Editorial Alhambra, 1981.

RODRÍGUEZ, Á.. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

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.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O cinema e a história: ênfases e linguagens**. In: PENSAVENTO, Sandra Jatahy.; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2008.

RUSCHEL, Magda Rosí; MORAES, Cybeli Almeida. **Breve ensaio sobre os constructos de silêncio no audiovisual**. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, 2015.

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.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman, o navegador de estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANZ, Luiz Alberto. Glauber, a justa direção. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 30 mai 1969.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Belo Horizonte: Companhia das Letras, 2007.

SARNO, Geraldo. Depoimento a Revista Filme Cultura. **Filme Cultura**, Brasília, n 37, 1981. Embrafilme

SAVERNINI, Erika. Diante do filme: a análise como tradução de um pensamento audiovisual. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, 2022, v. 12, n. 24, p. 11–30.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo, SP: UNESP, 2001.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SENNA, Orlando. Cinema e guerrilha. **Revista Piauí**. São Paulo, set. 2021. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/cinema-e-guerrilha/>>. Acesso em: 15 out. 2021.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2001.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

SIQUEIRA, André Ricardo. **A Sonata de Deus e o diabolus**: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2014.

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

SOARES, Sergio Puccini. **O som indireto de Vladimir Carvalho em O país de São Saruê**. In: XIV Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Recife, 2010.

SOARES, Sergio Puccini. **Entre a tradição e o novo: A voz over e modos de usar**. In: XV Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Rio de Janeiro, 2011.

SOARES, Sergio Puccini. **A escola francesa de som direto: Antoine Bonfanti e Jean-Pierre Ruh**. In: XXI Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. João Pessoa, 2017.

SOLBERG, Helena. Helena Solberg. **Blog Mulheres do Cinema Brasileiro**. fev. 2005. Disponível em: <[https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas\\_depoimentos/visualiza/193/Helena-Solberg](https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/193/Helena-Solberg)>. Acesso em: 14 dez. 2020.

SONDA, Maria Elisa de Carvalho. **A colonização continuada**: Violência e desenvolvimento em Iracema, uma transa amazônica (1974). 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

SOUSA, Simplício Neto Ramos de. **A realidade brasileira no cinema**: as teorias dos cineastas brasileiros sobre a representação do real. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

SOUSA, 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**, São Paulo v. 5, n. 1, p. 137 - 155, 2016.

SOUZA, Gilda de Mello e. Os inconfidentes. **Revista Discurso**, São Paulo, p. 219-222, 1972.

SOUZA, João Baptista Godoy. **Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros “Contra todos” e “Antônia”**: a técnica e o espaço criativo. 2011. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SOUZA, João Baptista Godoy de. **Procedimentos de trabalho na captação de som direto**. In: XV Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Rio de Janeiro, 2011.

SPENCER, Fernando. Dragão da maldade/som direto. **Diário de Pernambuco**. Recife, 19 jun. 1969.

STAM, Robert. **The Amplification of Sound**. In: STAM, Robert. *Film theory: na introduction*. Malden, Mass. Oxford : Blackwell, 2000.

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

STERNE, Jonathan. **The theology of sound**: A critique of orality. *Canadian Journal of Communication* Vol 36. Montreal: McGill University, 2011.

TAKEDA, Anna Carolina Botelho; CARELLI, Fabiana Buitor. **São Bernardo em dois tempos e em duas linguagens**: A representação das tensões sociais vividas por Paulo Honório, de Graciliano Ramos e de Leon Hirszman. *Anais eletrônicos do XIV encontro da Abralic*. Belém, 2014.

TAVARES, M. R.; DA CUNHA, E. J. L. O Cinema Documentário de Helena Solberg. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 126–140, 2016.

THÉBERGE, Paul; DEVINE, Kyle; EVERRETT, Tom. **Living Stereo**: Histories and Cultures of Multichannel Sound. Nova York: Bloomsbury Academic, 2015.

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

BRESSANE, a madame e o pires na mão. **Última Hora**. Coluna de Cinema. Cidade, 28 nov. 1984. [s.p.].

VALENTE, Eduardo. Um Cineasta e seu país. **Blog Contracampo**. 07 maio 2006. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/24/cineastaeseupais.html>> Acesso em: 22 set. 2021.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Editora Papyrus, 1994.

VARGAS, Mariluci Cardoso de. **O testemunho e suas formas: histografia, literatura, documentário (Brasil, 1964-2017)**. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VASCONCELLOS, André Luiz Olzon. **A influência da trilha sonora sobre a percepção da obra cinematográfica**. 2008. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

VASCONCELLOS, Lisa Carvalho. **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Alea vol.15 no.1, Jan./June. Rio de Janeiro, 2013.

VELOSO, Caetano. Depoimento a Revista Filme Cultura. **Filme Cultura**, Brasília, n. 37. ano XIV. jan/fev/mar, Embrasil, 1981.

VIANY, Alex. **O exercício da madrugada**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 21 maio 1973.

VIANY, Alex. **Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 12 out. 1973.

VIEIRA, João Luiz. **O sonho e a música: tensões raciais em Busby Berkeley e Joaquim Pedro de Andrade**. Anais de Resumos da I Jornada Interdisciplinar de Música e Audiovisual (JISMA). Rio de Janeiro, 2016.

VITELLO, Paul. **Stefan Kudelski, Polish Inventor of Recorder That Changed Hollywood, Dies at 83**. 31 jan. 2013. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/02/01/business/stefan-kudelski-inventor-of-the-nagra-dies-at-83.html>>. Acesso em: 18 mar. 21.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Editora Paz Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

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

XAVIER, Ismail. **O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo**. Literatura E Sociedade, p. 126-138. São Paulo, 1997.

WANDERLEI, Ludmilla Carvalho. Máquinas de fazer ruído: tecnologia, poéticas e estéticas. In: CARREIRO, Rodrigo (org.). **Ruído, corpo e novas tendências na narrativa audiovisual**. Série Sociedades 10. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2021.

WELLER, Fernando. **O Cinema Direto em Quebec**: notas sobre uma Revolução Tranquila. In: XV Socine - Sociedade de Cinema e Estudos de Audiovisual. Rio de Janeiro, 2011.

WINSTON, Brian. **Documentary Film as Scientific Inscription**. In: RENOV, Michael (org). *Theorizing Documentary*. Nova York: Routledge, 1993

ZIELINSKI, Siegfried. **Deep Time of the Media**: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

## ANEXO A – Fichas técnicas dos filmes analisados

### *A Lira do Delírio*

1978, Brasil

Direção: Walter Lima Junior

Assistente de direção: Carlos del Pino

Roteiro: Walter Lima Junior

Produção: Walter Lima Junior

Diretor de produção: Epitácio Brunnet, Elizabeth Fairbanks, José Carlos Escalero, José Carlos, Ricardo Miranda, Sérgio Vilella e Antônio Carlos Amâncio

Direção de fotografia: Dib Lufti

Assistência de fotografia: Renato Laclete

Câmera: Dib Lufti

Sonografia: Aloysio Vianna

Som direto: Mário da Silva e José Antônio Ventura]

Efeitos Sonoros: Geraldo José

Efeitos especiais: Wimar Menezes

Cenografia: Régis Monteiro

Montagem: Maira Tavares

Música: Paulo Moura

Locação: Niterói, RJ

Coprodução: Walter Lima Júnior Produções Cinematográficas, Produções Cinematográficas R.F.Farias e Embrafilme

Distribuição: Embrafilme

Elenco: Anecy Rocha, Paulo César Pereio, Cláudio Marzo, Antônio Pedro, Tônico Pereira, Othoniel Serra, Pedro Bira, João Loredo, Rosita Tomás Lopes, Jamelão, Isabela Campos, Olinda Ribeiro, Lene Nunes, Guri-Guri, Jorge Mourão, Álvaro Freire, Marilza, Flávia

Material Original: colorido (Eastmancolor), 16mm/35mm, 105 min

### *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*

1969, Brasil

Direção: Glauber Rocha

Assistente de direção: Antonio Calmon; Ronaldo Duarte

Roteiro: Glauber Rocha

Produção: Zelito Viana; Claude Antoine; Glauber Rocha; Luiz Carlos Barreto

Direção de fotografia: Affonso Beato

Assistência de fotografia: André Faria

Câmera: Ricardo Stein

Eletricista: Messias

Maquinista: Roque Araújo; Chiquinho; Pintinho; Eutímio; Danico; Adilson

Som direto: Walter Goulart

Mixagem: Carlos Della Riva; Paulo Lima; Diego Arruda

Operador de Microfone: Diego Arruda

Diretor de arte: Glauber Rocha; Paulo Lima; Paulo Gil Soares

Figurinos: Glauber Rocha; Paulo Gil Soares; Hélio Eichbauer

Cenografia: Glauber Rocha

Títulos de apresentação: Roberto Lanari

Assistente de cenografia: Paulo Lima; Paulo Gil Soares

Carpinteiro: Glauber Rocha; Paulo Lima; Paulo Gil Soares; Hélio Eichbauer  
 Contraregra: R. Duarte; Paulo Lima  
 Música: "Unkrimakrimkrim", de Marlos Nobre; Ritmetrom, de Marlos Nobre; "Antonio das Mortes", de Sérgio Ricardo; Macumba de milagres, de Anônimo; "Chegada de Lampião ao Inferno", de Anônimo; "Carolina", de Luiz Gonzaga; "Volta por cima, de Paulo Vanzolini; "Coraina", de Walter Queiroz; "Carinhoso", de João de Barros e Pinxinguinha (interpretado por Hugo Carvana e Odete Lara); e "Consolação; de Baden Powell e Vinícius de Moraes.  
 Locação: Milagres - BA  
 Elenco: Valle, Maurício do (Antonio das Mortes)  
 Lara, Odete (Laura)  
 Bastos, Othon (professor)  
 Carvana, Hugo (delegado Matos)  
 Soares, Jofre (cel. Horácio)  
 Pariz, Lorival (Coirana)

*Os Inconfidentes*

1972, Brasil

Direção: Joaquim Pedro de Andrade  
 Assistente de direção: Gilberto Loureiro  
 Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Scorel, baseado nos Autos da devassa de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto e no Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meirelles  
 Gerente de produção: Carlos Alberto Prates Correia  
 Coprodução: Produções Cinematográficas Mapa; Filmes do Serro, Grupo Filmesh  
 Fotografia: Pedro de Moraes e Antônio Ventura  
 Sonografia: Juarez Dagoberto da Costa  
 Figurinos: Teresa Nicolau  
 Cenografia: Anísio Medeiros  
 Montagem: Eduardo Scorel  
 Música: "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso com Tom Jobim e "Farolito", de Agustín Lara com João Gilberto  
 Locação: Ouro Preto, Mg  
 Elenco: José Wilker, Luiz Linhares, Paulo César Pereio, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Nelson Dantas, Carlos Gregório, Margarida Rey, Suzana Gonçalves, Tereza Medina, Fábio Sabag, Wilson Grey, Roberto Maya.  
 Material Original: 35mm, COR, 100 min, Eastmancolor  
 Penna, Rosa Maria (Santa Bárbara)  
 Cavalcanti, Emanuel (Padre)  
 Gusmão, Mário (Antão)  
 Salvatori, Vinícius (Mata Vaca)  
 Scaldaferrri, Sante (Batista)  
 Material Original: 35mm, COR, 95min, 2.507m, 24q, Eastmancolor

*São Bernardo*

1972, Brasil

Direção: Leon Hirszman  
 Assistente de direção: Lucio Lombardi  
 Roteiro: Leon Hirszman baseado em romance de Graciliano Ramos  
 Produção: Marcos Faria

Diretor de produção: Lia Aureliano, Rubens Azevedo e Rui Polanah  
 Gerente de produção: Antônio Cristiano;  
 Supervisão de produção: Shirley Hirszman  
 Direção de fotografia: Lauro Escorel  
 Assistência de câmera: Renato Laclette  
 Câmera: Cláudio Portioli  
 Eletricista: Roque Pereira  
 Maquinista: Ronaldo Abreu e M. Henrique  
 Som direto: Walter Goulart  
 Técnico de mixagem: José Tavares  
 Operador de Microfone: Jorge Rueda  
 Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Ripper  
 Cartazes e letreiros: Rogério Guimarães  
 Música: Caetano Veloso  
 Locação: Estado de Alagoas  
 Montagem: Eduardo Escorel  
 Assistente de montagem: Gilberto Santeiro  
 Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo  
 Parente, Wanda Lacerda, Mário Lago, Jofre Soares, Rodolfo  
 Arena, Josef Guerreiro, Audrey Salvador, José Policena, José  
 Lucena, Ângelo Labanca, Luiz Carlos Braga.  
 Material Original: colorido (Eastmancolor); 35mm,

*Sem Essa, Aranha*

1970, Brasil

Direção: Rogério Sganzerla  
 Assistente de direção: Ivan Cardoso  
 Roteiro: Rogério Sganzerla  
 Produção: Belair Filmes  
 Direção de fotografia: Edson Santos  
 Câmera: José Antonio Aventura  
 Montagem: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane  
 Som direto: Guaracy Rodrigues  
 Música: Luiz Gonzaga  
 Locação: Rio de Janeiro, RJ  
 Elenco: Jorge Loredó, Helena Ignez, Maria Gladys, Luiz Gonzaga, Aparecida Moreira da  
 Silva  
 Material Original: p&b, 35mm