



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
**PPGCOM**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL

MÁRCIO ELÍSIO CARNEIRO CÂMARA

**Entre Métodos Sonoros: o Som Cinematográfico  
Francês e Estadunidense na confluência do Som  
Direto do Cinema Brasileiro.**

**MÁRCIO ELÍSIO CARNEIRO CÂMARA**

**Entre Métodos Sonoros: o Som Cinematográfico Francês e Estadunidense  
na confluência do Som Direto do Cinema Brasileiro.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico de Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Área de Concentração: Estética e Culturas de Imagem e do Som.

Linha de Pesquisa: A Historiografia do Som Direto.

Orientação: Prof. Dr. Rodrigo Octávio Carreiro.

Co-orientação: Prof. Dr. Gustavo Vazquez.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Câmara, Márcio Elísio Carneiro.

Entre métodos sonoros: o som cinematográfico francês e  
estadunidense na confluência do som direto do cinema brasileiro

/ Márcio Elísio Carneiro Câmara. - Recife, 2025.

230f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco,  
Instituto de Artes e Comunicação Social, Pós-Graduação em  
Comunicação Social, 2025.

Orientação: Professor Doutor Rodrigo Octávio Carneiro.

1.Cinema e história; 2. Estética e tecnologia; 3. Som Direto. I.  
Carneiro, Rodrigo Octávio. II. Título

UFPE-Biblioteca Central

# **MÁRCIO ELÍSIO CARNEIRO CÂMARA**

## **Entre Métodos Sonoros: o Som Cinematográfico Francês e Estadunidense na confluência do Som Direto do Cinema Brasileiro.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico de Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação. Área de concentração: Estética e Culturas de Imagem e do Som.

Aprovado em: 15/07/2025.

### **BANCA EXAMINADORA**

#### **PARTICIPAÇÃO POR VÍDEO CONFERÊNCIA**

Prof. Dr. Rodrigo Octávio Carreiro (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

#### **PARTICIPAÇÃO POR VÍDEO CONFERÊNCIA**

Prof. Dr. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

#### **PARTICIPAÇÃO POR VÍDEO CONFERÊNCIA**

Prof. Dra. Marina Mapurunga de Miranda Ferreira (Examinadora Externa)  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB

#### **PARTICIPAÇÃO POR VÍDEO CONFERÊNCIA**

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira (Examinador Externo)  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

#### **PARTICIPAÇÃO POR VÍDEO CONFERÊNCIA**

Prof. Dr. Glauber Brito Matos Lacerda (Examinador Externo)  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB



## **DEDICATÓRIA.**

Aos meus pais, Rita e Ronald, que sempre estimularam em mim a educação como forma libertadora do pensamento e da vida.

## **AGRADECIMENTOS.**

O primeiro, e muito especial, agradecimento, para Ana Lobato (UFPA). Uma das primeiras pessoas que escutaram as minhas inquietações acadêmicas quanto ao meu objeto de estudo. Sempre que nos encontrávamos ela perguntava: "Cadê o doutorado?" Sua lembrança e curiosidade demonstravam o carinho que tinha pelo estudo do cinema.

O projeto de pesquisa passou por refinamentos antes de submeter ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. Tive a importante ajuda de várias pessoas na tentativa de aperfeiçoar o texto, entre elas: Eliane Diógenes (UNIFOR), companheira querida de sala de aula: foi cirúrgica, esmiuçando e melhorando o texto; Joceny Pinheiro (UNILAB) que observou a importância dos Estudos de Som dentro do contexto acadêmico contemporâneo, destacando a necessidade da pesquisa; Jorane Castro (UFPA), amiga que faltam adjetivos para descrevê-la, depois de mais de 20 anos fazendo filmes juntos: observou detalhes e também apontou diferenças; Guilherme Martins (UEG), montador incrível, pensou na pesquisa de maneira sonora, enriquecendo-a auditivamente.

Agradecer a Rodrigo Carreiro (UFPE), orientador da tese, que enxergou as possibilidades da pesquisa, me acolheu no programa e alargou a bibliografia indicando uma literatura rica de conteúdo e diversificada. Ao co-orientador Gustavo Vasquez (UCSC) que tão bem me recebeu na Califórnia ajudando em muitos aspectos da vida e da pesquisa durante o meu tempo da bolsa sanduíche.

Agradecimento muito especial na pesquisa do projeto com as pessoas que me deram a oportunidade de conversas que indicaram importantes provocações e caminhos: José Luis Sasso, Carlos Alberto Mattos, Celso Sabadin, Silvio Da-Rin, Eduardo Escorel (FGV), Luis Alberto Rocha Melo (UFJF), Demian Garcia (UNESPAR) e Eduardo Santos Mendes (USP). Os encontros foram muito importantes no ambiente da pesquisa, por serem vivos, cheios de descobertas e enriquecedores para o debate acerca do som no cinema brasileiro.

Sérgio Puccini (UFJF) e Virgínia Flores (UNILA) que fizeram parte da banca de qualificação, trazendo importantes observações sobre a pesquisa, como também a devida dose de incentivo para seguir adiante no processo do doutorado.

Agradecimentos na partilha de dados e pesquisas com Lília Lustosa (Université de Lausanne), Renan Paiva (UNICAMP) e Igor Porto (UFRGS). Meu colega Ian Costa (UFCG) sempre engajando e expandido a discussão dentro do Grupo de Pesquisa Lapis (Laboratório

de Pesquisa de Imagem e Som) do PPGCOM da UFPE, do qual participamos por 4 anos durante o nosso doutorado.

Agradecer Roberta Coutinho (UFPE) pelas informações sobre a bolsa sanduíche pois sem a sua ajuda não teria conseguido entender a burocracia do sistema. A Marcelo Ikeda (UFC) pelas orientações iniciais sobre o ingresso na UFPE. Ao irmão Franklin Júnior que me recebeu na minha chegada ao Recife e ao Mestre Mago e Bel, do Centro de Capoeira Salomão, na Várzea, onde me hospedei quando fui cumprir o meu estágio docência no Departamento de Cinema da UFPE. Aos queridos Didi Mhay e Diego Costa que deram o indispensável suporte tecnológico para as entrevistas feitas para a pesquisa em São Paulo. Ao meu querido e determinado amigo Marco Pasquini por sua incondicional ajuda com as entrevistas e sua companheira Isabela Simoni que tão bem me recebeu na minha estada em São Paulo durante a pesquisa. O querido, e atento, Pedro Emílio Sá pelo cuidado e atenção no envio de filmes que eu não consegui encontrar. Daniel Deshays, importante pensador do som no cinema, foi extremamente generoso em partilhar dados e filmes.

Aos professores Ângela Prysthon (UFPE) e Jéder Janotti (UFPE) das disciplinas cursadas durante o doutorado pelas importantes indicações, provocações, contribuições que ajudaram bastante no decorrer da pesquisa.

A Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) pela bolsa de estudos que tornou possível ter o tempo para fazer a pesquisa com calma e dedicação devida. Ao Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela oportunidade de pesquisa oferecida pela Bolsa Sanduíche no sistema das Universidades da Califórnia em Los Angeles (UCLA), Berkeley (UCB) e Santa Cruz (UCSC), nos Estados Unidos.

Os amigos radicados em São Francisco que me receberam com muito carinho, tornando possível a minha estada nessa cidade tão maravilhosa: Jaime Pandolfo, Regina França, Christina Velasco, Celinha Moreira, Jaime Prieto, Vesna Lerotic, Carmen Silva, Ubirajara Cosme, Sandra Pereira e Francisco Moreira (in memoriam). Em Los Angeles a pesquisa no Research Center in Theatre, Film and Television, da Universidade da Califórnia Los Angeles (UCLA) foi possível graças a hospitalidade do anjo Clodovil Cabral. Em Berkeley, no Pacific Film Archive (PFA), extensão audiovisual da Universidade da Califórnia Berkeley (UCB), Miriam Campos-Quinn e Jason Sanders foram muito atenciosos indicando várias fontes de pesquisa que abriram importantes portas para a pesquisa. As unidades das bibliotecas públicas da cidade de São Francisco que me abrigaram na busca por um lugar calmo para ler e escrever: Mission, Page, Excelsior e Noe Valley. Ao departamento de Film

and Media Digital da Universidade da Califórnia Santa Cruz (UCSC), onde pude partilhar meus conhecimentos com os estudantes da universidade.

Meus irmãos Lília, Ronald, Inês e Gilberto que sempre estiveram presentes nas horas mais difíceis, sempre atentos. Aos meus pais Rita e Ronald que gostaria tanto que estivessem vivos para que pudesse dizer o quanto eles estavam certos em mandar a gente estudar! Da lista dos imprescindíveis: meu guru Fausto Wolffenbutel que me reconectou com o amigo Gustavo Vazquez e a enorme chave que isso abriu para a pesquisa; Genésio Lobato, amigo desde do tempo da graduação na San Francisco State, e que já tinha me ajudado muito com a validação do meu diploma para o mestrado, fez a ponte de enviar vários livros que foram fontes muito importantes para a tese, além da enorme ajuda na minha estada na Bolsa Sanduíche. Alberto Perdigão sempre um farol no meio do mar turbulento de incertezas e desafios. Minha sogra Hélia Ellery inspiradora de transformar o ordinário da vida em constante movimento.

E aqueles que fazem com que eu acorde todos os dias para tentar mudar o mundo: meu amor, companheira e revisora, Daniele e meus filhos Rafael e Marisa, sem vocês tudo isso aqui não faria o mínimo sentido.

Von Stroheim me ensinou muita coisa. O mais importante desses ensinamentos talvez seja que a realidade só passa a ter valor quando submetida a uma transposição. Em outras palavras, só é artista aquele que consegue criar seu pequeno mundo. Não é nem em Paris, nem em Viena, nem em Monte Carlo ou em Atlanta que vivem os personagens de Stroheim, de Chaplin, de Griffith. Eles vivem no mundo de Stroheim, de Chaplin, de Griffith (Jean Renoir, 1989, p.117).

## RESUMO.

CÂMARA, M.E.C. *Entre Métodos Sonoros: o Som Cinematográfico Francês e Estadunidense na confluência do Som Direto do Cinema Brasileiro*. 230 páginas, 2025. Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na área de concentração Estética e Culturas de Imagem e do Som, na Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco.

*Entre Métodos Sonoros: o Som Cinematográfico Francês e Estadunidense na confluência do Som Direto do Cinema Brasileiro* propõe uma reflexão na área de Estudos de Som sobre a constituição de padrões que distingam e classifiquem dois métodos, chamados coloquialmente de escolas sonoras: a estadunidense e a francesa. A proposta é tentar encontrar influências ou interferências na sonoridade do cinema brasileiro, em especial na adoção da prática do som direto. A tese pretende discutir o conceito de escola sonora e como pode ser aplicado ao som cinematográfico, observando a gênese do conceito, como foi construída essa classificação, e quais contextos históricos (e de poder) possibilitaram a referência marcadamente estadunidense e francesa. Além disso, se dispõe examinar a existência de outros métodos, ou escolas, pensando na formatação de uma escuta extremamente ocidentalizada, que teria favorecido essa classificação dualista.

**Palavras chave** – Cinema e história; Estética e tecnologia; Som Direto; Cinema Brasileiro.

## **ABSTRACT.**

CÂMARA, M. E. C. *Between Sound Methods: French and United States Cinematic Sound at the Confluence of Direct Sound of the Brazilian Cinema*. 230 pages, 2025. PhD thesis in the Postgraduate Program in Communication, in the area of Aesthetics and Cultures of Image and Sound, at the Federal University of Pernambuco, Recife, Pernambuco.

*Between Sound Methods: French and American Cinematographic Sound at the Confluence of Direct Sound in Brazilian Cinema* proposes a reflection in the field of Sound Studies on the constitution of standards that distinguish and classify two methods, colloquially called sound schools: the American and the French. The proposal is to try to find influences or interferences in the sound of Brazilian cinema, especially in the adoption of direct sound. The thesis aims to discuss the concept of sound school and how it can be applied to cinematographic sound, looking at the genesis of the concept, how this classification was constructed, and what historical (and power) contexts made the markedly American and French reference possible. In addition, we will examine the existence of other methods, or schools, thinking about the formatting of an extremely westernized listening, which would have favoured this dualistic classification.

Keywords – Cinema and history; Aesthetics and technology; Location Sound; Brazilian cinema.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES.

Figura 01 - Som e imagem juntos em 1894. ....	19
Figura 02 - Técnico checa a impressão do som no disco. ....	23
Figura 03 - Técnico de Som Direto da MGM em ação. ....	30
Figura 04 - Equipe de <i>Viramundo</i> . ....	39
Figura 05 - Maria Betânia em <i>Betânia bem de perto</i> . ....	41
Figura 06 - Os irmãos Warner e Will Hayes ao centro. ....	44
Figura 07 - Poster de <i>O cantor de jazz</i> . ....	47
Figura 08 - Microfones posicionados no set, 1928. ....	55
Figura 09 - Nagra Estéreo com Código de Tempo. ....	59
Figura 10 - Axel Petersen e Arnold Poulsen com suas invenções. ....	79
Figura 11 - Poster <i>Barro Humano</i> . ....	89
Figura 12 - Lulu de Barros, 1935. ....	93
Figura 13 - Hitchcock e sua dublagem ao vivo. ....	104
Figura 14 - Gravação no sistema RCA. ....	105
Figura 15 - Fritz Lang e equipe filmando <i>M</i> . ....	111
Figura 16 - Marca registrada do Sistema Tobis-Klangfilm. ....	113
Figura 17 - Mamoulian escuta o estômago de Helen Morgan. ....	115
Figura 18 - O cameraman na sua "geladeira". ....	116
Figura 19 - Microfone RCA 630A. ....	117
Figura 20 - Gravado no sistema da Western Eletric. ....	121
Figura 21 - Svilova e Vertov na mesa de montagem. ....	133
Figura 22 - Poster <i>Entusiasmo</i> . ....	135
Figura 23 - A telefonista de <i>Entusiasmo</i> . ....	137
Figura 24 - Os trabalhadores de Donbass. ....	141
Figura 25 - Nagra III com fita de 15 minutos na velocidade 7,5 p/s. ....	152
Figura 26 - Microfone Electrovoice 642. ....	155
Figura 27 - Os irmãos Maysles: Albert com a imagem, e David com o som. ....	159
Figura 28 - Microfone Beyer Dynamic M160. ....	172
Figura 29 - Bonfanti em ação: M160 na vara de microfone e o Perfectone. ....	175
Figura 30 - Filmando <i>Subterrâneos do futebol</i> , 1965. ....	201
Figura 31 - Filmando com cabo piloto entre câmera e gravador. ....	204



## SUMÁRIO.

<b>Introdução.</b>	<b>1</b>
No princípio era o verbo, mas no fim havia uma imagem junta.	6
Escola ou método: como classificar a classificação?	11
Mudo? Silencioso? Sincronizado? A transformação do espetáculo cinematográfico a partir da convergência cênica entre o som e a imagem.	19
Os caminhos da pesquisa.	27
<b>Capítulo 1. A trajetória sonora: o cinema gestou com a visão e nasceu com o som.</b>	<b>42</b>
1.1 - A formação dos métodos sonoros: França e Estados Unidos.	49
1.1.1 - Enfatizando a voz ou o espaço: como cada país resolveu o dilema da inteligibilidade versus fidelidade sonora?	63
1.1.2 - As diferenças das equipes de som nos dois países.	69
1.2 - Movimentos tecnológicos alternativos a dominação das empresas estadunidenses e alemães de gravação e reprodução de som no cinema	75
1.3 - O contexto brasileiro: gambiarras, experimentações e seus resultados.	83
1.3.1 - Paulo Benedetti e os primeiros experimentos sonoros.	87
1.3.2 - Almeida Fleming: de Ouro Fino para o mundo.	90
1.3.3 - A trajetória brasileira de Luiz de Barros e seus 60 anos de cinema.	91
<b>Capítulo 2. Voz, espaço e contraponto: experimentos nos primeiros filmes sonoros.</b>	<b>97</b>
2.1 - <i>Chantagem e Confissão</i> : efeitos e vozes fora de campo.	100
2.1.1 - Hitchcock e sua dublagem ao vivo.	104
2.2 - Fritz Lang e o cinema de moto contínuo.	106
2.2.1 - O assobio assassino: o leitmotif como suspense.	109
2.3 - O espaço sonoro de <i>Aplauso</i> .	113
2.3.1 - Desafiando a impossibilidade sonora.	118
2.4 - Svilova, Vertov e o entusiasmo de uma obra única.	121
2.4.1 - A camarada em armas Svilova.	129
2.4.2 - É cinema? É documentário? O que é esse filme?	135
<b>Capítulo 3. A segunda reviravolta sonora.</b>	<b>145</b>
3.1 - O cinema direto estadunidense: personagens em ação e moscas na parede.	155

3.2 - Buscando a "verdade" e fabricando cinema: o <i>verité</i> francês e suas ideias. ....	165
<b>Capítulo 4. A realidade sonora brasileira em tempos de mudanças tecnológicas. ....</b>	<b>181</b>
4.1 - Cinema Novo: a precariedade vira estética. ....	188
4.2 - Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão: e o som fica onde mesmo? ....	196
<b>Capítulo 5. Considerações finais. ....</b>	<b>205</b>
<b>Referências bibliográficas. ....</b>	<b>218</b>
<b>Apêndice: Cronologia da evolução do som cinematográfico e suas máquinas. ....</b>	<b>227</b>

## Introdução<sup>1</sup>

Tudo nos filmes parecia favorecer a imagem. O dinheiro era gasto, na sua maioria, em elementos visuais - os cenários, o figurino e a iluminação -. Som era sempre colocado em segundo plano. Nós esperávamos pacientemente por horas para que o fotógrafo afinasse as luzes, ou que a maquiagem ajeitasse a peruca, mas o pedido de um momento do Técnico de Som Direto para achar e desligar o refrigerador no apartamento ao lado era sempre recebido com intolerância. Várias vezes escutei um fotógrafo antipático - o qual havia usado duas horas do precioso tempo para preparar uma cena - gritar com o Técnico de Som Direto: "Não se pode dublar a imagem!" (Francis Ford Coppola, 1993, p. 7).

Gostaria de iniciar a trajetória de escrita dessa tese contando uma situação ocorrida em um set de filmagem quando fazia a captação de som direto de um filme. Era um filme de ação e, nesse dia, o roteiro indicava que a casa dos protagonistas ia ser invadida por bandidos. Para fazer a chegada desses bandidos o diretor elaborou um plano onde, em uma parede, no interior da casa onde estavam nossos protagonistas, seria projetada uma sombra de uma pessoa espreitando, sendo esse plano o ponto de vista de um dos mocinhos, que ao ver a sombra prepararia-se para enfrentar os bandidos. Levamos algum tempo para montar o plano pois havia uma complexidade de iluminação para fazer com que o efeito da sombra funcionasse. Quando estávamos finalmente prontos para rodar, o assistente de direção iniciou a liturgia que vem antes que o diretor, ou a diretora, diga "ação": pedir para gravar o som, pedir para registrar a imagem, anunciar e bater a claquete. Entendendo que imagem e som são gravados separadamente é necessário que se institua uma maneira de juntar essas duas partes posteriormente no que chamamos de pós-produção, quando esse material é sincronizado, ou seja imagem e som são materializados em um só meio.

O ritual consiste em, geralmente um(a) primeiro(a) assistente de direção, chamar o som, pedindo para que o Técnico de Som Direto rode, ou aperte, no seu aparelho de som o comando de gravar, e espere que essa pessoa fale: "rodando". Depois chama-se a imagem, para que o Assistente ou Operador de câmera também dispare a gravação da câmera e que também assertivamente fale: "rodando". Por fim, ou o segundo Assistente de câmera ou de direção, anuncia a sequência com seu número de plano e tomada como está escrita na claquete. A claquete é aberta e depois fechada, fazendo com que a tesoura que existe na parte superior, junte-se com a tesoura da parte inferior, encontro esse que ocasiona um barulho, uma chamada auditiva na gravação do som. O mesmo movimento de juntar as tesouras é visto pela câmera sendo o ponto de sincronismo entre som e fotografia o barulho e a imagem das

---

<sup>1</sup> Nota de tradução: a não ser que seja citada a fonte, todas as traduções para o português são do autor.

duas partes que se juntam.

Assim, seguindo a descrição da cena, o ritual foi iniciado quando o assistente de direção pediu para rodar o som. Nesses momentos, quando estou gravando o som direto, geralmente espero um pouco para dizer que estou rodando. Tento escutar o silêncio por alguns segundos, porque como o set de filmagem é tão barulhento na sua preparação, somente podemos realmente escutá-lo nesses intervalos da burocracia das chamadas que antecedem ao momento de filmar, quando as pessoas finalmente fazem silêncio e anuncio: "rodando!" Exatamente nesse momento, depois da minha fala e antes que fosse feito o pedido à câmera para filmar, ressoa no silêncio sepulcral do set uma indagação vinda da fotógrafa do filme: "e sombra tem som?" Como tudo acontece muito rápido, e ali, depois de um tempo grande esperando para rodarmos, tempo esse gasto pela fotografia do filme, não seria o momento para que eu ou qualquer outra pessoa pudesse responder a indagação dela. Até porque quando o diretor, ou diretora diz "ação" só ele, ou ela, tem o direito de interromper o fluxo do que acontece (nem uma outra pessoa tem, ou não deveria ter, esse poder), e assim fomos adiante rodando a cena. Por ter posicionado o microfonista perto da movimentação da pessoa que fazia a sombra, podíamos escutar os passos dessa pessoa se aproximando, através de uma sombra de alguém sendo projetada na parede, sendo isso exatamente o que víamos.

A indagação da sombra ter som tem até certo respaldo prático pelo fato que algumas vezes durante a captação das sequências, se estamos filmando algo que não se movimenta, algo que está estático (um quadro na parede, uma anotação escrita em algum caderno, o detalhe de um objeto de cena que não mexe, etc), situações que não sejam diálogos dos atores, fazemos somente a captação da imagem, sendo essa tomada chamada de M.O.S.<sup>2</sup>. Dessa maneira, posteriormente, quando a pessoa vai fazer o sincronismo do som com a imagem, ela não precisa procurar um som que não foi captado, sendo esse som colocado no filme a posteriori na etapa da edição. Nesse caso específico da cena detalhada a sombra tinha som sim pois o que víamos era um corpo projetado na parede que se movimentava produzindo barulho, não sendo certo gravar esse plano M.O.S., sem som direto.

O fato é que a pergunta da sombra ter som por alguém que deveria estar preocupada com a captação de imagens, e não se a essa imagem será gravado um som ou não, tem conotações bem mais profundas do que a simples pergunta carrega, sobretudo se pensarmos

---

<sup>2</sup> Terminologia empregada para designar um plano de imagem a ser gravado sem som. Como no começo das gravações com som direto no set de filmagem tínhamos a câmera de imagem e a câmera de som por motivos de sincronismo posterior, a pessoa que disparava os dois motores das duas câmeras, nesse momento M.O.S. (Motor Only Sync ou "sincronismo apenas de motor"), ligava apenas o motor da câmera de imagem sem ligar o motor da câmera de som (Câmara, 2019).

que nos seus primórdios, antes da palavra cinema designar o que hoje conhecemos como tal, ele era chamado de "teatro de sombras animadas." A lanterna mágica, o antes do pré-cinema, criada pelo alemão Athanasius Kirchner, no século XVII, consistia em uma caixa que projetava imagens pintadas à mão em vidros, por meio de luzes e lentes por onde essas sombras eram vistas. Durante a apresentação, um narrador se encarregava de contar a história, que algumas vezes era acompanhada por música (Abel, Altman, 2001). Não é difícil de entender que o que a fotografia de cinema está a captar, a dar forma, são exatamente sombras que são projetadas sobre uma superfície plana que é uma tela. Essas sombras, desde os primórdios do que é constituído o cinema, são oferecidas ao público com algum tipo de som, sendo essa exibição silenciosa ou ruidosa, mas sempre com som. O que a pergunta da fotógrafa carrega são anos de falácias, anos de hierarquias instituídas onde os profissionais que são responsáveis pela captação das imagens se arvoram de ter o poder de decisão, às vezes até maior que o diretor, ou diretora, no set de filmagem. Concepções erradas que motivam ainda hoje a ideia de que fazer cinema é captar imagens, e a essas imagens existem sons que são "naturalmente" parte delas, sendo esse som, como todos os elementos do set - maquiagem, figurino, iluminação, maquinária e cenografia - subordinado à imagem.

Atesto que essa provocação não é o cerne da minha pesquisa mas escolho começar contando esse caso porque tenho feito da minha vida acadêmica, junto com a minha atividade prática de captação de som direto<sup>3</sup>, um lugar de reflexão e de combate há anos de uma dominação oculocêntrica, que infere, reafirma e estigmatiza o som como um elemento posterior à "invenção" do cinema, algo que foi somente incorporado à experiência fílmica quase trinta anos depois dessa invenção acontecer. Minha intenção é sim desconstruir falácias tecnológicas e afirmar que é justamente o tratamento criativo do som no set de filmagem que pode trazer novas possibilidades estéticas: que o som não é somente captado como registro da imagem, tendo papel próprio, mas não único, pois é na junção com a imagem que o cinema acontece. Como observou Chion, deve ser pensado como um contrato audiovisual: um contrato simbólico que o espectador faz pensando o filme como uma unidade só, que junta o áudio e a visão (Chion, 1994).

Ao afirmar a minha vontade de desconstrução desses estereótipos escolhi pesquisar no doutorado, aprofundando o que já tinha iniciado na dissertação de mestrado, maneiras de escutar o cinema. Quero explicitar o lugar criativo que o som tem na prática cinematográfica seja esse cinema representado em um primeiro plano, onde a voz humana se destaca acima

---

<sup>3</sup> Link IMDB: [Currículo Márcio Câmara](#)

dos outros elementos - método estadunidense -, seja ele representado em um plano conjunto quando o ambiente, a voz do lugar imprime também um significado - método francês -, ou se a essas escutas podemos imaginar ou propor um híbrido dessas duas representações. Essa maneira de pensar a escuta é para mim o meu seio criativo sonoro, quando posso através dos meus microfones, mixers e gravadores de som discernir o que é próximo e o que é distante, o que é barulho e o que é silêncio, o que é voz e o que ambiente, o que é geral e o que é particular. Meu trabalho como Técnico de Som Direto é fazer tudo isso funcionar juntamente com a imagem, e assim poder imprimir uma sonoridade que é parte indissociável pela maneira como gravo o que escolho escutar.

Essa é uma tese que tensiona constantemente o saber acadêmico, um discurso que preza pela completude, pela explicação total de tudo que é explicável, e por tornar explicável tudo aquilo que não é. Compor uma tese tem algo como por sentidos à prova, sustentar algumas convicções, reivindicar alguma originalidade, mas também desconstruir ideias fixas além de tudo. Não é uma tarefa fácil. Sobretudo uma tese que vem impregnada de vivências e observações derivadas do lado prático e subjetivo de quem está dentro, implicado naquilo que pretende estudar, um empirismo que muitas das vezes tem que cortar as amarras que emolduram e castram o campo acadêmico. O mesmo saber acadêmico que no público expressa a grande importância de mesclar o conhecimento empírico com o teórico, mas que no privado olha essas experiências com certo desdém, apontando falta de referências, sempre teóricas, e desqualifica esse empirismo enquanto possibilidade de troca. Não obstante o mundo prático, distante que é da academia, também se protege com um discurso negacionista de entender o próprio conteúdo do seu fazer diário, visto que para muitos desses o conhecimento acadêmico é totalmente alheio ao que acontece nos sets de filmagem, sendo esse conhecimento sempre enfatizado como falho ou sem nenhuma conexão com a realidade. Me interessa, então, tecer o elo entre a prática e a teoria sem superficialidades ou generalizações dos dois lados, tanto prático quanto teórico. Acredito que essa maneira de escrever seria tentar uma desobediência epistêmica como nos aponta Mignolo (2008), quando ele indica a necessidade de enfrentarmos conceitos de dominação e doutrinação enraizados, onde a escrita deva também apontar para a desconstrução de conceitos e categorias que tanto causam dúvidas e erros interpretativos, seja pelo estudo acadêmico ou pelo empirismo do campo.

Pelo meu tempo na profissão de captação de som direto nos filmes de outras pessoas, e pela minha carreira autoral, fazendo meus próprios filmes, pude entender todo o trabalho de processamento sonoro desde a captação, edição de som e mixagem, tendo experimentado

diferentes tecnologias de captação de som direto ao longo de 40 anos de profissão. Só depois de muito tempo trabalhando é que pude ter uma compreensão estética do que é a materialidade do som e sua força na composição dos elementos audiovisuais: a matéria prática é uma construção, sendo que uma educação auditiva leva tempo para ser devidamente formulada. São muitos poucos profissionais de som no cinema do Brasil que tiveram, e tem, uma carreira mesclada entre a prática e a teoria. Entre esses, com currículos de estofado de muitos anos de atividade prática, posso citar os técnicos de som direto e professores João Godoy Souza (USP) e Clotilde (Tide) Borges Guimarães (FAAP), e os editores de som e mixadores, e também professores, Eduardo Santos Mendes (USP) e professoras Débora Opolsky (Unespar) e Virgínia Osório Flores (UNILA). Com essa tese tento me juntar a esses profissionais e estudiosos, tentando me equilibrar entre o set de filmagem e a sala de aula, fazendo esse movimento desde o Ceará, descentralizando o foco que sempre aponta para o sudeste do Brasil como o lugar de saber e prática audiovisual, tensionando relações culturais entre centro e periferia enraizados no país. Dessa maneira não posso dissociar a minha pesquisa que aponta para maneiras de escutar o audiovisual, da minha perspectiva de escuta particular, uma escuta utilizada profissionalmente para obter o melhor som possível, o som que se ouve na sala de exibição quando o filme é projetado.

Aviso também ao leitor que essa não será uma tese que enveredará por questões técnicas sobre captação de som ou que pretende dar conta da história do som no cinema, outros, como os aqui já citados, já o fizeram, e muito bem. Da mesma maneira que no mestrado fui movido pela curiosidade de saber dos meus pares que fazem som direto sobre as suas contribuições artísticas no cinema brasileiro, o desafio principal do texto atual é trazer um recorte inédito sobre a formação do som direto no Brasil. Quero refletir a história do cinema, sob um ponto de vista, ou melhor, sob um ponto de escuta, para reverter anos de anonimato dos que fazem som no cinema, explicitando a condição política que a escuta delimita através de diferentes usos feitos pelo trabalho das pessoas que atuaram e gravaram o som do cinema brasileiro. Quero pensar sobre a criação da tradição e da propagação de linhas de escuta que distinguem cada cinematografia como uma "escola sonora" a ser seguida, bem como se houveram influências na sonoridade do cinema brasileiro e sua perpetuação no contexto mundial. Dessa maneira sou movido, agora no doutorado, a entender o cerne que é também a minha atividade como profissional de captador de sons: como podemos escutar o cinema? Penso que ao falar de algo próximo da minha realidade prática tenho condições de avaliar melhor, refletir de dentro, sobre as teorias acerca do som do cinema, provocando questões e levantando hipóteses que podem aprofundar a pesquisa de som no Brasil.

### **No princípio era o verbo, mas no fim havia uma imagem junta.**

Na minha pesquisa de mestrado intitulada *Som Direto no Cinema: entre e a criatividade e a técnica*<sup>4</sup> onde pesquisei a atuação criativa dos Técnicos de Som Direto no cinema brasileiro contemporâneo, era recorrente ouvir comentários sobre a influência que duas "escolas sonoras" - a americana<sup>5</sup> e a francesa - tiveram no som cinematográfico feito no mundo. Para muitos dos Técnicos de Som Direto entrevistados para a pesquisa havia uma declarada sonoridade advinda da maneira como escutamos os filmes feitos na França e nos Estados Unidos, delimitando maneira específicas de representação do som no cinema, reverberando em outras cinematografias e criando parâmetros a serem seguidos.

Essa discussão provocou questionamentos, conduzindo à criação de um projeto de investigação sobre a origem das referidas "escolas sonoras". Entretanto, no Brasil, são escassos os estudos que debatam a história ou mesmo que discutam a existência de tais escolas e suas implicações na cinematografia brasileira. Como resultado da pesquisa preliminar sobre o tema, foi observado menções à sonoridade e à decorrente distinção de modelos de como ouvir os filmes através dos moldes estadunidense e francês em publicações estrangeiras. Contudo, constatou-se que há uma carência de estudos mais aprofundados, com referenciais teóricos mais sólidos, sobre a criação da tradição e da propagação de uma linha de escuta que distinga cada cinematografia como uma "escola sonora", a percepção dessas escolas no contexto mundial, bem como de possíveis influências na sonoridade do cinema brasileiro.

É nessa direção que a tese se constrói e se justifica: com o objetivo de realizar uma investigação historiográfica (teórica e empírica) acerca do surgimento e da constituição das escolas estadunidense e francesa, buscando definir seus pontos distintos e também convergentes. Além disso, planejo explorar se houveram interferências dessas escolas na sonoridade de filmes brasileiros a partir de transformações na gravação, edição e reprodução do som no cinema, exatamente no período da inserção do som direto portátil no cinema brasileiro.

---

<sup>4</sup> A dissertação foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF), orientada pelo Prof. Dr. Fernando Moraes da Costa. Defendida em 2015, foi publicada em 2016 com o título *O Som Direto no Cinema Brasileiro: fragmentos de uma história*, tendo uma segunda edição em 2019.

<sup>5</sup> A categoria "americana" é usada dentro do texto como é percebida no senso comum (incluindo interlocutores entrevistados e autores citados), indicando um contexto geográfico, quando o termo estadunidense, termo que usarei ao longo da tese, é a forma mais correta pois identifica um país, no caso os Estados Unidos da América.



No livro *A conversão do cinema ao som: tecnologia e estilo cinematográfico na França e nos Estados Unidos* Charles O'Brien trata da transição do cinema silencioso para o sonoro, no período de 1927 a 1934, em filmes sonorizados tanto na película projetada (movietone) como em discos separados (vitaphone) (Crafton, 1997). O interesse de O'Brien é apontar para as práticas de gravação e reprodução sonora nos filmes feitos nesses dois países. Para o autor, o som dos filmes feitos em Hollywood enfatizavam a inteligibilidade da fala dentro da narrativa do filme. Já a realidade francesa ressaltava um modelo alternativo onde o som servia para reproduzir uma performance dos atores, geralmente vindos da ópera, do rádio ou do teatro, sendo os filmes franceses desse período feitos como extensão dessas outras atividades. Como nos aponta Fernando Moraes algo similar acontecia (com alguns anos de atraso) em filmes feitos no Brasil, como também na Argentina, Portugal, México, quando as cantoras e cantores de rádio inundaram a tela do cinema, aproveitando o já reconhecimento pelo público (Costa, 2008). Sobre isso O'Brien reflete:

[...] essa diferença (entre as escolas francesa e estadunidense) encontrou a manifestação técnica fundamental na preferência francesa para o *son direct* - a gravação de som simultaneamente com a imagem. Nos Estados Unidos, a gravação simultânea de som-imagem, exceto por diálogo, foi majoritariamente abandonada por volta de 1932. Ao invés de ser a gravação da performance de algum ator, o trabalho sonoro dos filmes feitos em Hollywood nos anos 1930, era entendido em termos de um processo de justaposição, quando as cenas eram construídas de pedaço em pedaço - plano a plano, pista a pista. Na França, o som de cinema se desenvolveu diferentemente, de acordo com uma lógica da gravadora, que ditava o conteúdo enfatizando cenas que reproduziam as performances das atrizes e dos atores do teatro e das cantoras e cantores do rádio. Importante notar a divergência técnica do cinema francês para o cinema americano quando a standartização de procedimentos de regravação e outras técnicas de gravação multi-pista só ocorreram na França nos anos 1940, durante a ocupação alemã - uma década depois de Hollywood -. Mesmo assim, naquele tempo, o som direto manteve-se extremamente comum na história do cinema francês (O'Brien, 2005, p. 10).

A partir dessas condições históricas, somos provocados a pensar na gênese das escolas francesa e estadunidense sob um ponto de escuta com diferentes nuances sonoras, nessa encruzilhada tecnológica quando o som direto passa a ser incorporado dentro da trilha sonora dos filmes ao final da década de 1930. Mas, mesmo diante disso, acredito que somente a reflexão acerca do uso do som nesse período não consegue completamente estabelecer a consolidação e a hegemonia dessas duas referidas escolas. Por isso o foco da tese foi dividido em dois períodos centrados nas cinematografias francesas e estadunidenses: o primeiro vai de 1926 a 1931 e o segundo de 1957 a 1962. O primeiro período (1926-1931) é marcado por

intensa atividade de transformação tecnológica em alguns lugares do mundo, pois é quando som e imagem passam a ser projetados como uma entidade única, através de efeitos sonoros, músicas pré-gravadas ou no uso incipiente do som direto.<sup>6</sup> Essa inovação tecnológica permitiu que o cinema, finalmente, alcançasse o elo sonoro que faltava nos aparatos de reprodução da época. No caso estadunidense, o conceito de sonoridade foi marcado através de investimentos massivos de corporações e estúdios em tecnologia, movidos que estavam para alcançar mais lucro, não só vendendo mais filmes, agora com a novidade sonora, mas também impondo ao resto do mundo, as tecnologias de gravação, reprodução e amplificação do sinal sonoro, desde da captação do som direto no campo até a exibição no cinema.

Por outro lado, em relação à produção de tecnologia o mesmo não pode ser dito da realidade francesa. Os estúdios franceses não produziam tecnologia de gravação sonora própria, nesse momento, utilizando a patente alemã da Tobis - Klangfilm ou a patente estadunidense da Western Electric, representado na Europa pela Electrical Research Products Incorporation (ERPI). Mesmo assim a tradição do *son direct* está incluída nos primeiros filmes franceses e como nos aponta Andrew, ancorado em Bazin, marcada por uma estética realista, onde o som tem lugar especial em revelar esse realismo.

O segundo período a ser pesquisado - de 1957 a 1962 - traz as classificações de métodos franceses ou estadunidenses dentro do gênero do documentário, marcados que foram os filmes feitos nesses dois países, utilizando estratégias diferentes e criando estéticas distintas na maneira de como captar o audiovisual. Mais uma vez aqui as mudanças tecnológicas impulsionam mudanças estéticas, nesse caso temos a introdução de aparatos de gravação leve, tanto câmera (de fabricantes franceses, a KMT Coutant-Mathot, que depois viraria a Eclair NPR e mais adiante a Eclair ACL), como som (do fabricante polonês Stephan Kudelski, na Suíça, o gravador Nagra que começou com o modelo I, passou para o II e se estabeleceu com o III)<sup>7</sup>, com dispositivos como o cristal de quartzo, que libertou câmera e som de estarem presos por um cabo para tornar as tomadas sincrônicas (Souza, 2010). Essa inflexão histórica acontece precisamente na metade dos anos 1950 para o início dos anos 1960, quando esses novos instrumentos de trabalho, viabilizaram através da liberdade de filmar, novas maneiras de significar e entender o mundo.

O gênero documentário foi de extrema importância para a efetivação do som direto no cinema. Apesar da possibilidade de gravação de som direto em locação estar disponível já no

---

<sup>6</sup> São vários os sistemas de gravação e reprodução de som que surgiram em diferentes países. Esses sistemas serão devidamente analisados no capítulo 2.

<sup>7</sup> O Nagra será melhor analisado no capítulo 3.

final dos anos 1920, um dos primeiros documentários a utilizarem entrevistas na locação foi o inglês *Problemas de moradia* (*Housing problems*, 1935) de Edgar Anstey e Arthur Elton. O filme trata das mudanças de moradia de um determinado bairro de Londres e suas substituições por condomínios. Nesse momento o aparato de gravação era muito grande necessitando de estar instalados em caminhões, demorando muito tempo ainda para esse equipamento se tornar móvel e autônomo. Mesmo depois da substituição da gravação ótica, como vamos ver mais adiante, quando o som passou a ser captado em um gravador de magnético perfurado, pelo seu tamanho e por necessitar de energia constante, sem variação por causa do sincronismo entre som e imagem, esse gravador ficava dentro de um caminhão. O caminhão contava com um gerador que dava força tanto à câmera quanto ao gravador de som, para manter, pela não oscilação da energia, sincronismo da imagem com o som (Guimarães, 2008).

A utilização de gravadores portáteis, junto ao advento de câmeras mais leves e silenciosas, esteve intimamente ligada ao surgimento do telejornalismo. A resposta a essa demanda veio ao final da década de 1950 quando surgiram diferentes movimentos cinematográficos ao redor do mundo que colocavam o documentário na pauta do dia: *candid eye* no Canadá inglês, *cinéma spontané* e *cinéma vécu* no Canadá francês, *cinéma vérité* na França, *living camera* e *direct cinema* nos Estados Unidos (Da-Rin, 2004). Esses movimentos desenvolveram técnicas e maneiras específicas de capturar o som direto no momento em que as situações aconteciam, pautados por uma maior proximidade com o objeto filmado e pela busca de um ideal de realismo, seja através de uma mínima interferência no cotidiano dos atores sociais retratados, seja no registro de entrevistas e interações entre o cineasta e o objeto filmado (Mamber, 1974). Essas práticas ajudaram a consolidar o som como parte importante, em muitos casos, imprescindível, do processo audiovisual, chegando-se a radicalizar e proclamar, no manifesto *O Grupo Sincrônico Cinematográfico Leve*, por Mário Ruspoli, de se *filmar para o som!* (Ruspoli, 1963).

No período de mudança dos aparatos de captura cinematográficos de som e imagem, radicalizou-se, no caso mais específico do documentário, as intenções do que seriam as escolas francesa e estadunidense citadas. Da-Rin escreve sobre a diferença da origem de métodos de trabalho enfatizando que:

Se nos Estados Unidos foram os jornalistas que agilizaram métodos de trabalho usando técnicas de cinema direto, na França os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por cineastas com formação acadêmica no campo da sociologia e etnologia (Da-Rin, 2004, p. 148).

Assim os dois países, com os seus determinados modelos, estabeleceram duas importantes correntes do documentário moderno utilizando o aparato sonoro e imagético para estabelecer algumas diferenças de estilo. O cinema direto estadunidense tem a proposta de não interferir no objeto filmado, somente observando, atuando subjetivamente como "uma mosca na parede". Já o cinema verdade francês é pautado na interferência do autor da obra diante do que está filmando, mostrando muitas vezes a própria equipe de filmagem participando do processo criativo do filme (Barnouw, 1983).

Após a pesquisa do contexto histórico sobre a formação das duas vertentes citadas, seja na exibição de som e imagem com uso de som direto a partir de 1927, ou na inventividade dos documentaristas dos anos 1950/1960, chega-se na realidade brasileira dos anos 1960 que vai experimentar da sua maneira a novidade que era gravar som de maneira portátil, sem caminhão. Nesse contexto histórico o Cinema Novo se estabelece com o ideário de filmar em liberdade com o mote de "uma ideia na cabeça e uma câmera na mão", propondo uma estética nova mas esbarrando na realidade de ter de trabalhar com o já antigo sistema de dublagem dos estúdios da Herbert Richters e da Atlântida (Melo, 2013).

É no começo dos anos 1960 que dois fatos importantes acontecem no Brasil: o curso do cineasta sueco Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro, e com esse curso foram importados pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE) e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) equipamentos portáteis de filmar, como câmera, gravador de som, e moviolas para edição, sendo feito um filme dentro do tempo do curso; e quase simultaneamente, em São Paulo, acontecia o movimento conhecido como Caravana Farkas, patrocinado por Thomas Farkas empresário do ramo da fotografia, que produziu vários documentários pautados por uma necessidade de representatividade do povo brasileiro no cinema, na intenção de escutar a sonoridade plural falada no Brasil.

Parto do pressuposto que é nesse segundo momento, na virada dos anos 1950 para 1960 (o primeiro momento se encaixa na proposição de pesquisa de O'Brien de quando do surgimento da exibição do som sincrônico com a imagem, no final dos anos 1930), que talvez possamos traçar uma representatividade sonora dos filmes feitos nos Estados Unidos e na França dentro da cinematografia brasileira. A identificação dessas duas sonoridades, classificados como métodos francês ou estadunidense, e suas intervenções nas diversas cinematografias mundiais são focos importantes desta tese. Nessa realidade temporal coloca-se o ponto central da pesquisa: será que depois de anos de regime de escuta das cinematografias estadunidense e francesa os cineastas brasileiros teriam sido influenciados a

optar por um método ou outro na hora de pensar o som do filme que estavam fazendo? Haveria esse cuidado? Será que tinham essa percepção?

### **Escola ou método: como classificar a classificação?**

Como detalhado anteriormente, foi durante as conversas com Técnicos de Som Direto, na pesquisa de mestrado, que escutei a denominação "escola sonora", sendo as mesmas classificadas por alguns interlocutores como originárias dos Estados Unidos e da França. Tendo essa informação como base fui pesquisar fontes relacionadas com o tema e uma questão semântica de classificação se mostrou um dos primeiros desafios a ser encarado: para alguns pesquisadores o termo "escola" pode classificar muito bem as duas vertentes sonoras analisadas, mas para outros isso não faz sentido algum, sendo assim o termo "método" a palavra mais correta para designar as diferentes formas de escuta.

Acredito que aqueles que se opõem à classificação de escola o fazem por entender que formalmente não se tem notícia histórica de uma instituição de saber que tenha sistematizado essa classificação, utilizado essas denominações quando as vertentes sonoras estadunidense e francesa apareceram e tornado isso oficial dentro da história do cinema. É exatamente o empirismo dos dois conceitos, já arraigados no senso comum, mas sem a devida profundidade de uma pesquisa teórica, que me moveram a fazer essa tese. O acadêmico Demian Garcia<sup>8</sup>, com ampla experiência sobre a sonoridade francesa por ter feito doutorado em Amiens, na França, em conversa sobre a atual pesquisa, aponta para as divergências das palavras escola e método:

O empirismo se encarregou de trazer para si a palavra escola, como se na escola se ensinasse a captar um certo tipo de sonoridade. Mas isso é uma coisa que vem muito mais da prática, algo que a escola não ensina. Percebo que acaba sendo muito mais uma metodologia que tem a ver com a cultura do que uma escola. Eu acho que tem coisas que cabe no termo escola. A escola de montagem americana depende da escola de montagem russa. Nessa medida, esses exemplos são técnicos. Não é o dia a dia que faz, não é a prática cultural que designa, é como é trabalhado, como é ensinado. Eu acho que tem coisas que cabem na palavra escola. Na França, eu não vejo as escolas ensinando isso. Eu vejo as escolas ensinando como se trabalha em geral e a prática acontecendo. O sentido disso tudo vai ser muito mais do sistema de comercialização, do que escolha estética. No caso dos Estados Unidos por exemplo, o que não é uma escolha estética, preciso ter a voz

---

<sup>8</sup> Doutor em Cinema na Universidade de Picardia - Jules Vernes, com o tema: "A construção do medo através do som no cinema de fantasma". Professor de Som e Música para Cinema, Cinema Japonês e História do Cinema na UNESPAR / FAP-Faculdade de Artes do Paraná.

separada para fazer a dublagem, ou fazer uma gravação de locução de banda internacional, que é ter o diálogo livre, sozinho para ter isso. É tudo uma consequência, mas não é uma escolha estética. Eu quero fazer porque eu preciso vender assim. Na França eu não tenho necessidade. Não entendo essa necessidade. Eu aprendo todos os métodos e vou fazer uma escolha estética. Acho que a diferença principal vem desses dois (Câmara, 2025).

O Técnico de Som Direto canadense Richard Patton<sup>9</sup> no seu livro *O Técnico de Som Direto: uma introdução à arte, à ciência e aos negócios de captação de som direto* (2010) discorre extensamente sobre questões técnicas relacionadas ao trabalho de captação de som direto no set de filmagem, ele aponta muito claramente para a concepção das citadas escolas sonoras classificando como os métodos “Francês clássico” e “Hollywood”:

Existem duas abordagens muito diferentes para o som do filme na indústria hoje. A abordagem escolhida para um projeto determinará a descrição do trabalho e a função do Técnico de Som Direto. Vou me referir a eles como “Francês clássico” e “Hollywood”. A prática padrão em Hollywood e na maior parte da América do Norte tem sido, por muitos anos, que o trabalho de locação e o trabalho de pós-produção sejam feitos por muitas pessoas ou empresas. O Técnico de Som Direto entrega o material que gravou no final de cada dia e, em muitos casos, nunca mais o vê ou ouve até que o filme seja lançado. A edição de som e a regravação são realizadas por uma empresa de pós-produção de áudio. A empresa pode terceirizar parte do trabalho, por exemplo, a edição de diálogos, para um ou mais editores *freelance*. Dada a facilidade de movimentação de arquivos de mídia pela internet, a pós-produção de áudio de um longa-metragem pode ser realizada em diferentes cidades, ou mesmo diferentes países, e ter várias pessoas trabalhando em diálogos, músicas e efeitos ao mesmo tempo. Em algum momento todas as faixas são reunidas em um só lugar e mixadas pelo Mixador da regravação, que também pode ser o Designer de Som. Esse sistema de pós-produção foi altamente refinado ao longo dos anos, principalmente na Califórnia (Patton, 2010, p. 56).

Para ele o sistema clássico francês tem uma sensação muito diferente, onde existe uma tradição na Europa, especialmente em Paris, de uma pessoa assumir a responsabilidade por todas as fases do som de um filme. A pessoa faz a captação de som direto na locação e continua com o filme durante toda a pós-produção, sendo que a mesma pessoa também pode ser responsável pela mixagem da regravação. Por exemplo os créditos sonoros que identificam Jacques Maumont<sup>10</sup> em muitos dos filmes clássicos da *nouvelle vague*, nos filmes

<sup>9</sup> Richard Patton (1943 - 2012) Técnico de Som Direto canadense captou o som direto de *Alta tensão* (*Bird on a Wire*, 1990), *Um maluco no golfe* (*Happy Gilmore*, 1996), *Sete anos no Tibet* (*Seven Years in Tibet*, 1997) e muitos outros filmes e séries para TV.

<sup>10</sup> Jacques Maumont (1924 - 2006) fez o som de *O acossado* (*À bout de souffle*, 1960), *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962), *Tempo de diversão* (*Playtime*, 1967), *Meu tio da américa* (*Mon Oncle d'Amerique*, 1980), entre vários outros filmes.

de Jean Luc Godard, leem simplesmente "Som por Jacques Maumont", embora seja improvável que ele tenha feito todas as edições, toda a mixagem e tenha supervisionado o projeto do início ao fim, algo que raramente acontece nos filmes estadunidenses. Patton finaliza a sua observação sobre os diferentes métodos:

Ainda existem vários desses *audio autuers*, autores sonoros, trabalhando em Paris e em outros lugares da Europa. A tradição francesa de som para imagem se desenvolveu junto com o estilo de Hollywood desde a década de 1930. O equipamento disponível era basicamente o mesmo, mas os resultados são bem diferentes. O estilo clássico francês é chamado *son direct*, som direto. Este estilo foi originalmente caracterizado pelo uso de um, ou ocasionalmente dois, microfones de alta qualidade fixados a uma vara de microfone, para cada cena. O som tende a ser mais aberto e ambiente do que em um filme de Hollywood (Patton, 2010, p. 58).

Essas possibilidades históricas das duas escolas, ou métodos, estão longe de ser unanimidade. Ao perguntar a Silvio Da-Rin, ex-Técnico de Som Direto, realizador audiovisual e ex-Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura no governo Dilma Rousseff, sobre se ele conhecia a classificação proposta de escolas sonoras, ele enfatizou veementemente que é impossível pensar nessa classificação porque elas não existem, afirmando que não é na sonoridade que vou encontrar essas escolas e sim na "genealogia dos processos". Para ele essa classificação tem que ser pensada dentro de uma análise histórica: "não é numa análise do sensível, do sensório." Ao tentar fazer a ponte das escolas sonoras com o surgimento do som direto no Brasil e suas influências, Da-Rin levanta questões que estão mais ligadas ao campo do subjetivo, dos encontros, das pontes feitas entre cineastas brasileiros e italianos:

Na verdade, eu não partilho dessa sua premissa. Eu não vejo consistência nisso. Eu não consigo identificar o cerne da questão: escola francesa? Escola americana? Eu não consigo atinar que diabos é isso. Eu acho que tem outros parâmetros que historicamente são fundamentais, que é a relação do Brasil com as tradições cinematográficas, tradições industriais, por exemplo. O Brasil ficou por muito tempo ligado à tradição italiana, que é a tradição da dublagem. O som direto demorou muito a pegar na Itália, demorou demais. Na França, ele pegou super rápido por causa do Rouch<sup>11</sup>, do Bonfanti<sup>12</sup>, da ponte com os canadenses de Montreal<sup>13</sup>. Então a coisa se desenvolveu rápido e o som direto se estabeleceu como a regra e a dublagem, na França, uma exceção absoluta. Na Itália é exatamente o contrário: os filmes continuaram

<sup>11</sup> Jean Rouch (1917 - 2004) realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto. Como cineasta e etnólogo, explora o documentário puro e a docuficção, criando um subgênero: a etnoficção.

<sup>12</sup> Antonie Bonfanti (1929 - 2006) - Engenheiro de som francês, será melhor detalhado no capítulo 3.

<sup>13</sup> Grupo de cineastas como Pierre Perrault, Michel Brault, Wolf Koenig e Roman Kroitor, entre outros, que trabalharam no National Film Board (NFB).

sendo dublados como eles eram dublados nos anos 40, 50, 60 e até os anos 70, ainda tinha uma quantidade expressiva de filmes italianos dublados. Eu acho que isso, essa ligação que a gente manteve por meio de cineastas importantes, especialmente do Cinema Novo, com o Amico<sup>14</sup>, com o Bertolucci<sup>15</sup>, com o Bellocchio<sup>16</sup>, quer dizer, vários cineastas brasileiros, Joaquim Pedro<sup>17</sup>, o Saraceni<sup>18</sup> estudou lá, o Gustavo Dahl<sup>19</sup>, que também passou pelo *Centro Sperimentale di Cinematografia*<sup>20</sup>. Então é isso aí que os círculos de amizades, de influências, de como fazer os filmes. Eu acho que isso retardou um pouco o desenvolvimento do som direto no Brasil (Câmara, 2025).

Avaliando as considerações feitas até aqui, faço a associação da palavra método às duas classificações proposta - estadunidense e francesa - como a mais correta designação. Mas ao mesmo tempo atesto que a denominação escola carrega uma coloquialidade que se insere e se institui de uma maneira mais fluida, pertencente ao senso comum. O fato é que com o passar dos anos, as técnicas associadas ao som direto inspiraram muitos documentaristas na Europa e na América do Norte (Estados Unidos e Canadá). Na França os estilos cinematográficos *nouvelle vague* (na ficção) e o *cinéma-vérité* (no documentário), ambos fazem importante uso do som direto. Patton avalia que no método francês "o som é mais corajoso e realista do que o preferido na maioria dos filmes de Hollywood." Na tradição francesa, segundo Patton, as faixas de som direto não são muito editadas e muitas vezes são preservadas, intactas, na mixagem final. Essa estética, para ele, atrai cineastas de baixo orçamento pois esses não têm orçamento para dedicar mais tempo, se comparado ao trabalho intensivo do estilo hollywoodiano de pós-produção de áudio. Diante de seu currículo gravando o som de mais de duzentos filmes e tendo a oportunidade de experimentar diferentes maneiras de captação de som direto, Patton arrisca algumas verdades:

---

<sup>14</sup> Gianni Amico (1933 - 1990) diretor, produtor, roteirista e ator italiano de *Insistano* (*Insistiremos*, 1964), *Musica popolare brasiliana* (*Música popular brasileira*, 1966), *Giovani brasiliani* (*Giovani brasileiro*, 1967), *Tropico* (*Trópico*, 1968), entre outros.

<sup>15</sup> Bernardo Bertolucci (1941 - 2018) cineasta italiano, dirigiu *La comarre secca* (*A comarre seca*, 1962), *Prima della rivoluzione* (*Antes da revolução*, 1964), *Strategia del ragno* (*A estratégia da aranha*, 1970), entre outros.

<sup>16</sup> Marco Bellocchio (1939) cineasta italiano, dirigiu *I pugni in tasca* (*De punhos cerrados*, 1965), *La Cina è vicina* (*A China é vizinha*, 1967) e *Nel nome del padre* (*Em nome do pai*, 1971), entre outros.

<sup>17</sup> Joaquim Pedro de Andrade (1932 - 1988) cineasta brasileiro, dirigiu *Guarrincha, alegria do povo* (1962), *O padre e a moça* (1966) e *Macunaima* (1969), entre outros.

<sup>18</sup> Paulo Cesar Saraceni (1932 - 2012) cineasta brasileiro, dirigiu *Porto das Caixas* (1962), *O desafio* (1965), *A casa assassinada* 1971, entre outros.

<sup>19</sup> Gustavo Dahl (1938 - 2011) cineasta, montador e crítico de cinema brasileiro, foi diretor da Embrafilme, dirigiu *O bravo guerreiro* (1969), *O cinema brasileiro: eu e ele* (*Il Cinema Brasileiro: Io e Lei*, 1970), *Uirá: um índio em busca de deus* (1974), entre outros.

<sup>20</sup> A mais velha escola de cinema da europa ocidental, fundada em Roma, em 1935, durante o período de Benito Mussolini no poder. Existe até hoje, mantido pelo governo italiano com foco na educação, pesquisa e teoria do cinema.



O público condicionado aos filmes de Hollywood pode achar a abertura e a qualidade “espaçosa” do som direto um pouco desconcertante nos primeiros minutos de um filme. mas eles geralmente se acomodam depois disso. É um som muito natural, honesto à sua maneira e muito direto. O estilo francês de filmagem privilegia atores, tomadas longas e improvisação. O som direto é mais bem-sucedido quando as cenas são filmadas em locais autênticos. A abertura do som significa que o ambiente de localização natural desempenha um papel significativo em uma cena. O uso da ambiência da cena pode levar a tomadas arruinadas de motocicletas que passam a presentes maravilhosos, como o som de um sino de igreja no momento dramático certo. Acidentes de ambiente podem adicionar autenticidade a uma cena. Os editores de som podem pensar em alguns detalhes interessantes para adicionar a uma trilha sonora de ambiente sintético, mas raramente imaginam todos os pequenos acentos e eventos aleatórios que uma trilha de ambiente com sincronização contém (Patton, 2010, p. 62).

Em um contexto semântico é importante entender como o conceito de "escola" é formulado e como ele pode ser referido tanto à imagem quanto ao som do cinema. Sobre esse aspecto é bem notório que em outras áreas do pensamento tenhamos campos de saber bem delimitados que se estabelecem dentro de convergências e diferenças. Na área dos estudos de antropologia, por exemplo, podemos encontrar a nomenclatura de escolas como: evolucionismo social, escola antropológica francesa, culturalismo norte-americano, estruturalismo, entre outras. Na área do pensamento, quando temos distintas maneiras de observar e entender o mundo: existencialismo, estoicismo, hedonismo, marxismo, positivismo lógico e racionalismo. Além de vários outros campos de estudo como economia e psicologia.

Essas "escolas" tentam se distinguir umas das outras a partir dos seus diferentes modos de interpretação, o que ocasiona linhas de pensamento únicas e diferenciadas. E quanto ao cinema? E mais especificamente no caso do som, será que poderíamos também ter maneiras de classificá-lo e rotulá-lo em escolas, com modos diferenciados de escutas que se relacionam com contextos específicos e históricos, como as outras escolas dos diferentes campos citadas?

No campo de Estudos do Som, diante da já citada pesquisa feita com Técnicos de Som Direto brasileiros, me parece que essa interpretação de escolas sonoras está relacionada a um conceito mais empírico do que a uma teoria ou um método científico, dada a falta de um estudo mais específico sobre o assunto. Contudo, interrogo se não seria a partir do empírico que muitas teorias se constroem: a partir de situações problemas que observamos no cotidiano de nossas práticas?

Nesse aspecto lembro uma fala de um dos interlocutores durante a pesquisa de mestrado, o Técnico de Som Direto Cristiano Maciel<sup>21</sup>. Ele apontou uma distinta maneira de percepção sonora a qual atribuiu a "uma maneira cultural" de como a escola estadunidense, com a sua tradição radiofônica, com a voz sempre limpa, sem ruídos, se contrapunha ao estilo francês que incorporava "o mundo sonoro real" dentro da diegese fílmica. Essa foi a realidade que ele disse ter encontrado ao chegar em Paris nos anos 1970:

Há essa altura eu tinha conhecimento do Antoine Bonfanti que era o mixador do Truffaut, do Marker, e ele teve uma influência muito forte em mim. Sendo que o Bonfanti vem de uma cinematografia francesa, que é diferente do mundo inteiro, do ponto de vista sonoro, porque é a única cinematografia que um diretor de fotografia pede silêncio no set para o Engenheiro de som, como são eles chamados lá: *Ingenieur du son*. Enfim é um tratamento absolutamente diferente, mas é uma escola né? De um lado isso me favoreceu pelo menos para minha formação pessoal, mas para a minha chegada no Brasil foi um pouco complicado. Porque nós estamos ligados a uma escola americana, que tenta produzir um som *crystal clear*, "limpo". E aí eu fiquei meio dividido até eu entender que não era uma questão de valor, era uma questão de escola, uma questão de cultura! Porque o cinema tá ligado logicamente à formação de um povo, e o cinema competitivo americano fazia o que? Fazia com que se desenvolvesse a tecnologia, porque se você não tem tempo, se você não tá pronto, segue o filme: *the show must go on*! Então eu precisava desenvolver toda uma tecnologia para poder captar o que tinha para captar ali no set: não teve tempo, não teve tempo! O método francês já esperava (Câmara, 2019, p. 64).

Seguindo o raciocínio de Maciel podemos arriscar dizer que o Brasil adotou a sonoridade da escola estadunidense como modelo: mas será que tivemos somente esse caminho? A Técnica de Som Direto Valéria Ferro<sup>22</sup>, também entrevistada para a pesquisa, relembra um curso que fez em 1993, no começo de sua carreira, em Brasília com professores franceses que vieram da *Femis - École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son* -, renomada escola técnica parisiense:

A gente descobriu nesse curso uma história que esses franceses faziam, que é mesmo você gravando em mono, se você usar o lapela, mixar o lapela com o boom, não escolher só o lapela, não escolher só o boom, mas fazer a mixagem dos dois para trazer a presença. Tanto que eles faziam uma coisa louquíssima, eles usavam o Beyer 160 que é um microfone dinâmico, para voz. Eles mudavam o ganho dentro do Nagra, aumentavam 6 dB's no pré

<sup>21</sup> Cristiano (Crico) Maciel (1950) - Fez o som direto de *Os anos JK* (1977) de Silvio Tendler, *O Quatrilho* (1995) e *Lula, filho do Brasil* (2009) de Fábio Barreto, *Caminho das nuvens* (2003) de Vicente Amorim, entre vários outros.

<sup>22</sup> Valéria Ferro (1964) - Graduada em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, teve extensa parceria com Eduardo Coutinho - *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009) - e Breno Silveira - *2 Filhos de Francisco* (2005), *Gonzaga de pai para filho* (2012) e *A beira do caminho* (2013).

amplificador do gravador para usar esse microfone que era um microfone tão encorporado sabe, mas ele era dinâmico! E a gente falava: meu deus do céu, aquela bolinha! Que coisa louca esse som! Porque o cinema francês ele tem uma sonoridade bem diferente do cinema americano em conceito, inclusive, não é só uma questão de captação (Câmara, 2019, p. 105).

Alguns anos depois ela consegue colocar na prática esses ensinamentos no filme *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírío Ferreira, 1997) quando fez a captação do som direto. Nesse filme ela buscou novas formas de gravação sonora diante das propostas estéticas dos diretores, tentando fazer diferente do que ela chamou de escola estadunidense - usar microfone de lapela e ter as falas sempre em primeiro plano -, mesclando conceitos de espacialidade advindos dos ensinamentos da escola francesa a qual ela teve acesso:

No *Baile perfumado* a gente experimentou tudo que a gente tinha aprendido nesse curso sabe, então tem esses planos de grande angular que você vê a grandiosidade da paisagem com os cangaceiros se mexendo o tempo todo, em diferentes planos: às vezes mais perto, às vezes mais longe. Você ouve a respiração do cara dentro do plano, mantendo aquela dinâmica espacial. Não é aquela coisa chapada aqui no nariz, mas você tem aquela espacialidade, com essa presença. Foi muito interessante isso, a gente aplicar ali, experimentando, errando e acertando (Câmara, 2019, p. 105).

Se na percepção de Maciel o cinema brasileiro absorveu a maneira estadunidense de representar o som cinematográfico, Ferro nos leva a perceber uma possibilidade mais híbrida, onde o conceito de fala em primeiro plano se junta com o conceito de espacialidade, tornando algo único e diferenciado. Diante disso, será que podemos dizer que no Brasil foi incorporado um pensamento estético, ou melhor, maneiras de escuta, desses dois métodos, gerando algo mais híbrido? Ou teríamos, como afirmam alguns dos/as entrevistados/as, uma influência mais de uma escola/método do que de outra/o?

A partir desse diálogo entre Ferro e Maciel, sou instigado a investigar conceitos de diferentes tipos de sonoridade que possam ser escutadas no cinema mundial e suas influências no cinema brasileiro. Esses conceitos, elaborados diante da recepção sonora de filmes, nos dão algumas pistas do que poderia ser a influência das duas escolas em questão, a estadunidense e a francesa. Como exemplos temos conceitos de sonorização naturalista, realista, hiper-realista e expressionista (Silva, 2004).

A sonoridade naturalista é aquela que se preocupa em sonorizar tudo o que é visto de uma forma muito tênue, sem chamar a atenção para nenhum som específico, permitindo que o próprio espectador, assim como na vida real, possa escolher em que ponto fixará sua atenção auditiva. Utiliza-se o espaço fora da tela apenas como ambientação/preenchimento (Sergi,

2004). O estilo realista realça alguns sons em detrimento de outros ou elimina alguns sons de nossa percepção com a intenção de conduzir a atenção do público para um ponto específico da narrativa. Ele reproduz, de uma certa forma, uma percepção mais próxima da qual vivemos no dia a dia, ou como classificam outros autores como escuta causal (Chion, 1994).

O hiper-realista extrapola os limites da realidade por chamar a atenção para um som que distorce a nossa percepção do real sem se afastar dele por completo. Esse som surge através de efeitos durante o processo de mixagem ou pela substituição por sons de outros objetos (Beck, 2008). Esse processo pode atingir efeitos narrativos diversos, sejam eles fortes ou delicados. O estilo expressionista cria um espaço sonoro completamente desvinculado dos sons da realidade imagética apresentada, desenvolvendo uma nova realidade baseada no estado interior do espírito da narrativa.

A partir das discussões desses conceitos, considero relevante problematizar se foram as escolas que moldaram essas denominações ou se esses conceitos podem definir mais especificamente como cada escola se distingue da outra? Qual escola formulou determinado conceito e onde cada uma melhor se encaixa na suas produções cinematográficas? Ao escutar os filmes feitos na virada dos anos 1950 para os 1960, é possível imaginar a gênese desses conceitos e sua influência na sonoridade dos filmes brasileiros que engatinhavam no som direto e em uma melhor reprodução do som no cinema? Essas indagações ressoam na observação da pesquisadora Virgínia Flores e seu recorte sobre o som direto no cinema brasileiro contemporâneo:

Mesmo trazendo a reboque alguns tributos estéticos, que são comuns ao uso do direto, como a ruidagem de fundo, as interferências de sons indesejados e a reflexão do próprio som nas diferentes superfícies dos cenários caracterizando qualidades acústicas, foi a partir da década de 1980 que o som direto se tornou uma convenção entre nós e pôde evoluir em todos seus aspectos qualitativos ocupando definitivamente o seu lugar de captação de diálogos proferidos ao mesmo tempo que a imagem. Será que a escolha por essa técnica de gravar diálogos se deu por ser mais fácil para o diretor? Nos parece mais “naturalista”? Nossos filmes têm uma propensão ao ilusionismo? Estaríamos ainda influenciados pelo neo-realismo e as éticas do cinema novo (Flores, 2008, p. 60)?

Dessa maneira questiono se a origem desse naturalismo e ilusionismo encontraria respostas nas diferenciadas abordagens estéticas das duas escolas citadas, iniciados no período de transição do silencioso para o falado nos anos 1930, tendo uma outra carga de transformação na virada dos anos 1950 para 1960, com a introdução de equipamentos leves e síncronos de gravação.

### **Mudo? Silencioso? Sincronizado? A transformação do espetáculo cinematográfico a partir da convergência cênica entre o som e a imagem.**

Existe uma importante discussão sobre a nomenclatura que designa o período que vai desde da implementação do cinema, suas origens, até o final dos anos 1920 quando a tecnologia de projeção incorpora som e imagem juntos, sendo esses projetados concomitantemente no mesmo espaço cênico. O problema estrutural da nomenclatura do período, seja no senso comum, como também no meio acadêmico, é a classificação "cinema mudo." A normalização dessa classificação enseja um debate estrutural do que é feito o cinema, de como ele surgiu e como ele é usufruído. William K. L. Dickson, trabalhando nos estúdios de Thomas Edison, já em 1894, nas suas primeiras experiências de gravar som e imagens juntas com o seu Phonograph, nos deixou 17 segundos de imagem e som imortalizadas com dois homens dançando, sendo os mesmos acompanhados por Dickson que toca um violino, sendo esse som captado por um enorme tubo.

Figura 01: som e imagem juntos em 1894.



Fonte: fotograma do filme.

Edison foi um dos precursores na tentativa de fazer som e imagem serem projetados juntos, tendo feito experimentos até meados dos anos 1910, na tentativa de juntar as duas mídias. Em seu diário ele esclarece que o cinema já era pensado como a junção dessas duas entidades, som e imagem, vaticinando o que vai ser classificado essa nova experiência:

O futuro do filme cinematográfico na linha de diversões será na forma de uma combinação entre ele e o fonógrafo, embora, é claro, para tornar a ilusão perfeita, o fonógrafo terá de ser aprimorado para garantir uma

reprodução muito mais alta. É provável que a fotografia estereoscópica também seja aplicada a filmes, para que eles se destaquem em relevo nítido e arrojado. Por fim, a fotografia colorida será empregada, apresentando cenas em cores e matizes naturais. Assim, o filme do futuro mostrará objetos aparentemente sólidos projetados em cores naturais e acompanhados em reprodução natural por todos os sons concomitantes (Altman, 2004, p. 212).

O fato é que a fenomenologia do cinema, a sua existência, está em uma arte que reproduz sons e imagens e é exatamente esse encontro dessas duas entidades com o público (ou mesmo com o indivíduo, como era o caso dos Kinetoscópios) que se faz o cinema. Se pensarmos o cinema como uma atividade de captação de imagens, e somente isso, talvez faça sentido em falarmos em um "cinema mudo", mas o fato é que o que conhecemos como cinema é feito de inúmeras etapas - captação, edição e exibição - e essas etapas tem como objetivo a junção desses meios - som e imagem - e culmina, passando a existir, quando é projetada em uma tela para pessoas verem e ouvirem. Insisto, como havia comentado na introdução da tese, que é exatamente a perpetuação da falácia "cinema mudo" que traduz anos de uma concepção errada do que é feito o cinema, infligindo ao som um caráter de acompanhamento e sem consistência própria, apenas subordinado a imagem que é projetada<sup>23</sup>.

Mas como poderíamos designar esse período que vai desde do pré-cinema, chegando a sua instituição como entretenimento popular, quando são consolidados meios de exploração industrial através de estúdios que se formaram em especial nos Estados Unidos (a Pathé e a Gaumont, companhias francesas, são também um exemplo dessa estrutura de produção)? No caso dos Estudos de Som vários autores já reafirmaram a reparação histórica do conceito errado de que houve na história do cinema um período "mudo", desprovido de som! Juntando o barulho do projetor, a conversa da plateia, o som exterior que vazava dentro do prédio, quem sabe algum acompanhamento musical (Abel, Altman, 2001), o cinema era tudo, menos "mudo"!

Uma opção de classificação é o termo "silencioso", sendo essa a tradução literal da palavra usada em inglês para designar o período: *silent films*. A realidade é que a projeção não era nada silenciosa pois em um primeiro momento o projetor, instalado junto com a plateia produzia muito barulho ao ser acionado. Além disso a localização desses primeiros cinemas em áreas de cidades com grande circulação de pessoas e máquinas também contribuía para que esses cinemas, sem tratamento acústico para vedar os barulhos externos, tivessem uma

---

<sup>23</sup> A essa maneira incorreta de classificação acrescento o termo trilha sonora que é usado no senso comum, e também no meio acadêmico, para designar a música do filme, quando na realidade se refere a todos os sons do filme: voz, ambiente, efeitos, ruídos de sala, regravação, e em alguns casos, até a música também faz parte. A nomenclatura correta é: trilha musical.

boa dose de interferência sonora externa, se juntando ao barulho da platéia durante a projeção desses primeiros filmes. Como descreve Richard Abel no livro *Os Sons do Início do Cinema* (2001) onde ele juntamente com Rick Altman, organizaram uma compilação de artigos sobre a realidade sonora do pré-cinema:

Apesar do clichê bem usado de que o "cinema mudo" raramente era silencioso, os participantes ainda ficaram surpresos, como disse Ben Brewster, ao ouvir e escutar a grande diversidade de sons e relações som/imagem que pareciam caracterizar as primeiras exhibições: locutores e exibicionistas, pianistas e músicos, máquinas de efeitos e aparelhos de som sincronizado, palestrantes e atores falando ao lado ou atrás da tela, intérpretes de canções ilustradas e orquestras pequenas ou grandes. Seja instrumental, vocal ou mecânico, o som variava do improvisado ao pré-planejado - como em roteiros, partituras e folhas de dicas -. E a prática de combinar sons com imagens variava muito, dependendo do local de exibição (o nickelodeon em Chicago versus o de Chautauqua, na zona rural de Iowa, o music hall em Londres ou Paris versus o mais novo "palácio" do cinema em Nova York), bem como do momento histórico (um único local pode mudar radicalmente, por exemplo, de 1906 a 1910) (Abel, Altman, 2001, p. 14).

O livro, entre vários autores, lista os primeiros esforços de indivíduos em projetar conjuntamente som e imagem nos filmes cinematográficos. Alguns exemplos são: Leon Gaumont, na França, que começou em 1901 a combinar o fonógrafo com a impressão do som na película; Ernst Rühmer, cujo trabalho sobre gravação de som fotográfico foi publicado pela primeira vez em 1903; Eugene Augustine Lauste, que demonstrou seu aparelho de gravação em 1911, durante o qual produziu o que provavelmente foi o primeiro filme com som nos Estados Unidos; e também Thomas Edison, que em 1913 fez um grande esforço para sincronizar o som do fonógrafo com as imagens em movimento, e cujo show de imagens faladas foi exibido por vários meses no Keith's Colonial Theatre em Nova York (Abel, Altman, 2001).

Apesar de tudo isso o crédito pela tecnologia de som em filme foi para Lee De Forest, que, em 1919, já havia registrado patentes do seu processo de som em filme chamado Phonofilm. De Forest, trabalhando com Theodore Case, produziu vários curtas-metragens entre 1921 e 1922 e apresentou o Phonofilm em uma seção no Rivoli Theater em Nova York em 15 de abril de 1923. O sistema Phonofilm foi usado em vários cinemas, com filmes sonoros feitos sob a direção de De Forest, mas ele não conseguiu vender o produto mais amplamente para os produtores de cinema estadunidenses. Seja pela imperfeição do sistema (movimento de filme defeituoso, faixa de frequência limitada, reprodução que produziam vozes com som não natural), ou a prosperidade da indústria, ou talvez os filmes demonstrados

fossem desinteressantes, o fato é que o filme sonoro não pegou imediatamente (Kaganovsky, 2018). Altman reforça a tese da influência das mídias sonoras da época, popularizadas por meio do rádio e da música ouvida através de alto falantes, na trilha sonora deste período: o cinema sonoro não aprendeu a falar vendo o cinema silencioso, mas escutando as mídias sonoras que faziam parte da paisagem sonora dos anos 20 (Altman, 1992).

Se o termo silencioso é incompleto, seria então correto falar do período como sincronizado? Diante do já exposto houve uma grande movimentação tecnológica para tentar fazer o sincronismo entre som e imagem já nesse período inicial, sendo a essência dessa sincronização algo que é parte constituinte do que conhecemos como cinema. Classificar o período inicial como pré-sincronizado e o posterior como sincronizado não infere uma classificação apenas atesta a ideia inicial de projeção que teve inúmeras tentativas de experimentos de sincronização, sendo finalmente resolvido na metade dos anos 1920, com o advento de uma projeção sincrônica através do som de discos de cera junto com as imagens fixadas em película (sistema vitaphone<sup>24</sup>) ou com o som impresso na própria película (sistema movietone<sup>25</sup>). O teórico Alan Williams ao escrever sobre o tema usa o termo "tecnologia de som sincrônico" tentando definir uma nomenclatura que dê conta do processo histórico. Ele faz a distinção entre cinema como tecnologia e como instituição, enfatizando que de um modo geral, o realismo do cinema narrativo, tanto silencioso quanto sonoro, é considerado uma construção ilusória criada por convenções, um produto multideterminado de uma necessidade de unidade e transparência por parte do sujeito que assiste:

Até o Vitaphone, de fato, a história do cinema sonoro é a história de repetidos fracassos, não da tecnologia, mas de marketing. Costuma-se argumentar que o problema de atrair audiências era principalmente técnico, devido à amplificação e sincronização inadequadas. Mas os primeiros filmes sonoros da Gaumont foram apresentados a um público de 5.000 (!) clientes no Gaumont Palace em Paris, usando um sistema de amplificação baseado em ar comprimido. E o processo Photophone de Lee De Forest, virtualmente imune a problemas de sincronização, foi amplamente testado no mercado no início da década de 1920. Se houve uma pressão evolutiva em ação na história do cinema que eventualmente culminou na adoção geral do som gravado sincronizado, essa tendência, sem dúvida, tem pouco a ver com a demanda, a esfera do consumo e muito a ver com a lógica da produção industrial. Pois o que o triunfo do Vitaphone da Warner Brothers finalmente

<sup>24</sup> O sistema Vitaphone usava um disco de 12 ou 16 polegadas num tocador de discos conectado por um projetor da Western Electric, a uma velocidade de 33-1/3 rotações por minuto por 9 a 10 minutos, de dentro para fora do disco, somente um lado, com um corte lateral no seu sulco (Lastra, 2000, p. 63).

<sup>25</sup> O sistema de som Movietone é um método óptico de gravação de som para filmes que garante a sincronização entre som e imagem. Ele consegue isso gravando o som como uma trilha ótica de densidade variável na mesma tira de filme que grava as imagens. Inventado por Theodore Case e patenteado pelo estúdio de William Fox (Lastra, 2000, p. 63).



conseguiu foi completar um processo iniciado muito antes: a progressiva mecanização do espetáculo cinematográfico (Williams, 1985, p. 202).

Figura 02 - Técnico checa a impressão do som no disco.



Fonte: Arquivo Warner Brothers.

Um precursor desses experimentos de sincronização foi Joseph Tykocinski-Tykociner (1877-1969) cientista nascido em Wloclawek, cidade em território polonês então sob controle da Rússia. Ele emigrou cedo para os Estados Unidos e pelos seus esforços tecnológicos de sincronização de som e imagem, foi responsável pela primeira demonstração pública de som gravado simultaneamente com imagens em filme no campus da Universidade de Illinois Urbana em 9 de junho de 1922. O filme duplo incluía tocar uma campainha e ler o discurso de Gettysburg<sup>26</sup>. Ele tentou patentear a sua invenção, mas iniciou uma briga com a universidade que lecionava pelos direitos da sua descoberta, já que a universidade entendia que ela havia dados as condições e estrutura possíveis para que Tykociner criasse o seu aparato cinematográfico, enquanto ele argumentava que tinha propriedade intelectual sobre a sua criação.

Não sendo mudo, nem silencioso e tão pouco sincrônico como podemos classificar o período que vai de 1895 até 1927? E o que vem de 1927 em diante, quando questões tecnológicas de projeção são resolvidas? Uma das designações que posso pensar seria: de 1895 a 1927, período antes da incorporação da exibição do som e imagem sendo exibidos juntos na mesma plataforma (mesmo que em alguns casos som e imagem fossem executados por mídias diferentes, como é o caso do vitaphone onde haviam a película e os discos separados) e de 1927 em diante, o período depois disso. Certamente essa não é uma classificação que se sustenta pelo tamanho que ela toma para ser descrita ou até pela sua

<sup>26</sup> Batalha decisiva na guerra civil estadunidense (1865-1869).

exatidão. Importante não perder do ponto de vista histórico, como nos coloca Lawrence Napper, que essa classificação que tento buscar nem existia antes de 1927:

Antes da introdução da tecnologia de som sincronizado, o "filme silencioso" nem sequer existia como categoria. Era simplesmente "cinema", completo em si mesmo - o meio de comunicação de massa mais moderno, mais popular, mais eloquente e mais glamoroso de sua época (Napper, 2017, p. 4).

Não menos importante é pensar sobre a materialidade do som e suas consequências no uso cinematográfico. Autores como Sterne, Lastra e Crafton, por exemplo, refletem sobre o papel do som na sociedade que ia se modernizando e o quanto as invenções, os "eletric entertainments" (entrenimentos eletrônicos), iam se moldando e transformando a emergente sociedade no início do século XXI. No caso de Sterne ele aponta duas importantes invenções sonoras como edificantes do que estaria para vir depois: a telegrafia e a auscultação humana. O telégrafo por ser a primeira invenção a permitir que o som pudesse ser compartilhado a distância, desmembrando a voz do ser humano; e o estetoscópio por ser o primeiro objeto a puder entender o interior do ser humano, criando um léxico medicinal através da escuta do pulmão das pessoas. Essas, segundo Sterne, foram as invenções que transformaram a civilização moderna pensando entre o que são sons exteriores e o que são interiores:

A técnica auditiva se desenvolveu ao longo do século XIX em uma variedade de contextos. As duas consideradas até agora, a auscultação mediada e a telegrafia sonora, compartilham características importantes: sua articulação com a razão científica e instrumental em ambientes institucionais claramente definidos e enquadrados; sua separação prática da audição dos outros sentidos; suas reconstruções do espaço acústico, sua construção de sons como objeto primário da audição; e sua poderosa moeda simbólica na cultura americana. Essas eram as mesmas orientações em relação à audição que viriam a ser articuladas às tecnologias de reprodução de som, quase desde o momento de seu surgimento. As características auditivas/experimentais atribuídas à telefonia, à fonografia e ao rádio iniciais - a problematização do som e a construção de um campo auditivo com sons "interiores" e "exteriores", a "extensão" e a separação da audição dos outros sentidos, o foco na técnica e a conexão entre som, audição e racionalidade - eram, portanto, refinamentos e extensões das práticas culturais existentes (Sterne, 2003, p. 154).

Assim a história da técnica auditiva conecta a tecnologia de reprodução de som com a longa história de escuta da modernidade, sendo as marcas mais importantes de técnica auditiva consideradas aqui - a conexão entre escuta e racionalidade; a separação dos sentidos; a segmentação do espaço acústico; a construção do som como um veículo de significado

próprio; e a ênfase na mediação física, social, e epistemológica - todas fundamentais para as maneiras como as pessoas escutam com e pelas tecnologias de reprodução, tendo todas essas práticas de escuta uma longa história na modernidade. Imaginando os primórdios da inserção do som na história do cinema, Lastra faz a indagação:

O som foi um efeito? Foi narração? Foi um comentário esclarecedor? Deve funcionar como uma forma adicional de narração onisciente ou restrita? Era realista ou espetacular por natureza? Mesmo sua natureza técnica estava em disputa. Era mais próximo em forma e propósito do fonógrafo, do telefone ou do rádio? Cada dispositivo, embora útil para apreender alguns aspectos do fenômeno do filme sonoro, validava diferentes técnicas e implicava diferentes normas representacionais. Então, antes que o “som como som” pudesse ser “inserido no estilo de Hollywood”, era preciso determinar exatamente o que o som “era” e quais eram suas funções apropriadas (Lastra, 2000, p. 121).

O que está posto, como vamos ver a seguir, é o que Lastra se refere como estilo "Hollywood:" uma formulação de uma maneira de reprodução sonora que ao decodificar e normatizar o som cinematográfico irá criar um alfabeto próprio na maneira de como representar o mundo sonoramente, dando ênfase em especial ao diálogo, a voz dos atores.

Para refletir sobre a trajetória histórica do som tomo emprestado a frase cunhada por Walter Murch<sup>27</sup> que tão bem reflete com uma analogia o que quero problematizar: "o cinema gestou com a visão e nasceu com o som." A analogia criada por Murch é que ao passar nove meses dentro da barriga da mãe o bebê tem na audição o seu maior sentido, sendo esse sentido a maneira de comunicação dele com o mundo exterior. Quando o bebê nasce os outros sentidos, em especial a visão, chegam para tomar conta e se instaurar como mais importantes. Para Murch o cinema fez o movimento inverso ao que acontece com a criança que gesta e nasce: no caso do cinema ele é gestado primeiramente somente com a imagem e ele só nasce quando o som direto, finalmente, é incorporado a exibição cinematográfica. Nesse sentido Altman em seu livro *Teoria Sonora, Prática Sonora* (1992) faz um recorte historiográfico, ao que ele chama de "especulação histórica" sobre o papel do som no cinema enumerando numa perspectiva temporal as diversas fases que ele nos provoca a pensar como era o cinema. Ele vai desde 1906 classificando o cinema como fotografia no que ele se refere que nesse momento da história como o "filme ser somente um rolo de filme da Eastman Kodak ou da Pathé que registrava fotografias em movimento." Depois disso ele segue por diferentes

---

<sup>27</sup> Diretor, Montador, Editor de som e Mixador. Foi o primeiro a conceber e usar o termo *Sound Montage* para designar a pessoa responsável em organizar o universo sonoro no filme *A Conversação* (*The Conversation*) (1974) de Francis Ford Coppola.

experiências, citando as interferências sonoras ao longo do tempo como música ilustrada, como vaudeville, como ópera, como desenho animado, como rádio, como fonógrafo, chegando em 1929 no cinema como telefonia (Altman, 1992). Essas classificações, ou tentativas de transformar tudo em categorias, tão desenvolvidas nas análises de muitos pesquisadores estadunidenses, nos chama atenção para a inerência de um processo chamado cinema que sempre está a mudar, mesmo até hoje em dia:

O que constitui uma mídia ou uma tecnologia? Na verdade, porém, as tecnologias de representação estão em constante processo de redefinição. As tecnologias de tela panorâmica e de múltiplos canais de hoje não são as mesmas que foram introduzidas nos anos cinquenta, que, por sua vez, diferem das abordagens de tela panorâmica e de múltiplos canais criadas no final dos anos vinte e início dos anos trinta. Ontem, o termo "filme" significava uma coisa; hoje, significa outra. Se quisermos entender como o cinema funciona, devemos nos proteger contra a projeção da definição de hoje no passado. Em vez disso, precisamos aprender com o passado uma lição objetiva sobre a identidade tênue e volátil do cinema. Derivado de várias tecnologias de imagem e som, o filme tem uma capacidade admirável de se misturar com qualquer uma dessas tecnologias que sirva a um propósito estético ou econômico específico (Altman, 1992, p. 114).

Seguindo ainda a perspectiva de Altman quero trazer nesse capítulo o importante papel do som na regularização do espetáculo cinematográfico fazendo com que o cinema pudesse ter uma consistência mercadológica. Período em que o som vai transformar o nascimento da recepção clássica a partir da campanha através dos estúdios da padronização do espetáculo pelo som (Altman, 1995).

Analizando as pesquisas feitas sobre o período de transição do som no cinema, a ideia de que essa transição foi algo calmo e suave gera várias interpretações por parte dos pesquisadores, estando bem longe de termos uma unanimidade para afirmar que foi um período de calmaria. É claro que a transição para o som nos Estados Unidos provavelmente não foi tão devastadora, nem tão suave, quanto em outros países. A transformação dos cinemas estadunidenses de quase totalmente sem som para quase totalmente sonoros, como Allen, Altman, Gomery e outros mostraram, levou cerca de um ano e meio (de 1928 a meados de 1929), acontecendo historicamente dentro da quebra do mercado de ações de Nova Iorque em outubro de 1929. A exceção foram os cinemas fora dos grandes centros, os que atendiam os bairros mais pobres foram os únicos que tiveram que esperar pela amplificação. A transição na Europa demorou mais, com o Reino Unido se movendo mais rápido, seguido pela Alemanha e França (os exibidores do Reino Unido estavam 63% conectados no final de 1930;

a Alemanha não chegou a 60% até 1932; e a França se moveu ainda mais devagar) (Allen, Gomery, 1985).

É importante notar que mesmo a transição estadunidense para o som, embora tenha ocorrido muito rapidamente, nunca foi suave, e a narrativa da transição foi contada de várias maneiras e muitas vezes com versões conflitantes. Donald Crafton, por exemplo, oferece uma história revisada e detalhada da transição de Hollywood para o som, sendo essa chegada sonora como um subproduto dos diferentes avanços da eletricidade - ao que ele se refere, usando um dos termos comuns nos anos 1920, como "uma nova forma de entretenimento elétrico." As companhias elétricas, juntamente com os estúdios e a imprensa, argumenta Crafton, ajudaram a organizar um discurso em torno do som, sobre o progresso e a modernidade, que fez o cinema sonoro aparecer não como um desenvolvimento "natural" do cinema silencioso, mas como um "novo produto completamente diferente", um produto de uma nova era de mudança tecnológica.

Em contraste, David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson argumentam que o cinema sonoro "não foi uma alternativa radical ao cinema silencioso; o som como som, como material e como um conjunto de procedimentos técnicos, foi inserido no sistema já constituído do cinema clássico estilo hollywoodiano." Além disso, Douglas Gomery descartou qualquer noção de reviravolta durante a transição, argumentando que, em vez de caos, "a transição para o som pelos monopolistas da indústria cinematográfica dos EUA foi rápida, ordenada e lucrativa" (Gomery, 2005). Em termos históricos é também importante notar, como nos faz Williams ao fazer uma relação da historicidade da transição sonora com os movimentos artísticos que estavam acontecendo, sobretudo na Europa:

Muito raramente é observado que a forma da transição para o som no resto do mundo parece ter sido bastante diferente do que aconteceu nos Estados Unidos. Na Europa, a chegada do som trouxe relativa uniformidade estilística a um conjunto diversificado de estratégias textuais produzidas por uma notável variedade de movimentos artísticos, tendências e indivíduos obstinados. Na França, o período de transição coincide com a morte do "Impressionismo" e outros movimentos artísticos de vanguarda; na Alemanha, com o fim do "Expressionismo" (Williams, 1992, p. 34).

### **Os caminhos da pesquisa.**

No capítulo *A trajetória sonora: o cinema gestou com a visão e nasceu com o som* introduzo autores que enfatizam a participação do som no processo histórico da criação e efetivação do cinema. Para Altman, Lastra e Eyman as tentativas com tecnologias de som

sincrônico durante a exibição com a imagem criaram condições para a consolidação de uma valorização do espetáculo, na tentativa de uniformizá-lo para que o espectador/consumidor pudesse escolher em quais cinemas ele ou ela devam ir. No subcapítulo *A formação das escolas sonoras* aponto para a criação das classificações dos diferentes métodos de som cinematográfico nos Estados Unidos e na França. Quero detalhar o momento histórico que foi o período de mudança da representação no espetáculo cinematográfico, analisando a situação estética e tecnológica de quando a introdução do som sincronizado nos dois países citados: Estados Unidos e França.

Ao trazer a discussão introduzida por O'Brien sobre o uso do som como elemento da narrativa, caso estadunidense, ou como elemento de performance de um, ou vários, artistas, caso francês, quero buscar nas transformações tecnológicas do período as consequências do uso sincrônico em diferentes cinematografias. Os Estados Unidos focaram na distinção da captação da voz, isolando dos outros elementos que faziam parte das trilhas sonoras no período: ruídos/ambientes e música. Isso era necessário para repor as vozes dos atores nas outras línguas dos países onde os filmes eram exibidos. Na França, que tinha um grande mercado interno de filmes, ela não diferenciava a captação da voz junto com o espaço ou com a performance do artista em filmes que eram muito comuns na época. A França não exportava filmes como os Estados Unidos, mas a sua produção interna rivalizava com a de Hollywood (Andrew, 1980).

A grosso modo o método de captação e reprodução estadunidense prioriza a voz tendo ela sempre em primeiro plano, minimizando o espaço onde o personagem que fala está inserido. Se isso era a realidade já no final dos anos 1920, nos dias de hoje, com a evolução da tecnologia dos microfones de lapela sem fio, a ideia da captação limpa da voz, sem outros elementos edificantes de um espaço sonoro, se tornou quase que um regimento obrigatório do Técnico de Som Direto. Cada vez mais é enfatizado o uso de lapela nos sets de filmagem em detrimento de microfones aéreos para gravar o som direto. É como se o personagem com o poder da sua fala respondesse pelo resto dos sons, sendo esses sons subordinados ao espaço diegético onde eles ocorrem.

O método francês, em contraponto, prioriza o espaço, podendo ter a voz do personagem em um plano mais presente, mas acompanhada do ambiente do local onde está sendo realizada a gravação dos sons, amplificando o espaço onde o personagem que fala está inserido. A premissa nessa classificação, ao contrário da tendência estética estadunidense citada, é enfatizar o uso de microfones aéreos por cima do enquadramento da imagem em detrimento de lapelas colados no corpo para gravar o som direto. Nesse caso o indivíduo é um

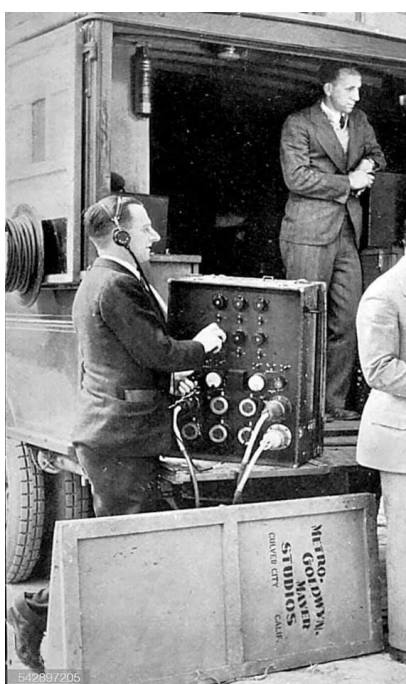
das partes a qual o som está subordinado, com ele compondo com o resto dos sons que estão sendo capturados no momento da ação.

Como vamos observar nos Estados Unidos, durante a década de 1920, as tecnologias de gravação e reprodução de som disponíveis para o cinema no mundo se avolumaram, com cada uma dessas tecnologias tentando ser o padrão definido como o melhor. Surgiram ao longo da década diferentes sistemas, entre eles: o Phonofilm de Lee de Forest e Theodore Case, de densidade variável, o Photophone da RCA de área variável e o Movietone da Fox de densidade variável, todos com a impressão ótica em uma banda de som impressa na película; e o sistema Vitaphone da Western Electric onde o som era gravado em discos de cera, separados fisicamente do filme. Na Europa poucos países investiram em tecnologia de som em filmes: havia o sistema alemão da Tobis, que era similar ao do Movietone, de densidade variável, na Dinamarca o sistema Poulsen-Petersen fabricado por Arnold Poulsen e Axel Petersen, e na União Soviética o sistema Tagefon de Pavel Grigorevich Tager e o Shorinofon de Alexander Shorin. O Tagefon baseava-se na gravação ótica de densidade variável em filme, enquanto o Shorinofon, amplamente utilizado para gravação de som em exteriores e em estúdio, baseava-se em uma reprodução mecânica de sulcos longitudinais semelhantes aos do gramofone ao longo da tira de filme (Kaganovsky, 2018). Nesse momento a gravação em som magnético, ao contrário da gravação ótica, estava sendo testada na Alemanha, mas com resultados não satisfatórios. Souza nos explica as diferenças nos sistemas de reprodução que foi padronizado somente em 1950, com o uso do som de cinema gravado na película em área variável:

No registro do som no disco, a energia sonora é transformada em energia elétrica e posteriormente convertida em energia mecânica, que é impressa nas modulações esculpidas nos sulcos dos discos. O sistema ótico de registro de som também se baseia na conversão de energia, porém neste sistema, a energia elétrica resultante da conversão da energia sonora é transformada em energia luminosa, que é transcrita sobre a película cinematográfica. Duas diferentes técnicas para o registro do som na película disputaram o mercado do som cinematográfico na transição para o sonoro: o som ótico de densidade variável e o som ótico de área variável. No ótico de área variável, o Photophone desenvolvido pela RCA, a conversão da energia elétrica que trafega pelo sistema é realizada por meio da ondulação de um fecho de luz que desenha, sobre o negativo virgem a modulação da onda sonora. O sistema adotado em bloco pelos estúdios para o registro dos sons na produção dos filmes sonoros foi o ótico de densidade variável, o Movietone patenteado pela Fox. Das grandes companhias, apenas a Radio-Keith-Orpheum (RKO) e a Warner Brothers, após o desuso do Vitaphone, optaram pelo sistema da RCA, o Photophone. Segundo Handzo (1985, p. 388), inicialmente o ótico de densidade variável apresentava maior inteligibilidade das falas, ao ser comparado ao ótico de área variável, que era mais suscetível

à distorção do sinal, causada pelas consoantes oclusivas que geravam a saturação do registro ótico. Este problema foi resolvido com o emprego de circuitos eletrônicos de limitação do sinal elétrico (limitadores). A partir de então, o sistema ótico de área variável tornou-se o preferido por ser menos influenciado pelos processos de revelação e cópiagem da película. No final da década de 1950, segue o autor, o sistema ótico de área variável com configuração *dual* bilateral tornou-se o padrão da indústria. As duas pistas de som paralelas que caracterizavam esta configuração abrigariam no futuro o sistema estereofônico analógico desenvolvido para o cinema pela Laboratório Dolby (Souza, 2010, p. 41).

Figura 03 - Mixador de Som Direto da MGM em ação.



Fonte: Arquivo MGM.

O estilo dos primeiros filmes sonoros é comumente explicado como um efeito da restrição tecnológica. Na França da era da conversão sonora, por exemplo, as esquisitices do estilo cinematográfico nacional eram rotineiramente atribuídas a instalações e equipamentos ultrapassados. Embora apontem para condições estilísticas cruciais do filme, essas explicações podem ser altamente problemáticas na medida em que presumem que as tecnologias determinam, e não apenas condicionam, resultados estilísticos específicos. O projeto desta tese foi desenvolver um relato alternativo, no qual as tecnologias são entendidas como incorporadas em contextos de prática da indústria cinematográfica e, portanto, implicadas em uma rede de relações que envolvem outras tecnologias. Assim, do ponto de vista adotado aqui, as principais questões dizem respeito menos às tecnologias em si do que ao modo como essas tecnologias fazem sentido em termos locais, à luz de práticas e



compromissos característicos do setor cinematográfico como um todo.

Na Europa nenhum filme com som foi feito até o final de 1929 (Allen, Gomery, 1985), assim a transição do silencioso para o sonoro foi diferente do que nos Estados Unidos. A estrutura de produção na França via o cinema como arte, sendo essa produção, na sua grande maioria, feita por indivíduos, com as exceções de poucos estúdios como a Gaumont e a Pathé. Os Estados Unidos já tinham um processo industrial acontecendo com a formação das *majors*<sup>28</sup> nesse período citado. Nessa guerra das inúmeras patentes de gravação e reprodução de som houve a divisão entre os fabricantes das tecnologias dos mercados mundiais a serem explorados para a devida importação e exploração das invenções emergentes, formando cartéis de dominação sonora que foram divididos da seguinte forma:

Em 1930, Western Electric, RCA e Tobis-Klangfilm formaram um cartel frouxo que dividiu o mundo em quatro territórios. A Tobis-Klangfilm garantiu os direitos exclusivos para a Europa e a Escandinávia, enquanto a Western Electric e a RCA obtiveram os Estados Unidos, Canadá, Nova Zelândia, Índia e União Soviética. Para o mercado britânico, os royalties foram divididos em um quarto para a Tobis-Klangfilm, três quartos para a Western Electric e a RCA. O resto do mundo era território aberto (Gomery, 2005, p. 108).

Esse encaixe de um certo "imperialismo tecnológico", de quem produz tecnologia e quem consome, é muito importante quando observo os objetos da pesquisa. Será que os modelos sonoros das outras cinematografias, que não a estadunidense e francesa, espalhadas pelo mundo, são determinados por essa dependência tecnológica dos insumos para realizar filmes? Ou essas outras cinematografias ressignificaram o uso do som de acordo com a realidade cultural de cada lugar, criando algo diferenciado? E quanto ao resto do mundo? Será que poderíamos também ter maneiras de classificá-lo e rotulá-lo em escolas, com modos diferenciados de escutas que se relacionam com contextos específicos e históricos? Ainda questiono o porque da referência ser somente à existência dessas duas escolas estadunidense e francesa. Só existiriam essas duas maneiras de ouvir/captar/reproduzir o som no cinema, seguindo uma lógica extremamente ocidentalizada de escuta e classificação?

---

<sup>28</sup> As *majors*, como eram conhecidas, optavam pela economia de escala, utilizavam infraestrutura industrial e operavam num "sistema integrado" que não somente produzia e distribuía filmes, mas também administrava suas próprias cadeias de salas exibidoras. O "sistema de estúdio" de fazer cinema, que está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento da indústria da realização cinematográfica, "surgiu durante a década de 1910 e tomou forma nos anos 1920. Alcançou a maturidade nos anos 1930, atingiu o auge durante o período da Segunda Guerra Mundial, para então entrar em constante declínio" (Schatz, 1988).

Em *Movimentos periféricos a dominação das majors de gravação e reprodução de som* pesquiso a realidade dos países que estavam à margem das realidades tecnológicas da época, não se encaixando dentro das classificações propostas de métodos sonoro. Quero apontar para outras cinematografias não contempladas no subcapítulo anterior, focando no Japão, na Dinamarca, e em alguns países da América Latina, tentando entender como se encontravam tecnologicamente falando nesse momento de transição. O Japão, por exemplo, ao longo do período do silencioso desenvolveu a figura dos benshis, narradores de filmes que davam a referência aos cinemas onde os filmes eram projetados, sendo muitas das vezes, a atuação do benshi o atrativo especial que fazia diferença para o público ir em determinado cinema. Freiberg detalha o período de transição no Japão:

Um fator importante para a sobrevivência bem-sucedida do setor cinematográfico japonês na transição para o som foi sua capacidade de fazer a conversão para o som muito lentamente - em um período de dez anos - devido à popularidade e à força da variedade nativa do filme silencioso. No Japão, o público nunca assistia a um filme em silêncio; em vez disso, a exibição de filmes era acompanhada pela apresentação ao vivo de narração e música no teatro. Os narradores eram artistas populares que não apenas recontavam o enredo dos filmes, mas também aprimoravam o conteúdo emocional fazendo as vozes e os efeitos sonoros e fornecendo descrições sugestivas dos eventos e das imagens na tela, como os narradores do teatro de marionetes *bunraku*. Os narradores mais populares eram estrelas em seu próprio direito, responsáveis exclusivamente pelo patrocínio de um determinado cinema (Freiberg, 1987, p. 5).

Em 1933, 81% dos filmes produzidos no Japão eram sem som sincronizado na projeção, apesar dos filmes com essa possibilidade tecnológica terem sido feitos no Japão desde 1931. Em 1937 e 1938, cerca de um terço dos filmes produzidos ainda eram sem som sincronizado na projeção e mesmo em 1942, 14% dos filmes exibidos no Japão ainda eram exibidos dessa maneira. (Freiberg, 1987). Também quero detalhar a realidade na Dinamarca que tinha um mercado interno já estabilizado, com a produtora Nordisk Film centralizando a comercialização das obras e utilizando o sistema de som desenvolvido pelos dinamarqueses Axel Petersen e Arnold Poulsen, tendo um mercado interno consumindo seus próprios filmes.

Lea Jacobs no seu livro *O ritmo do filme depois do som: tecnologia, música e performance* (2015) pensando nas transformações do período de transição sonora faz um apanhado da realidade tecnológica de alguns países europeus, enumerando as primeiras experiências de filmes sendo projetados com som impresso na película ou gravado em discos separados:

Em 23 de agosto de 1929, a modesta indústria cinematográfica austríaca lançou um filme com som sincrônico na projeção: *G'shinchten aus der Steiermark (Histórias da Estíria)*, dirigido por Hans Otto Löwenstein. O primeiro feito na Suécia, *Konstgjorda Svensson (Artificial Svensson)*, estreou em 14 de outubro. Oito dias depois, Aubert Franco-Film lançou *Le Collier de la reine (O colar da rainha)*, filmado no estúdio Épinay perto de Paris. Concebido como um filme sem som sincrônico de projeção, recebeu uma trilha musical gravada pela Tobis e uma única sequência de falas - a primeira cena de diálogo em um longa-metragem francês. *Les Trois masques (As três máscaras)* de André Hugon estreou em 31 de outubro de 1929 e é geralmente considerado o primeiro longa-metragem francês falado, embora tenha sido filmado sem som, como *Blackmail (Chantagem e Confissão)* de Alfred Hitchcock, o som foi depois adicionado ao filme. O primeiro longa-metragem alemão totalmente com som sincrônico na projeção, *Atlantik*, havia estreado em Berlim em 28 de outubro de 1929; uma produção da British International Pictures com um roteirista britânico e diretor alemão, também foi filmado em inglês como *Atlantic*. Em 1930, os primeiros filmes poloneses estrearam, usando sistemas de som em disco: *Moralnosc pani Dulskieŕ (A moralidade da Sra. Dulska)* em março, e os sonoros *Niebezpieczny romans (Romance perigoso)* em outubro. Na Itália, o primeiro filme com som sincrônico na projeção, *La canzone dell'amore (A canção de amor)*, também foi lançado em outubro de 1930. O primeiro filme com som sincrônico na projeção tcheco, *Tonka Sibenice (Tonka da força)*, foi encenado no Gaumont Studios em 1930, em Paris (Jacobs, 2015, p. 11).

Ao final do capítulo quero trazer o contexto histórico brasileiro com as experimentações, tendo a precariedade como gambiarra, com o equipamento de som de cinema que foi introduzido no período. Para situar o Brasil no contexto tecnológico da época quero detalhar o trabalho dos pioneiros Luis (Lulu) de Barros, Paulo Bennedetti e Almeida Fleming, através das pesquisas de Ana Lúcia Lobato, Fernando Moraes da Costa, Suzana Reck Miranda, Eduardo Morettin e Luís Alberto Rocha Melo. Segundo Rocha Melo os estúdios de sonorização só aparecem no Brasil na virada dos anos 1940 para os 1950, sendo que antes disso o som era predominantemente gravado nos palcos de filmagem, direto no negativo ótico (sistema Movietone). Quando da chegada do som na exibição no Brasil, no começo dos anos 1930, se estabelece um dos mais duradouros e rentáveis filões da produção cinematográfica brasileira: o filme musical carnavalesco. Essa produção teve em boa parte ação de três personagens na década de 1930: Adhemar Gonzaga, produtor e diretor, fundador da Cinédia; Alberto Jackson Byington Jr., representante em São Paulo da Columbia Records, dono da Casa Byington e da produtora Sonofilms, e também de editoras musicais, estações de rádio e uma companhia de discos; Wallace Downey, estadunidense, diretor artístico da Columbia Records e fundador da Waldow Films (RJ) (Rocha Melo, 2013). Downey trouxe, em 1934, um moderno equipamento Movietone da RCA Victor e com ele produziu *Alô, Alô Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936), *Banana da terra* (Ruy Costa, 1939) e *Abacaxi Azul*

(Wallace Downey, 1944). A Cinédia de Adhemar Gonzaga tinha equipamentos de gravação ótica e aparelhos RCA de alta-fidelidade, com mesa de dois canais, para gravação e mixagem, trazendo melhorias na copiagem dos filmes com máquinas Multiplex e DeBrie. Rocha Melo descreve o período:

Luís de Barros, um pioneiro na transição do cinema silencioso para o sonoro no Brasil com o seu sistema de exibição Sincrocine, um projetor acoplado a uma vitrola elétrica, com o filme *Acabaram-se os otários* (1929) teve papel importante na renovação dos serviços de laboratório de imagem e de som com a instalação da CIC (Companhia Industrial Cinematográfica), conhecida como Laboratório Bonfanti. Barros é conhecido por ter comprado a briga de introduzir o cinema sonoro no país sem importar o Vitaphone. Vale lembrar que não há tanto atraso com relação ao advento do sonoro nos Estados Unidos, já que o ano de 1927 é considerado um momento chave, graças ao sucesso de *O cantor de Jazz*. Após *Acabaram-se os otários*, o primeiro filme sonoro brasileiro, Barros produz outros filmes sonoros, mas é em 1931, pelas mãos do norte-americano Downey que aparece a primeira produção de maior sucesso comercial: *Coisas nossas* (Rocha Melo, 2013, p. 23).

Alguns anos mais tarde, em 1946, dois engenheiros de som franceses, Mathieu Adolphe Bonfanti<sup>29</sup> e Maurice Duvergé trazem equipamentos de gravação e reprodução de som da França para o Brasil. Por complicações alfandegárias esse equipamento só é liberado em 1949 por Luis de Barros que conseguiu desenrolar o desembarque, formando com os dois franceses a Companhia Industrial Cinematográfica (CIC). A tecnologia trazida foi o sistema de som DEB (Duvergé-Emón-Bonfanti): um galvanômetro acoplado a um gravador "portátil" (ainda assim instalado num caminhão) que possibilitava filmagens em exteriores, com maior qualidade e controle em relação as câmeras óticas tradicionais. Os filmes que utilizaram desse recurso foram *Agulha no palheiro* (1953) e *Rua sem sol* (1954) de Alex Viany e *Rio 40º graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos (Rocha Melo, 2013).

Pensando na premissa da presença de uma sonoridade francesa e estadunidense na cinematografia brasileira recorro a essa intersecção de encontros, tentando entender se de um lado Downey e seu equipamento de origem estadunidense, fazendo as primeiras gravações sonoras em filmes brasileiros, e do outro Bonfanti e Duvergé da CIC que chegam alguns anos mais tarde e que trazem uma tecnologia francesa, podem inferir maneiras distintas de gravar, editar e reproduzir os filmes? A chave estaria em escutar os filmes realizados através dessas duas tecnologias? Elas apontariam as diferenças? O fato é que o CIC pegou fogo em 1957 (existem controvérsias sobre a veracidade do incêndio, como vamos ver mais adiante) e os cineastas da geração seguinte, o pessoal do Cinema Novo, não conheceu esse sistema francês,

<sup>29</sup> Tio de Antonie Bonfanti, importante Engenheiro de Som francês, que será detalhado no capítulo 3.

vivendo assim um momento sonoro paradoxal. Enquanto que a gravação de som direto já era uma prática comprovada nos Estados Unidos, França e Canadá, os cineastas brasileiros demoraram muito a incorporar os equipamentos mais leves de filmar já introduzidos no final da década de 1950.

A geração do Cinema Novo, que pregava um cinema revolucionário com muitas ideias na cabeça, amparado por uma câmera na mão, esquecia de levar junto um gravador de som para melhor executar essas ideias. Para essa geração, quando alguns autores apontam para "uma preguiça" intelectual dos novos diretores em entender a nova tecnologia, o que sempre se destacava na trilha sonora era a música, com um uso recorrente de Villa-Lobos em muitos filmes, mas com uma enorme pobreza de ambientes, efeitos e outros sons. Imagino como seriam obras renomadas como *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha se tivessem tido o mesmo esmero com o som que tiveram com o roteiro, interpretação e a fotografia? O que seria esse descaso? Falta de linguagem sonora? Falta de equipamento? Falta de Técnicos de Som Direto que soubessem o que estavam fazendo? O fato é que os cinemanovistas, apesar de atacarem o sistema de filmes de estúdio brasileiros que eles acreditavam produzir filmes alienantes e de baixo valor cultural, tiveram que trabalhar com a mesma estrutura de estúdios de som da Atlântida e da Herbert Richers com seus já ultrapassados gravadores óticos, sem gravar com som direto em locação e tendo que dublar a maioria dos seus filmes.

No capítulo 2 *Espaço, voz e contraponto: experimentos nos primeiros filmes sonoros* quero refletir como foi vivida a passagem tecnológica do surgimento e implantação do aparato de gravação e reprodução de som no cinema em quatro países. Para isso analiso quatro filmes de diferentes diretores, sendo esses filmes os primeiros com som sincrônico na projeção feitos por esses diretores. A intenção é focar nos aparatos tecnológicos de gravação de som disponíveis a cada um deles, fazendo um recorte geográfico pelos diferentes países. Quero também problematizar o estigma criado no período da transição sonora do cinema que a introdução da captação de som direto fez com que o cinema involuísse, voltasse a ser o teatro filmado que já pertencia ao período inicial do cinema. Os exemplos dos filmes citados apontam para tudo, menos para a estagnação de imagem, ou uma possível imobilização estética que se estabeleceu, segundo o senso comum, para fazer uso da nascente tecnologia de som cinematográfico. Ao contrário disso encontramos nesses filmes exemplos de extrema criatividade sonora, com cada diretor usando a tecnologia de gravação e reprodução de som que estava disponível no seu país, diante de sua realidade. Como pontua Souza:

Bordwell assim como Crafton, contestam a ideia de que o cinema sonoro da transição era estático e carecia de montagem. Bordwell afirma que, “havia abundante montagem nos primeiros filmes sonoros, com muitos planos por cena”, tomando como exemplo o primeiro todo sonoro *Luzes de Nova Iorque* (*Lights of New York*, 1928) para comprovar quantitativamente este questionamento. Bordwell revela que o primeiro longa-metragem totalmente sonoro contém em média 30 planos por cena e que a duração média dos planos é de 9 segundos, ficando apenas com 3 segundos a mais do que a média de duração dos planos dos filmes produzidos na década anterior que era de 6 segundos (Souza, 2010, p. 47).

As evoluções tecnológicas foram, e continuam sendo, partes indissociáveis da história do cinema. Como afirma o historiador Barry Salt: "tecnologia atua mais como uma pressão frouxa no que é feito do que uma limitação rígida". Assim é importante analisar essa passagem histórica, sem endeusar a tecnologia como o fator determinante de mudanças, quando outras questões de narrativa fílmica estavam em jogo, sempre entendendo que é preciso refutar o lugar secundário, e nesse caso, demonizador do advento do som exibido juntamente com a imagem. Assim a importância e interesse do capítulo é dar luz ao momento histórico de produção vivido pelos diferentes diretores quanto ao registro sonoro em seus filmes e dos meios de gravação. Os diretores analisados<sup>30</sup>, já faziam filmes antes do advento do som sincronizado com a imagem, sendo também escolhidos por estarem filmando em diferentes países, em diferentes estruturas de produção. Os filmes, com os seus devidos diretores são: *Chantagem e confissão* (*Blackmail*, 1929) de Alfred Hitchcock, gravado no sistema RCA Phonophone; *M, O vampiro de Dusseldorf* (*M*, 1931) de Fritz Lang, gravado no sistema Tobis-Klangfilm, crédito de som Adolf Jansen; *Aplauso* (*Applause*, 1929) de Rouben Mamoulian, gravado no sistema Western Electric e *Entusiasmo ou A Sinfonia do Donbass* (*Entouziyazm* ou *Simphonia Donbassa*, 1931) de Dziga Vertov e Yelizaveta Svilova, gravado no sistema Shorin, crédito de som para Petr Shtro. A intenção da análise desses filmes é focar nos aparatos tecnológicos de gravação de som disponíveis para cada um desses diretores, fazendo um recorte geográfico através da obra dos cineastas: Inglaterra (Hitchcock), Alemanha (Lang), Estados Unidos (Mamoulian), União Soviética (Vertov e Svilova). Em todos os filmes analisados é importante enfatizar o uso que eles fazem da banda sonora, apontando para um caminho inovador e único, abrindo espaço para contrapor as teorias que enfatizam o lado negativo da introdução da projeção do som sincronizado.

---

<sup>30</sup> A exceção é Rouben Mamoulian, que na realidade faz seu primeiro filme, mas que vinha de inúmeros experimentos sonoros no teatro e no musical da Broadway.

No capítulo 3 *A segunda reviravolta sonora* quero situar um ponto histórico da pesquisa que é a introdução dos equipamentos leves de filmar no final da década de 1950 e como essas transformações tecnológicas trouxeram novas possibilidades estéticas ao cinema. Quero refletir o gênero documentário como o lugar estrutural que utilizou dessas novas tecnologias que surgiram no começo dos anos 1950, pesquisando como se deram as mudanças estruturais de captação tanto na imagem como no som. Dessa maneira quero problematizar os diferentes usos que cada cinematografia estabeleceu esteticamente no campo do documentário: nos Estados Unidos com o conceito de mosca na parede e na França com o da observação participante.

Em *O cinema direto estadunidense: personagens em ação e moscas na parede* detalho o uso que o movimento de cinema estadunidense - *direct cinema* - fez do som direto nos documentários do período. Dialogo com os autores Bill Nichols, Stephen Mamber, Erick Barnouw, Betsy McLane, entre outros, para pensar no trabalho dos pioneiros do cinema documentário nos Estados Unidos, muitos oriundos do emergente telejornalismo dos anos 1950. Através dos filmes de Robert Drew, Richard Leacock, David e Albert Maysles, entre outros, quero entender se houve uma ruptura no conceito clássico do método estadunidense de captação de som que prioriza somente a voz para algo com mais ambiência, isso muito devido as circunstâncias de filmagem e os equipamentos que iam se metamorfoseando em tamanho, peso e autonomia.

Em *Buscando a verdade e fabricando cinema: o verité francês e suas ideias* vou detalhar como a nova onda de documentários franceses faz uso do som direto no que ficou conhecido como *cinéma vérité*, título extremamente debatido pela essência conflitante e provocadora da palavra verdade. Busco entender como a já citada tradição de som direto francês se encaixou nessa nova experiência estética oferecida pelos documentaristas da época. Para isso trago os autores Mario Ruspoli, Séverine Graff, Caroline Zeau, Louis Marcorelles e Sérgio Puccini para discutir a ideia do "som político" proposta por alguns pensadores sonoros do cinema francês na década de 1960 como Antonie Bonfanti, Michel Fano, Marcel Carrière, Jean Pierre Ruh, entre outros. No caso do cinema francês foi o uso da técnica de observação participante, ao contrário do método de não interferência dos filmes estadunidenses, que determinou uma estética diferenciada, pensada que foi para acontecer na interação de quem faz o filme com os seus personagens.

No capítulo 4 *A realidade sonora brasileira em tempos de mudanças tecnológicas* quero entender como o cinema brasileiro se insere no contexto histórico entre os métodos francês ou estadunidense de captação e reprodução de som no cinema. Os cineastas brasileiros

estavam cientes desses métodos sonoros para poder utilizá-los? Teriam eles preferência para um determinado método seja o francês ou o estadunidense, ou teriam percebido uma ideia de hibridismo desses dois métodos? O período histórico de análise proposto nesse capítulo é dentro das obras produzidas durante os anos 1960, período, como nos aponta Melo, quando haviam poucos estúdios de som no Brasil, e aqueles que eram usados já estavam em situação precária de edição e mixagem de som. Eduardo Escorel<sup>31</sup>, em conversa para a pesquisa, relata como era a realidade dos filmes feitos na época citando o papel importante do som como um elemento que melhorou muito no cinema brasileiro:

Mas houve um momento ali, mais ou menos na segunda década dos anos 50, primeiro dos 60, de precariedade técnica muito grande. Quer dizer, tinha o próprio laboratório, era precário, os estúdios de som ainda eram mais precários. Quer dizer, as condições em que filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foram dubladas, em um estúdiozinho da Atlântida, na Rua México. Depois surgiram outros estúdios e houve um processo de amadurecimento e de melhoria técnica, do qual a questão do som participou. Ele é que trouxe um outro padrão. Eu acho que hoje em dia, com todos os problemas que existem, mas o cinema brasileiro de forma geral pode ser ruim, pode ser bom, pode ser melhor, pode ser pior. Mas o padrão técnico dos filmes é muito alto em comparação com o que era. Às vezes você vê um filme e diz: poxa, mas que filme ruim! Mas a fotografia do filme é ótima. A direção de arte é ótima. O som é ótimo (Câmara, 2025).

Me interessa problematizar as dificuldades tecnológicas da época devido a qualidade dos equipamentos sonoros disponíveis, pensando na eterna necessidade de importação de tecnologia, no caso do cinema, que aconteceu, e acontece no Brasil, como em várias outras cinematografias mundiais. Para entender a sonoridade do período e a sua possível inclinação para um método ou outro, acredito que será importante trazer duas importantes experiências dos anos 1960 relacionadas ao audiovisual brasileiro. A primeira experiência é a formação e a atuação da Caravana Farkas: um grupo de cineastas que percorreram o Brasil filmando muitas das vezes com som direto no intuito de "*retomar o falar do povo brasileiro no cinema*", como acentuou Paulo Emílio Salles Gomes. A Caravana produziu dezenove filmes<sup>32</sup>, de 1964 a

<sup>31</sup> Eduardo Escorel (1945) Personagem histórico do cinema brasileiro, trabalha como diretor, montador, produtor, roteirista, professor e crítico de cinema. Dirigiu, *Lição de Amor* (1975), *Ato de Violência* (1980), *Chico Antônio - O Herói com Caráter* (1983) e *Imagens do Estado Novo 1937-45* (2016). Foi montador de *Terra em Transe* (1966), de Glauber Rocha, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, entre outros.

<sup>32</sup> Cada um desses filmes traz a abordagem de um tema único: a literatura oral, em *A Cantoria* e *Jornal do Sertão*; a religiosidade popular, em *Padre Cícero* e em *Frei Damião*; o artesanato, em *A Mão do Homem*, *Os Imaginários* e *Vitalino/Lampião*; a economia, em *Casa de Farinha* (mandioca), *Erva Bruxa* (tabaco), *O Engenho* (rapadura), *A Morte do Boi* (gado) e Região: *Cariri* (estrutura agrária); o sertanejo, em *A Besta*, *A Vaquejada*, *O Homem de Couro* e *O Rastejador*; e o cotidiano na fazenda, em *Jaramataia*. As exceções ficam por conta de



1969, sendo seu núcleo duro constituído por Sergio Muniz, produtor executivo do ciclo, os diretores Geraldo Sarno, Maurice Capovilla e Paulo Gil Soares. Participaram também o fotógrafo Affonso Beato, que seria diretor de fotografia de Glauber Rocha em *Antonio das Mortes* (1969), Francisco Ramalho Jr. mais tarde produtor dos filmes de Hector Babenco, Guido Araújo, o fundador da importante Jornada de Cinema da Bahia, Jorge Bodansky chegou a fotografar alguns filmes e Vladimir Herzog começou na equipe mas não continuou, porque foi assumir um estágio na BBC de Londres. O mentor e financiador era Thomas Farkas, fotógrafo húngaro-paulistano que tinha uma loja de revelação de filmes e que deu as condições financeiras e tecnológicas para que o grupo desenvolvesse e produzisse os filmes. Segundo os seus diretores, todas as filmagens foram voltadas para a compreensão e o debate da realidade brasileira, por meio do registro das transformações que as manifestações de cultura popular estariam sofrendo devido à substituição de comportamentos e valores "tradicionais" por outros, "modernos", fruto da urbanização e industrialização das cidades.

Figura 04 - Equipe de Viramundo, da direita para esquerda: Julio Calasso, Edgardo Pallero, Thomaz Farkas, Sergio Muniz, Geraldo Sarno e um dos entrevistados.



Fonte: Instituto Moreira Sales.

O outro acontecimento audiovisual de destaque no cinema brasileiro no período foi o curso que o sueco Arne Sucksdorff deu no Rio de Janeiro iniciado em 1962 e concluído em 1963. Sucksdorff foi trazido através de um arranjo de Joaquim Pedro de Andrade com o Ministério das Relações Exteriores (MRE) e o Instituto Patrimônio Histórico (Iphan) que possibilitou além do curso voltado para diretores de cinema, a vinda de equipamentos de

---

*Visão de Juazeiro e Viva Cariri!* Que apresentam uma síntese de toda a temática do projeto, relacionando economia, cultura e religiosidade popular (Galvão, 2011).

imagem e som<sup>33</sup> ainda não utilizados no Brasil. O citado Eduardo Escorel reconta a chegada do Nagra no Brasil, sua participação no curso e a rápida ascensão a Técnico de Som Direto:

O Nagra que o sueco trouxe foi o segundo Nagra existente no Brasil. Havia naquela época um inglês que trabalhava aqui chamado Rex Endsleigh<sup>34</sup>, que chegou a fazer um filme de ficção chamado *Crime de amor* (1965), baseado em um personagem intitulada a *Fera da Penha*. Ele tinha um Nagra um pouco antes do Sucksdorff chegar, já pensando em fazer o filme de ficção, creio eu. Sucksdorff chegou ao Brasil em outubro de 62 trazendo o Nagra debaixo do braço porque era portátil e o resto do equipamento como era pesado só chegou em dezembro. Assim o Nagra foi o primeiro equipamento com o qual os alunos do curso começaram a mexer. Eu aprendi a ligar e desligar o Nagra e assim virei Técnico de Som naquela época. Não precisava de nenhuma outra qualificação. Logo fiz algumas gravações de ambiente e ruídos para o *Garrincha, alegria do povo*<sup>35</sup> no final de 62 (Câmara, 2025).

O fato é que o curso do sueco, por ser algo introdutório, não gera uma produção de filmes devido a uma série de fatores, apesar dos alunos do curso terem produzido o documentário *Marimbás* (1963), dirigido por Wladimir Herzog, sobre os pescadores do Posto 6, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Não é um filme com som direto pois no som do filme escutamos os depoimentos dos pescadores sempre em off, ou seja, sem a referência da imagem onde foi produzido, mas gravados no lugar onde aconteceram as filmagens. No crédito de som direto temos o nome de Francisco Chagas da Costa, que também assina a direção de produção. Nesse sentido é sintomático olhar para os títulos produzidos no período, seja o do curso de Sucksdorff, ou da Caravana Farkas, ou por cineastas independentes, entendendo a inserção de futuros diretores flertando em um momento inicial com a captação de som direto. Além da citada experiência de Escorel em *Garrincha, alegria do povo* (1962) vamos ter também Arnaldo Jabor em *Maioria Absoluta* (1964), Maurice Capovilla em *Viramundo* (1965), Júlio Bressane em *Bethânia bem de perto* (1967), deixando mais uma vez explicitado, como nos conta Escorel acima, que o trabalho do Técnico de Som Direto era relegado a alguém que soubesse ligar e desligar o Nagra e "quisesse participar", sem ter ainda o apuro sensível de um ouvido mais treinado (Câmara, 2019).

Ao ser perguntado sobre se nesse momento ele tinha contato, através de filmes, seja pela sonoridade ou pela estética escolhida de fazer documentário pelos métodos estadunidense ou francês, Escorel relembra sobre as suas influências:

<sup>33</sup> Os equipamentos eram dois gravadores Nagra III, uma câmera Arriflex IIC 35mm, refletores e uma moviola (mesa de montagem de imagem e som) Steenbeck (Guimarães, 2008).

<sup>34</sup> Engenheiro de Som inglês que veio para trabalhar na Companhia Cinematográfica Vera Cruz nos anos 1950.

<sup>35</sup> Filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Nunca refleti ou ouvi falar de uma diferença nacional, digamos assim. Acho que as técnicas tenderam a se aproximar rapidamente e em grande parte por causa do Nagra. Por causa do desenvolvimento dos microfones, depois do surgimento dos lapelas sem fio. Tudo isso vai ao mesmo tempo. Respondendo e atendendo a demandas necessárias do meio de gravação e não surgindo meio em resposta a certas questões que surgem nas gravações. O que foi marcante para nós no momento foi um filme canadense chamado *Lonely Boy (Garoto Solitário)*<sup>36</sup>, que é um filme sobre o cantor Paul Anka que nós vimos um pouco antes, ali por volta, no início dos 60, uns anos antes. Eu não me lembro bem o ano do *Lonely Boy*, mas foi um dos filmes. Três filmes nos marcaram muito, *Lonely Boy* e alguns outros filmes canadenses. O *Primaries (Primárias)*<sup>37</sup> do Drew também, que é um caso de cinema direto, assim até num certo sentido mais radical, e o *Crônica de um Verão (Chronique d'un été)*<sup>38</sup>, que nós vimos ou 60 ou 61. Tinham umas mostras de cinema francês aqui na *Maison du France*, em que o filme passou. E nós somos introduzidos ao cinema direto por uma mostra organizada no Museu de Arte Moderna aqui do Rio (Câmara, 2025).

Trago nesse capítulo conversas com diretores, pesquisadores e técnicos do cinema brasileiro como o já citado Eduardo Scorel, Carlos Alberto Mattos, José Luis Sasso, Virgínia Flores e Eduardo Santos Mendes para pensar se houve influência dos dois métodos citados: como o cinema brasileiro se insere sonoramente nesse período histórico? Refletindo dessa maneira sobre o período da introdução da captação de som portátil no Brasil em filmes, na sua maioria documentários, já que houve uma demora na realização de filmes de ficção.

Figura 05 - Maria Betânia em *Betânia bem de perto*.



Fonte: Fotograma do filme.

<sup>36</sup> Dirigido por Wolk Koenig e Roman Kroitor, som direto de Marcel Carrière e Ron Alexander.

<sup>37</sup> Dirigido por Robert Drew, som direto de David Maysles.

<sup>38</sup> Dirigido por Jean Rouch e Edgard Morin, som direto de Guy Rophe, Michel Fano e Barthelémy.

## Capítulo 1. A trajetória sonora: o cinema gestou com a visão e nasceu com o som.

Desde que o cinema se tornou sonoro, foram encontradas muitas definições diferentes do papel do som no filme. O som (incluindo a música) pode fazer parte da representação temática, como ilustração, como acompanhamento, como meio de criar atmosfera e, finalmente, como elemento de contraponto. Na minha prática, aos poucos compreendi que nenhuma dessas definições me satisfaz, que as potencialidades do som são consideravelmente mais amplas e mais ricas. Eu me esforcei para que a combinação sonoro-imagética não se parecesse com uma junção física, e sim, como uma combinação química dos elementos. E de repente descobri que, na tentativa de aumentar a importância e a expressividade do som, eu montava o fonograma e também a imagem, de modo que transgredia aquelas leis e métodos de montagem que antes eu me esforçava para seguir (Artavazd Pelechian, 2015, p. 162).

Na tarde ensolarada e quente do dia 30 de agosto de 1927, nos recém construídos estúdios da Warner Brothers na Sunset Boulevard, em Los Angeles, Al Jolson e Eugenié Besserer, estão se preparando para rodar uma cena de um filme produzido pelos irmãos Warner: Harry, Sam, Jack e Albert. Os atores estão concentrados sem saberem que sem querer, com aquela cena, participarão da destruição de uma época do cinema para o começo de outra. A cena: a volta para casa de um filho pródigo. Al Jolson<sup>39</sup>, que interpreta Jack Robin no filme, um performer já reconhecido nacionalmente, está sentado em um piano dedilhando *Blue Skies*, música de Irving Berlin, para Eugenié Besserer, que interpreta sua mãe. Depois de um refrão inicial cantado, Jolson para de repente e pergunta à mãe se ela gosta da música e diz que prefere agradá-la a qualquer outra pessoa. As comportas tecnológicas se abrem e Jolson emenda uma conversa atrás da outra:

*Mamãe, querida, se eu for bem-sucedido nesse show, bem, vamos nos mudar daqui! Ah, sim, vamos nos mudar para o Bronx. Lá há muita grama verde e muitas pessoas que você conhece. Há os Ginsbergs, os Guttenbergs e os Goldbergs. Ah, um monte de Bergs, eu não conheço todos eles. Vou comprar um lindo vestido de seda preto para você mamãe. Veja bem, a Sra. Friedman, a esposa do açougueiro, vai ficar com ciúmes de você... Sim, ela vai. Veja se ela não tem. E eu vou comprar um lindo vestido rosa que vai combinar com seus olhos castanhos.*

Enquanto a equipe fica paralisada, com o estúdio em total silêncio, Jolson continua falando uma torrente de palavras incomuns em meio a um filme predominantemente silencioso. O cinema até então era uma mídia que orgulhosamente usava a pantomima seguida

---

<sup>39</sup> Nascido na Lituânia com o nome de Asa Yoelson, era uma das estrelas mais bem pagas do seu tempo. Fez carreira fazendo *blackface* em apresentações musicais sendo exatamente um número com Jolson em *blackface*, onde ele canta *Mamy* para a sua mãe que está na primeira fila, a cena que encerra *O cantor de jazz*.

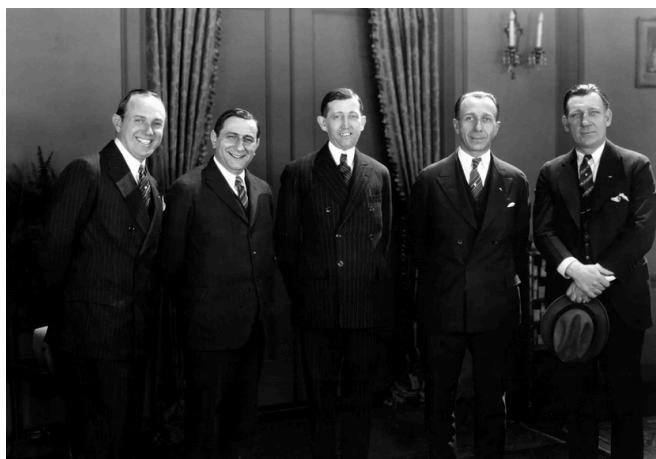
de alguns efeitos sonoros sincronizados ou, no máximo, uma música, e uma ou duas palavras lacônicas para suprir a necessidade de diálogos. Mas agora cada palavra dita por Jolson está sendo gravada por um único microfone cilíndrico preto grande, a 30 centímetros de sua cabeça, que transmite o som para um disco de cera de 16 polegadas girando a 33 ⅓ rotações por minuto. Essas cenas com som, geralmente feitas à tarde, com três câmeras, depois de filmadas tinham de ser interrompidas para que a produção escutasse o que foi gravado para ter certeza de que a voz de Jolson esteja em um parâmetro aceitável para a reprodução na sala grande de exibição.

A sequência de *Blue Skies* é a rotina do filme que ficaria conhecido como *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, 1927), quando todas as cenas sonoras foram feitas como pequenos filmes separados, depois que as filmagens silenciosas já tinham sido gravadas. Com uma exceção, as sequências sonoras são filmadas em nove dias consecutivos a partir de 17 de agosto, e cada uma delas recebe seu próprio número de código de produção nas folhas de programação. Os Warners podiam estar pensando em lançá-las separadamente como curtas-metragens, caso a defesa incansável de Sam Warner de filmes sonoros de longa-metragem não desse certo. Também é possível que isso se deva simplesmente ao fato de Vitaphone, o nome de seu sistema de som, ser uma entidade de produção separada (Eyman, 1997). Na realidade, o momento não pode ser totalmente improvisado: Jolson não está realmente tocando piano pois o relatório diário da produção revela que o músico de estúdio chamado Bert Fiske está tocando fora da câmera, enquanto Jolson faz mímica no teclado. Durante o monólogo de Jolson, o volume do piano é abaixado, abrindo espaço para a fala de Jolson, um processo que exige pelo menos algum ensaio para verificar o equilíbrio do som (Oberfirst, 1980).

Esse não foi o primeiro filme onde houve gravação de som direto pois quatro meses antes, a mesma Warner Brothers produziu *O primeiro automóvel* (*The first auto*, 1927). Dirigido por Roy Del Ruth, a partir de uma história de Darryl Zanuck, um romance meloso sobre a substituição das corridas de cavalos pelas corridas de carros, na época da invenção do automóvel, a primeira "carruagem sem cavalos". Com música composta por Herman Heller e gravado no sistema Vitaphone Symphony Orchestra, no filme o ator Russel Simpson claramente fala a palavra "Bob" duas vezes e "go" uma vez. Mas enquanto *O primeiro automóvel* aposta mais nos efeitos e explosões, *O cantor de jazz* tem como protagonista um músico que canta. Esses investimentos em filmes com gravação de som direto farão toda a diferença para a ascensão e posicionamento financeiro da Warner Brothers dentro do esquema de valoração das majors daquele momento.

Nos anos 1920 havia um primeiro time das majors que incluía a Famous Players Lasky, de Jesse Lasky, e seu braço de produção, a Paramount, comandada por Adolph Zukor; a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) que foi uma junção idealizada por Marcus Loew que trouxe para a sua Metro Pictures o produtor Samuel Goldfish (depois rebatizado como Goldwin) e Louis B. Mayer que vendeu sua companhia para Loew e depois foi trabalhar para ele; a United Artist (UA) de Charlie Chaplin, Marie Pickford, Douglas Fairbanks e D.W. Griffith; e a First National, cadeia de donos de cinema. Em um segundo patamar estavam William Fox e seu Estúdio Fox, Carl Laemmle com a Universal Pictures, Film Box Office (FBO) conglomerado de estúdios de médio e pequeno porte e os irmãos Warner com a sua Warner Brothers. Em um tempo que o *star system* dos estúdios já estava muito bem azeitado a MGM oferecia para seu público estrelas como John Gilbert e Norma Shearer, a UA então só tinha estrelas - Chaplin, Pickford e Fairbanks - já conhecidas do público, e a Paramount oferecia Frederic March e Jeanette Macdonald, entre vários outros e outras. Naquele momento a grande estrela dos Warner Brothers era um cachorro pastor alemão famoso pelos seus dotes atléticos chamado Rin-tin-tin! Para conseguir furar a bolha e entrar para o primeiro time a estratégia dos irmãos Warner, em especial Sam Warner, era de apostar nos filmes sonoros para sair na frente da concorrência.

Figura 06 - Os irmãos Warner e Will Hayes ao centro.



Fonte Arquivo Warner Brothers.

Sempre importante lembrar que a trajetória da exibição sincrônica entre som e imagem começa muitos anos antes de 1927, assim como é também importante apontar que o sucesso estrondoso do *O cantor de jazz* produz um ponto de virada que vai influenciar, através do cinema sonoro, a indústria cinematográfica estadunidense e o resto do mundo. Nos

Estados Unidos, em 1927, eram produzidos oitocentos longas-metragens por ano para um público de 100 milhões de pessoas que frequentavam 25.000 salas de cinema todas as semanas. Três quartos desses teatros estavam localizados em cidades pequenas, mas recebiam menos de um quarto das receitas de bilheteria, que giravam entre 1 bilhão e 1,2 bilhão de dólares por ano (Gomery, 2005). No dia 17 de fevereiro de 1927 a Paramount, MGM, First National, Universal e a Producer's Distributing Corporation acertaram entre si que levariam um ano para fazer estudos sobre o uso de sistemas de som nos cinemas. Sendo que a Warner Brothers não estava nesse acordo, já fazendo, antes do lançamento do *O cantor de jazz*, inúmeros testes sonoros com curta-metragens utilizando a inserção de música pré-gravada e efeitos. Todos os testes feitos até agosto de 1927 por Sam Warner, o irmão encarregado da produção, apontavam para a possibilidade da produção de um longa metragem que mesmo com todas as ferramentas sonoras do cinema silencioso - intertítulos, música programada, pantomina, etc - tivessem sequências com reprodução do som direto captado em cena: e assim foi feito *O cantor de jazz*. Interessante pensar que ao produzir um filme que desliza do som para o silêncio e vice-versa, a Warner Brothers enfatizará negativamente o silêncio. O que vem depois, as experiências de filmes onde o diálogo<sup>40</sup> rege as ações, se instala para acabar com esse silêncio. Essa reversão repentina a uma convenção abruptamente ultrapassada é muito mais prejudicial para as tradições e valores do cinema silencioso do que qualquer filme totalmente falado poderia ter sido.

Não pode deixar de ser notável que a introdução da captação de som direto é o que separa *O cantor de jazz* do resto dos filmes que estavam sendo feitos naquele momento. A sequência aqui destacada de Jolson tocando piano para a sua mãe é até hoje re-vista e re-ouvida como o marco do cinema sonoro sendo que a mesma foi feita espontaneamente, sem roteiro ou texto escrito para ela. Segundo Eyman, Jolson durante o filme, não queria ter diálogos, se atendo a fazer o que ela sabia muito bem: cantar! Quando foi instigado a dar falas no filme ele se negou dizendo que era um cantor e não um ator! O Engenheiro de Som, George Groves, que estava no estúdio naquele dia afirmou que o discurso alegre de Jolson para sua mãe é "puramente improvisado... sem nenhum ensaio, todo mundo simplesmente prendeu a respiração". Em outra versão o engenheiro-chefe Stanley Watkins afirma que "Jolson deveria cantar, mas não deveria haver diálogo. Quando o filme estava sendo feito, ele

---

<sup>40</sup> Nesse começo da tecnologia de som sincrônico com a imagem, os filmes eram apresentados como parcialmente falados pois ainda haviam resquícios da linguagem anterior, repleta que era de sons não diegéticos. A introdução do som direto apresentou um atrativo sonoro, a fala, que revolucionou totalmente a maneira como os filmes eram feitos até então. Em pouco tempo, com a centralidade das narrativas dando ênfase aos diálogos, o selo 100% *talkie* (falado) vira parâmetro na bilheteria de um filme.

insistiu em improvisar em algumas partes e Sam Warner conseguiu persuadir seus irmãos a deixarem as cenas" (Eyman, 1997). Para gravar o filme a Warner criou um sistema de maquinária automática que iniciava e parava até dezoito toca-discos em sugestões predefinidas, enviando cada sugestão para o disco mestre. "Era como um sistema de discagem telefônica", afirmou George Groves, "um sistema de relés e chaves seletoras foi usado para liberar os toca-discos" (Groves lembrou que até cem discos poderiam ser usados para compilar o registro mestre final para um carretel de dez minutos) (Oberfirst, 1980).

Na noite da sua estréia, e em todas as noites seguintes, *O cantor de jazz* pairou à beira do desastre. Cada um dos números musicais de Jolson foi montado em um disco de som separado. O filme tinha oitenta e nove minutos de duração, contando a abertura e a música de saída, haviam quinze rolos e quinze discos para gerenciar, e o projecionista tinha de ser capaz de trocar o filme no projetor e colocar os discos do Vitaphone muito rapidamente. O menor tropeço, hesitação ou erro humano resultaria em humilhação pública e financeira para a empresa.

Jolson cantando *Blue Skies* e sua conversa com a mãe sobre os Goldenbergs, os Ginsbergs e os Guttenbergs não seria cortada: de fato, a cena será o ponto central do filme. Depois de seu monólogo, Jolson se lança novamente ao piano e canta *Blue Skies*, mas é interrompido pela chegada de Warner Oland, que interpreta seu pai, um rabino conservador. Quando Oland grita "pare", o diálogo sincronizado termina, uma cartela com a palavra "stop" aparece no filme e a trilha musical de fundo começa novamente: o imediatismo do som, a ilusão de vida, desaparece, e *O Cantor de Jazz* volta a ser um filme silencioso tendo os intertítulos como testemunha. Por causa dessa única cena, improvisada em uma tarde quente de verão, de uma história modesta sobre o filho de um rabino que preferia cantar Irving Berlin a canções religiosas, deu-se início a uma revolução industrial e estética sem paralelo. Apesar de todo o sucesso comercial do filme, os irmãos Warner tiveram a desgraça de perder exatamente Sam, o braço sonoro da família, um dia antes da estréia mundial do filme, por causa de uma dor de dente mal curada:

O problema habitual de sinusite de Sam Warner estava se complicando por alguns dentes com abscesso que ele havia adiado em resolver. Havia coisas mais importantes com que se preocupar - como terminar *O Cantor de Jazz*. No final de setembro, as dores de cabeça de Sam estavam monstruosamente aumentadas; ele reclamava que sua cabeça parecia que ia explodir e estava ficando instável. O médico aconselhou a remoção dos dentes em um hospital. Porém, ao ser internado no California Lutheran, em Los Angeles, os médicos descobriram que Sam tinha uma infecção na mastoide que estava se espalhando pelo cérebro. Os médicos o operaram e tentaram eliminar a infecção, mas naquela era pré-antibiótica, infecções eram geralmente letais.



Ele entrou em coma. Depois de quatro operações, na quarta-feira, 5 de outubro de 1927, às 3h22 da manhã, Sam Warner morreu. A causa da morte foi listada como pneumonia causada por sinusite, astromielite e abscessos epidural e subdural. Ele tinha quarenta e dois anos de idade. *O cantor de jazz* fez sua estréia mundial, em Nova Iorque, no dia seguinte (Eyman, 1997, p. 282).

Figura 07 - Poster do filme *O cantor de jazz*



Fonte: Arquivo Warner Brothers.

A saga do *O cantor de jazz* é apenas um dos capítulos da integração entre som e imagem no cinema. Nem o som do cinema começa depois de 1927 e muito menos o período que precede o filme é desprovido de som durante as exibições. Refletindo sobre as imperfeições históricas que quero problematizar sobre as classificações do período apontado - seja mudo, silencioso, ou sincronizado - é importante lembrar, como nos faz Altman, que foi exatamente o uso do som que padronizou o espetáculo na fase de solidificação da exibição cinematográfica. Nos seus primórdios artesanais, o cinema não apresenta qualquer distinção entre produtor, diretor, câmera, montador, distribuidor e exibidor, pois todas essas funções são exercidas por uma única companhia, frequentemente por um único indivíduo.

Pensando em uma pré-história do cinema vamos de 1895 a 1905 quando as circunstâncias das projeções (em feiras, bares, circos, teatros, etc), assim como a atmosfera sonora, eram igualmente heterogêneas. Nesse período podemos ter produções sonoras que iam desde a execução da música por um pianista até a presença de contrarregas posicionados atrás da tela de projeção produzindo ruídos. O período seguinte, de 1905 a 1915, a época dos

nickelodeons, lugar dedicado a prática de ver e ouvir cinema, que exibiam geralmente filmes de até 20 minutos, e custavam 1 níquel (cinco centavos), daí o nome. Aqui a prática de acompanhamento sonoro passou por uma primeira fase de institucionalização e unificação, quando a grande maioria dos filmes eram acompanhados por um pianista ou um organista que dispunha de partituras específicas para cada situação dramática. Mas é na época que segue, de 1915 a 1929, quando as produções começam a ter mais demandas de público, viu-se que era necessário criar um parâmetro para que os diferentes exibidores, em diferentes lugares do país pudessem exibir filmes que tivessem algum tipo de unidade. Já tendo se constituído como uma alternativa aos diversos entretenimentos da época o cinema não havia ainda criado regras para que o consumidor pudesse ter parâmetros na exibição. Existia o domínio da indústria (produtor e exibidor) mas não se conseguia controlar a recepção, o espectador do filme. Como o cinema se estabeleceu como prática cultural da classe dominante, a indústria cinematográfica buscou condições para homogeneização das práticas sonoras de acompanhamento dos filmes. Altman enumera essas estratégias sonoras - o silêncio, a música automática, o acompanhamento musical, os efeitos sonoros, a voz humana sincronizada ao vivo, o som gravado e sincronizado e o conferencista (Altman, 1995) - enfatizando que era a estratégia sonora de cada lugar que fazia a diferença na hora da escolha do cinema. Essa era a tentativa capitalista de estabelecer um mercado competitivo entre os estúdios, onde a competição tinha algum parâmetro inicial e o som cinematográfico cumpriu essa lacuna.

Para compreender o desequilíbrio ocasionado pela industrialização do cinema, convém entender a mudança fundamental que se opera no estatuto do exibidor entre 1900 e 1910. Se a primeira vez que Edison, Pathé e Vitagraph experimentaram as sugestões musicais fora uma tentativa abertamente ideológica para influenciar os exibidores, a partir de 1912 esta nova leva de condutores será exigida por estes mesmos exibidores agora gulosos por tal alimento. Pois com a homogeneização - assegurada pela campanha generalizada dos produtores - chegam também a hegemonia e a participação voluntária dos exibidores e sua sujeição aos produtores. Esta simbiose desaparece completamente com o divórcio entre produtor e exibidor. É exatamente nos primórdios do nickelodeon que uma produção reduzida, tornada lenta pelos notórios conflitos de direitos e patentes, exige a ampliação do número de cópias de cada filme, resolvendo o problema do produtor mas criando uma situação difícil para o exibidor. Assim, em torno de 1907 a imprensa testemunha cotidianamente a projeção simultânea do mesmo filme em diversos cinemas da mesma rua ou bairro. Desta forma, a solução do produtor de multiplicar o número de cópias cria um problema para o exibidor: como diferenciar seu produto quando se é obrigado a exibir os mesmos filmes que seu concorrente? É assim que a exibição entre 1907 e 1910 torna-se cada vez mais um espetáculo sonoro que visa particularizar a atração de cada exibidor (Altman, 1995, p. 3).

### **1.1 - A formação dos métodos sonoros: França e Estados Unidos.**

Como já podemos entender, a ruptura ocasionada pela transformação do espetáculo do cinema pelo uso do som exibido através de novas tecnologias de sincronização, muda totalmente a forma como os filmes eram ofertados ao público. Nesse sub-capítulo aprofundarei diferentes conceitos, por diferentes autores, do que foi o momento histórico que quero problematizar: a mudança do pré-sincronizado para o sincronizado. A intenção é detalhar a situação estética e tecnológica de quando a introdução do som sincronizado nos dois países que aponto como formadores de métodos sonoros: França e Estados Unidos. Vou aprofundar procedimentos práticos em comum que foram empregados nos dois países apontados, mas com métodos e resultados diferentes. Os procedimentos referidos são: filmagem com múltiplas câmeras, número de microfones espalhados pelo set para a captação do som direto e o uso da regravação para obter melhores condições sonoras.

De uma maneira mais abrangente, arriscando uma superficialidade ao conceito, podemos pensar sobre o uso do som de duas maneiras nesses países citados: se nos Estados Unidos apontamos a centralidade da voz como o elemento que move a narrativa, temos em contraste o uso francês como o som sendo um elemento da performance dos artistas, pertencendo indissociavelmente ao espaço cênico onde acontece essa performance. Ao buscar nas transformações tecnológicas do período as consequências do uso sincrônico nas diferentes cinematografias, estadunidense e francesa, apontamos que nos Estados Unidos houve um foco na distinção da captação da voz dos atores, isolando-a dos outros elementos que faziam parte de trilhas sonoras no período: alguns ruídos, poucos ambientes e muita música. Isso era necessário para repor as vozes dos atores nas outras línguas dos países onde os filmes eram exibidos.

Em contraponto, na França, que tinha um grande mercado interno de filmes (a França não exportava filmes como os Estados Unidos, mas a sua produção interna rivalizava com a de Hollywood), não se diferenciava a captação da voz junto com o espaço onde essa voz estava sendo gravada, sendo a filmagem de performances de artistas do rádio, do teatro e da ópera muito comuns na época. Essas diferentes práticas relacionadas com a gravação e reprodução sonora dermarcarão conceitos que farão dos dois países citados referências estéticas que até hoje são compreendidas pelo senso comum. Mais uma vez a metáfora de Murch sobre a gestação e o nascimento do cinema através da introdução da tecnologia de som sincrônico com a imagem, nos faz entender a importância que é a sistematização da gravação de som direto no set de filmagem. Atuando há quase quarenta anos na captação de som direto

profissionalmente no cinema atesto que até hoje, como relatado no começo da tese, lido com questões de ignorância sonora que tem sua origem antes do ponto de virada histórico que pesquiso, sendo que essas questões se avolumaram com entendimentos falsos e falácias repetidas que se fizeram verdade.

No início da década de 1920, pelo menos cinco sistemas de som diferentes estavam sendo trabalhados apenas nos Estados Unidos: a Western Electric tinha seu projeto de pesquisa duplo, havia Lee De Forest e seu Phonofilm, havia Theodore Case investindo com William Fox em um sistema que imagem e som eram exibidos juntos na película, e havia um grupo na General Electric tocando com um sistema que havia sido inventado em seus laboratórios em 1921. Em uma época marcada por intensa atividade judicial demandando indenizações e reivindicações cruzadas que tendiam a seguir caminhos minuciosamente variados, mas que seguiam para o mesmo destino, foi daí que surgiram os primeiros filmes sonoros. O sistema Western Electric seria chamado de "densidade variável": ou seja, traduzia o som em diferentes níveis de cinza. O sistema General Electric/RCA foi chamado de "área variável" e transformou o som em uma linha contínua semelhante a um gráfico de barras. Ao alterar uma única peça do projetor, a mesma máquina podia reproduzir qualquer tipo de trilha sonora (Thompson, 2005).

A edição sonora era rara e as produções tinham como centralidade o exibicionismo sonoro (ou, em outros termos, fetiche sonoro) que atraía grande quantidade de público. O fim da década de 1920 e os primeiros anos da década de 1930 se viram tomados por três principais tipos de produção (que privilegiavam o exibicionismo sonoro): *talking celebrities* (entrevistas e discurso de famosos); *soundscapes* (demolições, aglomerações, esporte e eventos) e *musical performance* (apresentações musicais) (Gunning, 2018).

Durante o ano de 1928 a Electrical Research Products, Inc. (ERPI) - subsidiária da AT&T para os assuntos de cinema - ligou 879 salas de som, num total de 1046. Tudo estava mudando rapidamente: em 1928, a Paramount lançou 78 filmes, todos silenciosos; em 1929 lançaria 67, apenas 20 deles silenciosos. Segundo a Variety, entre junho de 1928 e fevereiro de 1929, foram gastos US\$ 24 milhões na instalação de equipamentos de gravação nos estúdios de cinema, mais de um terço dos US\$ 65 milhões estimados como todo o investimento na estrutura da indústria cinematográfica no final de 1927. Quanto aos teatros, seriam gastos cerca de US\$ 300 milhões para conectá-los ao som. Todo esse dinheiro veio dos bancos e, para proteger seus investimentos, os banqueiros começaram a aparecer nas diretorias dos estúdios; no início de 1929, mais de quarenta presidentes de bancos e

companhias elétricas faziam parte dos conselhos das dez maiores companhias cinematográficas.

Em janeiro de 1932, o trabalho de fiação dos cinemas para o som estava praticamente concluído. De acordo com o *Film Daily's Year Book 1933*, cobrindo o ano de 1932, 14.405 dos 18.553 cinemas do país foram conectados. Casas silenciosas que fecharam totalizaram 4.128, casas sólidas que fecharam totalizaram 1.925, com uma porcentagem desproporcional daquelas em estados industriais do norte devastados pela depressão econômica (Gomery, 2005).

Um dos pesquisadores que vai problematizar a concepção de métodos sonoros é James Lastra. Mesmo não especificando que a fonte dos diferentes métodos advirem da França ou dos Estados Unidos, para ele existiram dois modelos de gravação de som no cinema que dominaram as ideias dos técnicos sobre a representação sonora no cinema que são chamados de modelo "fonográfico" (ou "fidelidade perceptual") e modelo "telefônico" (ou "inteligibilidade") (Lastra, 2000). A diferença entre um espaço sônico cujo objetivo principal é a inteligibilidade de alguns sons em detrimento de outros (colocando em primeiro plano informações narrativamente importantes contra um fundo reduzido e genérico) e um espaço construído para representar um ato real específico de audição, expõe a diferença básica entre os modelos telefônico e fonográfico. Lastra detalha as diferenças:

Como seu predecessor do século XIX, a simulação perceptual, o primeiro estabelece como meta a reprodução perfeitamente fiel de uma apresentação musical espaço-temporal específica (como se fosse ouvida do melhor lugar da casa); o segundo, como a escrita, a inteligibilidade ou legibilidade às custas da especificidade material, se necessário. Uma gravação de uma orquestra, por exemplo, deve tentar preservar o espaço reverberante no qual os sons foram produzidos, enquanto um telefone, sendo projetado com uma função social muito diferente em mente, nunca seria adequado para isso. No entanto, uma gravação "fonográfica" poderia facilmente representar um dos "piores" lugares, sem deixar de ser "fiel" ou específica. Um telefone, por outro lado, sacrifica a especificidade acústica em favor da reprodução da fala claramente em condições amplamente variáveis (Lastra, 2000, p. 249).

No estilo clássico de Hollywood, podemos encontrar exemplos das abordagens de acordo com o princípio da prioridade narrativa, a gravação de diálogos tende quase que uniformemente, a partir do início dos anos 1930, para o telefônico, minimizando a quantidade de reverberação, ruído de fundo e idiossincrasia da fala, ao mesmo tempo em que maximiza a "franqueza" ou "frontalidade" da gravação e a inteligibilidade do diálogo. Assim segundo Lastra a microfonação frontal próxima dos atores, que minimiza o som refletido e indireto,

tornou-se a norma para o diálogo. O que seria considerado como uma "boa" gravação poderia estar associada a sons de fala reconhecíveis e dissociada de qualquer sentido estrito de fidelidade. Mais ainda a ideia de reconhecimento e identificação desses sons tem na compreensão o objetivo final desvendar essa fonte sonora, podendo argumentar que a "naturalidade" percebida parecia estar correlacionada com a presença de som refletido, enquanto a "articulação" estava associada ao som direto.

O'Brien aprofunda os conceitos de som fonográfico e som telefônico de Lastra, abordando questões semelhantes quando traça as diferenças entre métodos sonoros com um lado buscando fidelidade e do outro o naturalismo:

É com relação às práticas de gravação de filmes sonoros que a divergência da indústria cinematográfica francesa com a indústria cinematográfica estadunidense é especialmente evidente. Durante toda a década de 1930, o som direto (*son direct*), a gravação simultânea de som e imagem, foi descrito na imprensa especializada em cinema francês como inerentemente superior ao som que havia sido gravado separadamente e depois adicionado à trilha sonora durante a pós-produção. De modo geral, o afastamento significativo da gravação direta ocorreu na França apenas em 1938 e 1939, quando as técnicas de pós-sincronização começaram a ser usadas nos estúdios franceses não apenas para dublagem, mas também para fins de construção de cenas comuns. Em suma, durante toda a primeira década do cinema sonoro, pode-se dizer que a prática de gravação francesa se baseou no inverso do que Rick Altman identificou como o princípio fundamental que orientou a evolução do estilo sonoro de Hollywood: enquanto os técnicos da Hollywood dos anos 1930 desenvolveram uma bateria de métodos para separar a produção de som da produção de imagem, os cineastas da França privilegiaram o "naturalismo" resultante da gravação simultânea de som e imagem (O'Brien, 2005, p. 10).

Na sua pesquisa, O'Brien enfatiza tanto aspectos das diferenças estéticas e técnicas do filme sonoro e como também os dois setores cinematográficos coincidentemente usaram muitas das mesmas tecnologias com diferentes resultados. A partir do outono de 1929 e durante toda a década de 1930, os principais estúdios franceses contrataram fornecedores americanos para comprar câmeras Bell and Howell, gravadores multipista Western Electric e RCA "sem ruído", microfones de fita e assim por diante. A dependência de tecnologias importadas continuou nas décadas posteriores; em 1954, estimava-se que metade dos cinquenta sistemas de gravação de som em uso na indústria cinematográfica francesa havia sido importada, principalmente dos Estados Unidos (O'Brien, 2005). Mesmo assim, qualquer noção de que a prevalência de tecnologias importadas na produção cinematográfica francesa implicava em homogeneização da era do som é contradita pelas diferenças substanciais de

estilo sonoro entre os filmes franceses e estadunidenses. Mesmo quando esses dois países utilizavam as mesmas tecnologias, a maneira como eram usadas diferia substancialmente.

No que diz respeito especificamente à técnica de gravação de som direto, um exemplo pode ser encontrado no método francês em relação a uma questão básica na prática do filme sonoro: o número de microfones usados para gravar uma cena. Nas produções da Warner Brothers, gravando no sistema Vitaphone, era comum gravar com vários microfones, todos funcionando simultaneamente para capturar uma performance encenada para a câmera e o som. A microfonação múltipla de várias fontes sonoras simultâneas exemplificava a ênfase na fidelidade do setor cinematográfico estadunidense durante os primeiros anos do cinema sonoro. No entanto, no final da década de 1920, os técnicos de filmes sonoros nos Estados Unidos trabalharam para limitar o número de microfones durante as sessões de gravação a fim de reduzir o chiado de ruído branco associado à captação múltipla. A principal mudança ocorreu em 1931, com a implantação em todo o setor do método de "microfone único", que envolvia a gravação de vozes com a exclusão de outros sons, por meio do uso de um único microfone direcional, suspenso em uma haste móvel e colocado a uma distância próxima e constante dos atores.

Embora simples em princípio, a gravação com um único microfone implicou em uma revisão radical da prática do filme sonoro estadunidense, que incluiu o desenvolvimento de novas tecnologias e a transformação da acústica do palco sonoro. As tecnologias incluíam novos microfones direcionais, como o modelo de fita da RCA 630A (introduzido em 1931), cuja restrição do campo auditivo a um raio de setenta graus permitia que as vozes fossem gravadas com a exclusão do som ambiente. Durante a gravação da cena, esse microfone de diálogo era o único necessário; a música e os sons do ambiente - passos, portas abrindo e fechando, o clop-clop dos cascos dos cavalos, telefones tocando, máquinas de escrever fazendo barulho e assim por diante - eram agora gravados separadamente, em estúdios especiais, e depois, por meio da tecnologia multicanal, misturados à trilha sonora durante a pós-produção. Cópias de sons genéricos desse tipo eram compiladas em bibliotecas de estúdio ou fonotecas, onde podiam ser reutilizadas posteriormente, conforme a necessidade<sup>41</sup>. Outro novo dispositivo essencial era a haste extensível/retrátil do microfone, que facilitava o posicionamento do microfone a uma distância constante do ator que falava, inclusive quando o ator atravessava o palco sonoro.

---

<sup>41</sup> Segundo o designer sonoro Ben Burt os efeitos que eram usados nos filmes - explosão, tiro, bomba, gritos, etc. - foram usados seguidamente nos diferentes filmes feitos, pelos diferentes estúdios, em Hollywood dos anos 1930 aos 1960. (Fonte filme *Making waves, the art of cinematic sound*, 2019).

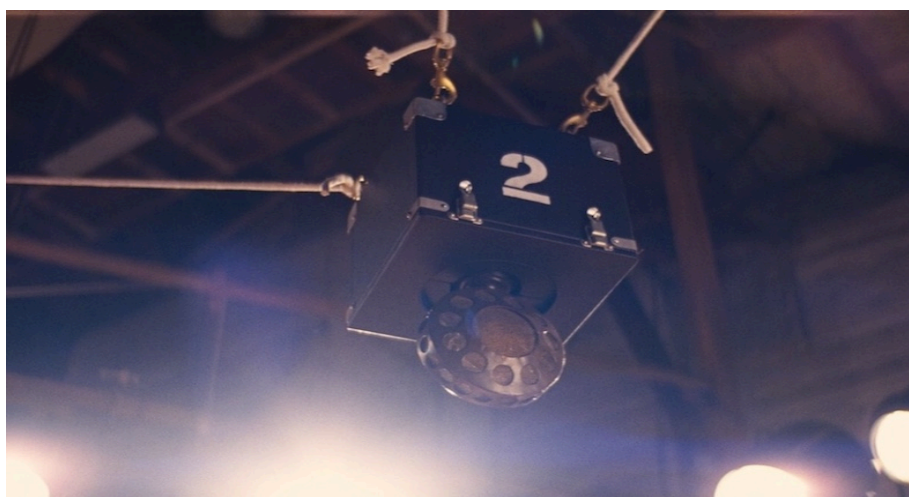
Nesse princípio tecnológico, os microfones tinham as suas particularidades: seu agente ativo era o carbono, que tinha tendência a coagular. Os Técnicos de Som Direto aprenderam a necessidade de chacoalhar o microfone para sacudir os grânulos de carbono para torná-lo ativo, algo praticado até hoje quando se quer saber se o microfone está ligado ou não: dá-se uma pequena batida no microfone para sentir a resposta do som. Dito isso, o som da gravação no sistema Vitaphone pode ser notável; os primeiros shorts, diante dos recursos disponíveis em particular, têm um som excelente segundo os parâmetros apontados por Eyman:

Os discos Vitaphone tinham uma resposta de frequência que chegava a cerca de 4.300 ciclos por segundo (o alcance da audição humana se estende a cerca de 20.000 ciclos por segundo); o processo de som óptico rival superou isso, com uma resposta que chegaria a 8.000 ciclos. Os discos de 78 rpm do mesmo período são marginalmente superiores aos discos Vitaphone de 33 1/3 rpm porque sua velocidade mais rápida tornou possível gravar e reproduzir frequências mais altas. O som do sistema Vitaphone era superior ao do Movietone por causa da ausência de variação da vibração que afetava o som inicial do filme, sem mencionar o ruído de fundo causado pela célula de luz que captava o grão da emulsão do filme (Eyman, 1997, p. 152).

A razão para a imobilidade do microfone não foi encontrada no peso do aparelho, mas no processo inicial de amplificação. O microfone, que tinha um raio efetivo de apenas um metro e meio, precisava ser conectado de perto ao primeiro amplificador. Este amplificador estava contido em uma pesada caixa de madeira que continha um tubo de vácuo desenvolvido especificamente não para gravação de som, mas para transmissão telefônica. Em outras palavras, foi construído para ser imóvel. Se a caixa fosse tocada, ou movida mesmo que levemente, haveria um grande bong ressoando no tubo de vácuo. "O tubo em si era muito microfônico", afirmou o engenheiro de som George Groves (Handzo, 1985). Não havia como mover o microfone e seu amplificador de microfone associado: uma vez que o microfone estava localizado em um conjunto, ele não podia ser movido. Tinha que ser amarrado com cordas, em uma determinada posição, e qualquer um que falasse ou fizesse qualquer coisa tinha que ir ao microfone: o ator ia para o microfone, e não o microfone ao ator.



Figura 08 - Set de filmagem em Hollywood, 1928.



Fonte: Fotogramas do filme *Babilônia* (*Babylon*, 2022).

A resolução desse problema de captação sonora seria resolvida pouco tempo depois com a invenção da vara de microfone. Ao pesquisarmos sobre a origem do uso da vara de microfone encontramos várias versões que apontam que a invenção parece ter sido concebida

simultânea e independentemente em vários estúdios de Hollywood. Na MGM, Douglas Shearer deu crédito pela ideia da vara (que ficou conhecida como boom) ao gerente geral do estúdio, Eddie Mannix. Outros candidatos à invenção incluem a diretora Dorothy Arzner e o ator Lionel Barrymore, como também o diretor Paul Sloane pelo som do filme, produzido pela Fox, *Hearts in Dixie* (*Corações em Dixie*, 1928) (Salt, 2009). Como os engenheiros e artesãos estavam trabalhando com vários microfones pendurados em aparelhos com cordas que exigiam o uso de bastões longos para movê-los entre as cenas a esse procedimento foi apelidado de "pesca".

No final de 1929, a conjunção da vara e do microfone deu a alguém da MGM a ideia de construir um longo um suporte de chão com um contrapeso em uma extremidade e uma armação, onde o microfone se encaixava, no outro. Angulado corretamente, esse microfone podia pairar sobre os atores e até segui-los, pois toda a extensão da haste podia ser controlada por uma manivela, o que dava mais liberdade aos atores e diretores. Além disso, o microfone podia girar de ator para ator, negando assim as características direcionais estritas dos microfones. Virar o microfone para frente e para trás para acompanhar uma conversa produzia um som melhor do que apenas pendurar o microfone em um ponto estratégico no meio do caminho entre as pessoas que falavam em cena. David O. Selznick, personagem importante no sistema de estúdios estadunidense, dominados por diferentes famílias judias, e que por essas conexões familiares, Selznick foi chefe de estúdios da MGM, Paramount e RKO, tem seu relato sobre o primeiro uso de uma vara de microfone:

*Mendigos de vida* (*Beggars of life*, 1928), de William Wellman, foi filmado como um filme silencioso. Pouco antes de ser lançado em setembro, na esteira da histeria criada por *As Luzes de Nova York* (*Lights of New York*, 1929), Wellman teve a ideia de adicionar pelo menos uma sequência de fala ao drama do mendigo. O temido Roy Pomeroy, engenheiro de som que supervisionava os filmes na Paramount, queria que Wallace Berry entrasse em cena e ficasse no meio de um grupo de vagabundos enquanto cantava "Hark the bells". Pomeroy insistiu que o microfone deveria permanecer estático. Wellman reagiu: "Você não pode fazer uma imagem dessa maneira. Você tem que ter algo fluido." Ele então gritou para Pomeroy: "Diga para o seu Técnico de Som Direto que estou movendo aquele maldito microfone". Wellman pegou o microfone ele mesmo, pendurou-o em uma vassoura, deu ordens para gravar e o moveu" (Thomson, 1992, p. 57).

No entanto, na França, no início da década de 1930, o som do filme era gravado de uma maneira fundamentalmente diferente; em vez de um único microfone direcional, era comum o uso de três a cinco microfones, posicionados para captar tanto o diálogo quanto o som ambiente. Até dezembro de 1938, as cenas com diálogos continuavam a ser gravadas nos

estúdios franceses com até oito microfones. Os microfones geralmente variavam em tipo e eram posicionados a distâncias variadas da(s) fonte(s) sonora(s) para captar as características espaciais do ambiente de gravação. Nas cenas de diálogo, microfones adicionais eram suspensos nas estruturas do palco para garantir o relevo sonoro - a sensação necessária de tridimensionalidade, que dependia de um nível adequado de som refletido. Na França, o som refletido era normalmente uma função do que acontecia no set durante a filmagem e, portanto, dependia da colocação criteriosa de vários microfones. Às vezes, eram usados microfones direcionais, mas de uma forma que contradizia a lógica de seu uso em Hollywood. Na Pathé-Natan, por exemplo, a adoção, em 1933, dos mais recentes microfones direcionais da RCA não implicou uma mudança coincidente para o método de microfone único; em vez disso, os novos dispositivos foram incorporados ao sistema existente de múltiplos microfones e múltiplas câmeras de Joinville<sup>42</sup>.

Para atender aos propósitos estabelecidos da indústria cinematográfica nacional, os microfones de fita da Pathé-Natan foram complementados com microfones omnidirecionais adicionais, de modo a garantir a restituição mais completa possível do ambiente de gravação. Comentaristas da imprensa francesa chegaram a argumentar contra o uso de um único microfone, alegando que as características espaciais das cenas com um único microfone não eram suficientemente naturalistas (O'Brien, 2005).

Ao garantir a inteligibilidade do diálogo, uma correspondência perfeita entre voz e imagem e grande flexibilidade na criação de um mundo narrativo tridimensional coerente, o método de microfone único atendeu à necessidade de Hollywood de uma abordagem de gravação de diálogo compatível com o projeto de filme narrativo estabelecido pelas majors. Além disso, ao isolar o diálogo em uma faixa separada, a abordagem de microfone único também facilitou a dublagem dos filmes de Hollywood para o mercado mundial - uma consideração crucial durante o início da década de 1930, quando Hollywood lutava, diante das novas barreiras linguísticas da era do som, para manter um mercado estrangeiro que, segundo estimativas, gerava cerca de 30% a 40% de sua renda bruta (Gomery, 2005).

O principal método de preparação de filmes sonoros para exportação para mercados de língua estrangeira entre 1930 e 1932, tanto para produtores estadunidenses quanto alemães, era a criação de "versões múltiplas"<sup>43</sup>, ou seja, filmes com os mesmos cenários e sets, mas produzido com atores de diferentes nacionalidades, falando diferentes línguas. Mas quando o

---

<sup>42</sup> Interior da França, local onde a major estadunidense Paramount construiu estúdios para produzir na Europa as versões estrangeiras dos seus filmes para serem distribuídos em diferentes países.

<sup>43</sup> Sobre as versões múltiplas ver artigo de Natasa Durovicová: *Translating America: the Hollywood Multilinguals 1929 - 1933*, em *Sound Theory, Sound Practice*, capítulo 7, p 138 a 153.

som de múltiplas trilhas se tornou padronizado em todo o sistema de estúdios em 1931, o setor cinematográfico estadunidense deixou de produzir múltiplas versões e, em vez disso, começou a dublar filmes para exportação. Em 1932, a injunção de limitar a gravação no set a um único microfone tornou-se uma norma técnica em Hollywood e, depois, em outros setores cinematográficos do mundo todo, inclusive, por fim, na França.

Um indicativo da prioridade naturalista do cinema francês é o grau em que os métodos orientados para a fidelidade foram adotados, independentemente dos problemas técnicos. Os exemplos incluem as inúmeras tomadas de câmera em movimento nos filmes franceses durante as falas dos atores, com o pessoal de som e câmera obrigado a coreografar seus movimentos para manter microfones, cabos e sombras fora do campo visual da câmera, impondo um desafio físico formidável para as equipes de produção. Para as filmagens que continham movimento feitas nos estúdios, os microfones geralmente eram "plantados" no set em vez de suspensos em uma barra móvel. Os técnicos garantiam que a trilha sonora final reproduzisse apenas ou principalmente os sons cujas fontes apareciam dentro da visão da câmera, "abrindo" ou "fechando" os microfones à medida que a câmera se movia pelo cenário (Barnier, 2004). Nos casos em que o volume e a reverberação do diálogo variavam consideravelmente no decorrer de uma única tomada, era difícil editar as tomadas em conjunto, algo que vamos analisar com mais detalhes no próximo capítulo.

A gravação em pista única na prática de captação do som direto em locação, não ocasiona muitas mudanças até os anos 1970, quando é introduzido um gravador que podia gravar em duas pistas: o Nagra IVS<sup>44</sup>, a versão estéreo. No Brasil, devido as eternas dificuldades pelas altas taxas de conversão de câmbio, além dos impostos excessivos de importação, os Técnicos de Som Direto que conseguiram adquirir Nagras para gravar só chegaram, na sua grande maioria, a adquirir os modelos mono que gravavam em uma pista só (o III, o SN, o 4L e o 4.2L). As experiências desses Técnicos de Som Direto com a gravação em estéreo, em dois canais, só se concretizou anos depois com a chegada da tecnologia digital, com os gravadores R-DAT<sup>45</sup>.

Ao iniciar minha carreira como Técnico de Som Direto gravando com um Nagra 4.2L mono, com somente um canal para gravação, isso não significava que eu só utilizava um microfone para captar o som da cena. Muito como era feito no período histórico detalhado eu

---

<sup>44</sup> O primeiro Nagra apareceu em 1952, era o Nagra I. A esse seguiram o II em 1953, o III em 1958, já com a tecnologia de Piloton, que proporcionava sincronismo com a câmera, o IV, em 1969, o 4.2 em 1970, o IV-S, versão em estéreo, em 1971, o IV-STC, versão em estéreo com código de tempo, em 1984, o D, digital com 4 pistas em fita de 1/4", em 1992, o V, gravando em 2 canais em arquivos .wav, em 2002 e o VI, multicanal de 8 pistas, em 2008 (Câmara, 2019).

<sup>45</sup> Gravadores de fita de áudio digital: Digital Audio Tape (DAT).

poderia ter até quatro microfones na cena onde todos eles eram endereçados a um mixador portátil, que atuava como uma mini mesa de mixagem que mandava o sinal sonoro de todos os microfones usados na cena para serem gravados na pista única do Nagra mono. Por exemplo se um ator ou atriz falava em um local e depois se deslocava para continuar o diálogo em outra parte do cenário e aqui seja pela distância a ser coberta pelo microfone, ou por sombras projetadas no set, ou por impedimentos físicos do cenário, ocasionando de não conseguir gravar com somente um microfone que poderia se deslocar em cena, eu plantava um outro microfone, em outra parte do set, para dar conta dessas impossibilidades. Assim eu abria o microfone quando era preciso gravar o diálogo em um determinado ponto da cena e quando havia um deslocamento dos atores no cenário, eu baixava esse microfone quando os atores já não mais falavam, abrindo outro que se fazia necessário. Com a introdução nos anos 2000 dos gravadores portáteis de locação multipistas, gravadores esses que possibilitam a individualização das pistas sonoras, essa necessidade de mixagem "ao vivo" deixou de ser imperativa. Com essa tecnologia é possível isolar cada microfone, colocando-os em canais separados, para a sua posterior manipulação na edição de som, sem essa necessidade de "abrir" ou "fechar". Lembrando que a terminologia usada nos Estados Unidos para designar essa pessoa que grava som direto no set é a de *Location Sound Mixer*, indicando que a função dessa pessoa é, até hoje, de mixar os diferentes microfones na captação do som direto de uma cena.

Figura 09 - Nagra Estéreo com Código de Tempo (IVSTC).



Fonte: Coleção particular do autor.

Outro importante conceito que diverge em uso nos dois países indicados, era a técnica de regravação de sons. Ao longo da década de 1930, as mais recentes técnicas de múltiplas trilhas foram discutidas na imprensa francesa especializada em cinema, onde às vezes encontravam fortes defensores, mas a padronização dessas técnicas só ocorreu na década de 1940 ou até mais tarde. A pesquisadora Hannah Lewis no seu livro *A Cultura Musical*

*Francesa e o Surgimento do Som* (2018) detalha a experiência estadunidense com a tecnologia:

Um exemplo revelador diz respeito à técnica de pós-produção de "regravação", que envolvia a gravação da(s) faixa(s) que compunha(m) a trilha sonora de um filme finalizado, com impressão positiva, uma segunda vez, de modo a produzir um novo negativo para as impressões de lançamento do filme. Quando realizada em um sistema de várias trilhas, a regravação oferecia grandes vantagens para nivelar as variações de volume momento a momento e para criar a hierarquia adequada de diálogo, música e som ambiente. Quando regravadas, as cenas que incluíam tomadas e sons feitos em diferentes momentos e lugares podiam parecer formalmente contínuas na impressão final de um filme. Em Hollywood, a prática de regravação se difundiu imediatamente após sua introdução em 1931; em 1932, dizia-se que até 50% de um filme médio de Hollywood era regravado. Os efeitos da regravação sobre a qualidade técnica geral dos filmes de Hollywood ficaram imediatamente evidentes na França, onde a "unidade" e a "homogeneidade" dos filmes de Hollywood de 1931 foram atribuídas às trilhas sonoras regravadas (Lewis, 2018, p. 58).

A técnica de regravação era de interesse particular na França, onde as trilhas sonoras do cinema doméstico geralmente apresentavam uma variação aleatória considerável no volume de cena para cena e até mesmo de tomada para tomada. Em 1932, o problema era tão sério que os projecionistas dos cinemas foram aconselhados a aumentar e diminuir o volume da projeção durante a exibição de um filme, de uma forma que lembrava os primeiros dias da projeção de som em disco. Como a regravação era uma grande promessa para regularizar a qualidade técnica das trilhas sonoras francesas, os editorialistas da imprensa comercial francesa defendiam a adoção da prática em toda a indústria cinematográfica nacional. Com relação ao impacto da regravação na prática do filme sonoro, "estamos diante de uma verdadeira revolução", previu um comentarista. No entanto, até 1938, a regravação ainda era praticada com pouca frequência nos estúdios franceses. Além disso, em um seminário da imprensa comercial, *Le cinéopse*, a padronização da prática foi explicitamente rejeitada, com o editor do periódico caracterizando a regravação como uma opção de último recurso, a ser usada somente quando a trilha sonora original de um filme, gravada diretamente, se mostrasse tão problemática que não houvesse como repará-la (O'Brien, 2005).

O uso de vários microfones para a gravação de filmes na França, muitas vezes coincidindo com o uso na filmagem com várias câmeras, apresentou mudanças significativas nas escolhas da técnica do filme sonoro, afetando o estilo visual dos filmes feitos no país. Existem casos de cineastas franceses que adotaram procedimentos técnicos estadunidenses de maneiras que diferiam fundamentalmente no seu uso no set de filmagem. Um exemplo disso,

exemplo esse que aprofunda às diferenças nacionais no momento da introdução do som direto no set, foi o uso de múltiplas câmeras no ato de filmar. A filmagem com várias câmeras foi introduzida em Hollywood em 1926, com a produção dos primeiros curtas da Vitaphone. Naquela época, as condições técnicas para a gravação de som em disco exigiam que o som de uma cena fosse capturado em uma única tomada não editada. Com o som gravado em um disco de cera, a edição de som era efetivamente impossível: para remover um som era necessário refazer todo o disco que podia gravar de seis a dez minutos.

Nesse contexto, o sistema de várias câmeras oferecia a grande vantagem de garantir que as tomadas escolhidas para a impressão final de um filme correspondessem à gravação fonográfica original e não editável. Embora facilitasse a continuidade sônica entre os cortes de uma tomada para outra, a filmagem com várias câmeras tinha sérias desvantagens. Por um lado era cara, exigindo uma grande equipe e, em média, a exposição de aproximadamente três vezes mais material do que o necessário para a impressão final e editada do filme. Também impunha exigências extraordinárias aos atores, músicos e técnicos, que precisavam fazer tomadas contínuas, de até dez minutos de duração, em ambientes de estúdio geralmente com pouca ventilação e calor sufocante.

Por outro lado a filmagem com várias câmeras contribuiu para a suavidade pictórica que os críticos consideravam artisticamente retrógrada nos filmes sonoros do período. Como aponta Salt em relação à cinematografia, por exemplo, era necessário que as luzes de uma cena fossem posicionadas para iluminar os rostos dos atores de maneira uniforme em todas as posições da câmera. À medida que o número de câmeras e luzes aumentava, a cinematografia adquiria uma aparência plana e de tons altos que parecia esteticamente inferior aos efeitos refinados de claro-escuro da era silenciosa (Salt, 2009). As limitações técnicas também eram evidentes em uma abordagem rotineira e de acordo com as regras para a encenação e a montagem. Antes de 1930 e da introdução do *blimp*<sup>46</sup> de câmera, as câmeras (e os operadores de câmera) eram enclausurados em cabines à prova de som, o que restringia muito a mobilidade da câmera, as opções de lentes e outras opções cinematográficas<sup>47</sup>. Além disso, as cabines normalmente eram dispostas em uma curva fixa e semicircular ao redor dos atores, de forma comparável aos primeiros talk-shows da televisão, facilitando assim "um método repetitivo, até mesmo rotineiro, de cortar o espaço narrativo" (O'Brien, 2005).

---

<sup>46</sup> O blimp era uma peça que cobria a câmera para abafar o barulho do motor. No Brasil, pelo tempo que as transformações tecnológicas do cinema aconteceram devido as eternas dificuldades de importação de equipamento, os blimps foram usados no cinema até a década de 1990, quando cheguei a trabalhar em filmes que usavam câmeras que não eram "blimpadas" (Arriflex IIC) precisando do aparato para abafar o ruído de câmera.

<sup>47</sup> Vou detalhar esse aparato chamado de *ice box* (geladeira) no próximo capítulo.



Com a edição e a cinematografia subservientes ao ritmo da performance encenada para a câmera e o microfone, closes extremos, cortes rápidos, tomadas de ponto de vista e outros dispositivos proeminentes nos filmes da era do silencioso foram amplamente descartados. A qualidade estereotipada era evidente nos filmes feitos no estúdio da Paramount-Paris, de acordo com o diretor de fotografia Michel Kelber, onde os técnicos eram instruídos a filmar de acordo com um padrão pré-determinado: "Plano longo, close-up, plano longo, close-up e tínhamos que mostrar os atores de frente - não de perfil; não de costas - porque a gerência queria mostrar ao público como o som estava perfeitamente sincronizado com o movimento dos lábios" (Barnier, 2011).

Considerando os custos materiais e estéticos, a adoção da filmagem com várias câmeras em Hollywood é significativa. A própria ocorrência de tal adoção indica a profundidade do compromisso de Hollywood com uma narração baseada em edição diante das exigências técnicas da era do som. Em 1931, no entanto, os estúdios abandonaram a filmagem com várias câmeras. As tecnologias de múltiplas trilhas permitiram a recuperação de uma versão modificada do antigo sistema de câmera única e múltiplas tomadas da era silenciosa, em que cada plano de uma cena era filmado separadamente, com sua mise-en-scène organizada exclusivamente para o ponto de vista de uma única câmera. O efeito sobre o visual dos filmes de Hollywood de 1930-1931 foi imediatamente evidente: ao mesmo tempo em que pareciam estilisticamente unificados, se não homogêneos, os novos filmes também apresentavam um grande aumento na variedade de opções de iluminação, ângulos de câmera, lentes, design de cenários e assim por diante - incluindo uma variedade de técnicas de imagem da era silenciosa que haviam desaparecido diante das dificuldades técnicas da produção de filmes com som em disco.

Na França a história da filmagem com várias câmeras teve um desenrolar diferente. A técnica foi adotada em 1930, alguns anos mais tarde do que em Hollywood, e exatamente quando os desenvolvimentos técnicos estavam permitindo o retorno de Hollywood à filmagem com uma única câmera. Naquela época, certas restrições associadas à filmagem com várias câmeras não eram mais um fator. Fundamentalmente, a introdução do *blimp* de câmera liberou as câmeras do enclausuramento em cabines maciças e relativamente imóveis, permitindo assim uma maior movimentação. Quando a filmagem com várias câmeras foi adotada na França, foi com novas tecnologias à prova de som, como as seis câmeras Bell and Howell com blimp adquiridas pela Pathé-Natan em março de 1930 para uso nos palcos de som de Joinville. Além disso, a filmagem com várias câmeras foi usada na França durante toda a década de 1930, bem mais tarde do que em Hollywood, quando as cenas dos filmes



franceses continuaram a ser filmadas com até quatro câmeras, tanto no estúdio quanto nas locações.

### **1.1.1 - Enfatizando a voz ou o espaço: como cada país resolveu o dilema da inteligibilidade versus fidelidade sonora?**

Em 1973 o diretor estadunidense, nascido na Armênia, Rouben Mamoulian<sup>48</sup> em um Simpósio realizado no *International Museum of Photography, George Eastman House*, em Rochester, Nova Iorque, apesar de admitir que o som "surge" na época de transição do final dos anos 1920, ele enfatiza o enriquecimento que essa incorporação trouxe ao cinema:

O advento do som não apenas enriqueceu o meio, mas deu a ele uma forma mais abrangente e esteticamente agradável, porque o som ajudou a manter a continuidade das imagens na tela. No filme silencioso, você apresentava uma cena; depois, bum, você tinha um título; e então voltava à cena. Eram praticamente os comerciais atuais da televisão, mas relacionados à história. O surgimento de diálogos audíveis e efeitos sonoros ajudou a eliminar isso. Portanto, o primeiro benefício que considero da chegada do som foi que os cineastas puderam manter o fluxo visual e a continuidade do filme (Cameron, 1980, p. 85).

Pensando no fluxo visual e continuidade do filme que aponta Mamoulian como podemos explicar as diferenças da gravação de som para o cinema nos países citados? Com relação à produção cinematográfica francesa, um fator técnico e industrial crucial foi a ênfase na fase da filmagem da produção de um filme. Em contraste com a situação em Hollywood, e também na indústria cinematográfica alemã, a produção de filmes sonoros na França implicava um grau extraordinário de improvisação durante a filmagem. Em aspectos importantes, a abordagem de improvisação era um resquício da era silenciosa, quando os filmes franceses eram rotineiramente produzidos com um roteiro mínimo, e os diretores tinham relativa liberdade para improvisar durante a filmagem e também durante a edição.

Em 1929, Léon Moussinac, comentando sobre "o difícil problema da construção de filmes", afirmou que, no cinema francês, "o acaso e a intuição parecem ter precedência sobre o princípio e o sistema. Os cineastas de hoje escrevem seus roteiros às pressas; a coisa mais importante para eles é a filmagem" (Baiblé, 2007). A pressão para regularizar o planejamento e o roteiro da pré-produção aumentou durante a conversão, em face dos custos e das exigências técnicas sem precedentes do cinema sonoro. No entanto, durante toda a década de 1930 e nas décadas posteriores, as condições para uma abordagem improvisada de filmagem

<sup>48</sup> O trabalho sonoro de Mamoulian será detalhado na análise do filme *Aplauso*, no próximo capítulo.

permaneceram, e os filmes continuaram a entrar em produção antes da conclusão do roteiro. Já em 1949, um diretor de produção relatou que "não era raro ver a produção de um filme começar no estúdio ou nas locações antes da conclusão do roteiro". Além disso, em contraste com os "roteiros de continuidade" usados em Hollywood, os roteiros de filmes franceses geralmente não continham indicações sobre o número de tomadas por cena, posicionamento da câmera, métodos de gravação de som e outras considerações técnicas do filme - sem mencionar o orçamento e outros assuntos relacionados à logística da produção (Baibl , 2007).

Assim, enquanto os diretores de Hollywood eram obrigados a seguir rigorosamente os ditames do chamado roteiro de continuidade, que fornecia um "plano" detalhado para a filmagem e a edição, os diretores na França geralmente trabalhavam de forma muito mais improvisada, muitas vezes tomando decisões sobre o posicionamento da câmera e o número de planos por cena somente depois que a equipe se reunia no set para filmar a cena. De acordo com uma pesquisa da imprensa especializada sobre a produção cinematográfica francesa em 1931:

Existem diretores que ainda trabalham à maneira do cinema dos anos 1900 e dependem muito do dom da inspiração. Eles mudam o roteiro no set de filmagem conforme necessário, eliminando cenas que não lhes agradam mais, acrescentam novos detalhes e se deixam influenciar pelo humor dos atores, pelo clima do dia e por uma série de outras contingências. Como o ensaio de diálogos era relativamente raro no cinema francês, a menos que acontecesse no set, enquanto a equipe esperava e o relógio do estúdio marcava o tempo. De acordo com o diretor Marcel L'Herbier, escrevendo em fevereiro de 1931, os filmes normalmente eram rodados na França em apenas três semanas, com pouco ou nenhum tempo dedicado ao ensaio, enquanto no teatro até mesmo os atores com papéis pequenos ensaiavam um mês antes da estreia do espetáculo. Dizia-se que os atores apareciam nos estúdios sem saber qual papel do roteiro deveriam interpretar; mas como os atores geralmente interpretavam os mesmos tipos de personagens de uma produção para a outra, muitas vezes eram capazes de improvisar seus papéis com eficiência (Lewis, 2018, p. 35).

A investigação sobre filmagem e gravação enfatizou a divergência do cinema francês em relação ao que geralmente é visto como o padrão dominante de desenvolvimento na história da técnica do filme sonoro. Em Hollywood, a prática do filme sonoro evoluiu rápida e uniformemente em direção a um regime definido pela separação da produção de som da produção de imagem; mas até o final da década de 1930, o cinema francês baseava-se na gravação simultânea de som e imagem. Além disso, elementos fundamentais da abordagem de som direto do cinema francês perduraram nas décadas seguintes. De fato, como vamos ver mais adiante, ainda no início do século XXI - mais de setenta anos após a conversão do

cinema ao som sincronizado com a imagem - as técnicas de som direto, familiares à prática cinematográfica nacional da década de 1930, continuam a definir o cinema francês em relação a outros cinemas nacionais.

Portanto, contra a noção comum de que a conversão do som serviu para homogeneizar o estilo do filme, esta tese usa sua investigação sobre o cinema francês para levantar questões sobre os efeitos da conversão som cinematográfico em todo o mundo. Conforme sugerido pela análise deste capítulo das diferenças nacionais nas práticas de filmagem e gravação, a produção de filmes na França diferia em aspectos importantes da produção de filmes em Hollywood, apesar do uso frequente de tecnologias e técnicas estadunidenses nos estúdios franceses. Adotando ferramentas e métodos importados de forma seletiva e fragmentada, os cineastas da França emularam características da técnica de Hollywood compatíveis com sua perspectiva, ignorando o que era irrelevante. Uma implicação para o método histórico é que, para compreender os efeitos da tecnologia sonora no estilo do filme, é preciso examinar como as tecnologias foram usadas em contextos específicos de produção de filmes, onde às vezes acabaram desempenhando novas funções.

Em Hollywood, as tentativas dos técnicos de limitar os efeitos colaterais potencialmente perturbadores desse tipo envolveram o uso de técnicas de múltiplas trilhas que enfatizavam sistematicamente a inteligibilidade do som na narrativa do roteiro de um filme, em detrimento de sua fidelidade como reprodução de uma performance. Coincidindo com a ênfase na inteligibilidade, houve um amplo uso de som ambiente pré-gravado nesse momento. Como observa Crafton, as trilhas sonoras de Hollywood, a partir de 1930, apresentavam diversos sons pré-gravados: vozes ambientes, vento do deserto, buzinas de neblina, portas rangendo, passos, teclas de máquinas de escrever, tiros de armas, sirenes e assim por diante. Construídos de modo a minimizar as características fenomenais que poderiam impedir a compreensão da história pelo espectador, esses sons tinham a intenção de se referir à sua suposta fonte no mundo da história do filme e não à sua fonte real no estúdio de gravação. Como o trabalho de som de filmes em Hollywood tornou-se mais mecanizado e especializado durante a década de 1930, sons genéricos desse tipo tornaram-se cada vez mais proeminentes nas trilhas sonoras de Hollywood. De acordo com um observador francês, em meados da década de 1930, Hollywood havia efetivamente transformado o som ambiente em uma forma de música, a ponto de substituir ruídos reais ou simulados pelo tipo de efeitos sonoros musicais comuns nos desenhos animados da era do som (Crafton, 1997).

A preferência nacional básica pelo som direto teve implicações cruciais para o estilo do filme francês especialmente no que diz respeito ao tratamento das vozes dos atores.

Costuma-se dizer que as trilhas sonoras de Hollywood dão privilégio formal ao diálogo em relação a outros tipos de som, privilegiando as vozes na trilha sonora de maneira análoga à centralidade da figura humana na imagem. Dada a fisiologia da audição humana, uma experiência de visualização dominada pela voz pode ser inevitável, de modo que, como propõe Chion, "em toda mixagem de áudio, a presença da voz humana estabelece instantaneamente uma hierarquia de percepção". O que diferenciava os filmes de Hollywood ia além da ênfase antropocêntrica na fala humana para englobar uma ênfase na inteligibilidade do diálogo: "Para os americanos, um bom som é essencialmente aquele que proporciona uma compreensão clara do diálogo", como observou Lewis. Durante a conversão, o privilégio concedido à fala pode ser caracterizado como literal, sendo que a regra geral é que as vozes e outros sons sejam acompanhados pela representação visual de sua fonte. No estúdio da Paramount em Paris, por exemplo, os cinegrafistas eram instruídos a enquadrar os atores de modo que seus rostos permanecessem visíveis enquanto falavam: "Estamos no negócio de vender vozes e atores", disse o diretor do estúdio Robert Kane à equipe de produção da empresa:

Assim como o cinema de Hollywood, o "cinema de atores" da França dos anos 1930 privilegiava as performances dos atores, e as vozes eram obviamente cruciais nesse sentido. De fato, o "teatro filmado" da França da década de 1930 era conhecido por falar muito. Menos centradas em sequências de perseguição espetaculares e gags físicas baseadas em ação do que as formas análogas da comédia cinematográfica estadunidense, as comédias e farsas da França da era da conversão geralmente apresentavam performances em conjunto, com muitas interações e brincadeiras, como era o caso da comédia de boulevard em particular, mas também de outras formas "inferiores", incluindo o vaudeville. Os roteiros derivados dos palcos do cinema francês eram repletos de falas, e atores como Jules Berry, Sacha Guitry e Raimu, que também atuavam no rádio, eram conhecidos por sua volubilidade irreprimível. Ao mesmo tempo, dadas as diferenças nacionais na prática de gravação, as vozes dos filmes franceses podem atrair um tipo de interesse diferente das vozes dos filmes de Hollywood. Em contraste com a clareza telefônica de Hollywood, os filmes franceses, com suas trilhas sonoras gravadas diretamente, capturam as características fenomenais da fala dos atores - dimensões da qualidade e do timbre da voz - juntamente com as características espaciais do ambiente de gravação. Embora se possa dizer que as características vocais definem a fala gravada também nos filmes estadunidenses - e, na verdade, em filmes sonoros feitos praticamente em qualquer lugar -, nos filmes franceses, sua importância, a maneira como atraem o interesse do espectador, pode exceder o papel do diálogo como condutor do desenvolvimento do enredo de um filme, para, em vez disso, substanciar a materialidade do cenário da cena (O'Brien, 2005, p. 42).

No contexto do cinema narrativo, a tendência da gravação direta de enfatizar as características físicas do ambiente de gravação às vezes representava um problema em si. Por meio da amplificação eletrônica, os microfones captavam não apenas as vozes dos atores, mas também o volume de ar no espaço do estúdio onde a gravação havia ocorrido. Em vez de garantir a absorção do espectador no mundo da história do filme, o "tom da sala" de um filme gravado diretamente pode revelar as condições materiais desse mundo, ou seja, o local da gravação, os corpos dos atores e a própria tecnologia. Longe de aumentar o realismo, a tentativa de atender ao imperativo de fidelidade a um som original pode servir para colocar em primeiro plano o artifício da cena, revelando o papel da tecnologia na mediação da percepção da trilha sonora pelo espectador. De uma maneira prática, no set de filmagem, até hoje gravamos, ao final de cada cena filmada em uma determinada locação, o som ambiente do lugar filmado: o "silêncio" do lugar. Geralmente depois de captadas todas as imagens da cena eu peço para que todos no set parem, fiquem estáticos, com todas as condições sonoras da cena sendo mantidas - luzes que fazem barulho, um refrigerador ligado, o trânsito da cidade ao fundo, etc - para que eu grave um minuto, um minuto e meio, do ambiente onde acabamos de filmar. Essa trilha de ambiente servirá na edição de som para suavizar qualquer necessidade de corte que a decupagem da cena tenha promovido: plano geral, plano médio, contra plano, closes, etc. Assim o montador ao editar a cena, utilizando esses diversos planos, colocará essa pista de ambiente como um fundo unísono, ou "cama" como é conhecido no jargão prático, suavizando as possíveis diferenças sonoras que os cortes na imagem possam acentuar devido terem sido filmados contra diferentes fundos sonoros.

Em contrapartida, o cinema francês estava desenvolvendo uma alternativa de som direto tolerante ao ruído. De acordo com um relato de 1934, os mesmos sons ambientes fabricados separadamente em Hollywood - ruídos de copos tilintando, conversas em um café, o estrondo de sons distantes, etc - eram gravados no set na França, ao mesmo tempo que o diálogo. Essa abordagem de som direto e seus efeitos estilísticos distintos perduraram até o final da década de 1940, quando a recusa dos cineastas franceses em apagar "as milhares de sonoridades prosaicas da vida real" ainda podia ser contrastada com "o caráter anônimo, a ausência de alma do som do filme americano" (Barnier, 1998). Isso não significa que os sons ambientes nos filmes franceses sejam necessariamente mais audíveis do que nos filmes de Hollywood. Na verdade, em muitos casos, os filmes franceses gravados diretamente não apresentam o tipo de realismo sonoro que um espectador acostumado com Hollywood espera.

Importante pontuar que a norma geral da captação de som direto no set hoje em dia pede que isolemos ao máximo qualquer ruído que atrapalhe a compreensão das vozes dos atores. Sendo que os sons diegéticos a cena - batidas na porta, a caneta que cai no chão, o talher que bate no prato, o telefone que toca, etc - devem ser captados separadamente para serem colocados posteriormente na edição de som do filme para evitar de atrapalharem a compreensão do diálogo.

As diferenças entre as práticas de filmes sonoros franceses e estadunidenses sugerem uma troca familiar à produção de filmes com base na fidelidade, em que um aumento na fidelidade espacial implica uma diminuição na inteligibilidade da fala e vice-versa. Em outras palavras, a necessidade de garantir a clareza do diálogo exigia microfonação próxima e baixa reverberação, ao passo que a exigência de reproduzir com precisão o espaço do ambiente de gravação exigia microfonação distante e alta reverberação. No caso de cenas gravadas diretamente, a equipe de som enfrentou o desafio de conciliar as exigências contraditórias da gravação de voz (inteligibilidade) com a restituição adequada do local de gravação (fidelidade). O desafio era inevitável nos cinemas francês e estadunidense, que favoreciam uma sincronização estreita e naturalista das vozes e dos lábios dos atores. O'Brien reflete sobre essa conjunção histórica e determinante da maneira de captar som direto que vai marcar os dois países citados:

Uma maneira de caracterizar a diferença nacional básica é dizer que os cinemas francês e estadunidense ficaram em lados opostos da divisão entre inteligibilidade e fidelidade. Nos filmes franceses, pode-se dizer que as cenas gravadas diretamente são fiéis, pois registram o desempenho dos atores como ele poderia ter sido ouvido por uma testemunha, localizada no estúdio durante a filmagem. No entanto, essas cenas gravadas diretamente podem não ser inteligíveis, pois quando as vozes e outros sons se sobrepõem, a reverberação faz com que sons discretos se juntem perceptualmente, e o papel mediador da tecnologia se torna evidente. A situação dos filmes de Hollywood é mais ou menos o oposto. Nos filmes de Hollywood, os sons não eram necessariamente fiéis: eles podem ter sido produzidos artificialmente ou "enganados" eletronicamente; os tiros podem ter sido feitos por uma bengala batendo na almofada de couro de uma cadeira, ou o som rítmico dos cascos dos cavalos pode ter sido produzido pelo barulho de cascas de coco cortadas ao meio. No entanto, as cenas são extraordinariamente inteligíveis: todos os diálogos podem ser ouvidos, as vozes se sobrepõem apenas em casos excepcionais (por exemplo, no início e no final de uma cena), apenas um único som importante para a causalidade da narrativa ocorre por vez e os sons do ambiente (em última análise) se referem a uma fonte identificável. Do ponto de vista do projeto de narrativa da indústria cinematográfica estadunidense, a ênfase na fidelidade do cinema francês implicava uma estética alternativa de filme sonoro, baseada em princípios opostos (O'Brien, 2005, p. 77).

### 1.1.2 - As diferenças das equipes de som nos dois países.

Na minha dissertação de mestrado eu faço uma defesa constante do trabalho do Técnico de Som Direto dentro do processo criativo de um filme. Esse profissional é envolto em uma invisibilidade advinda da imaterialidade sonora quando, diferente da imagem, o som não é visto, sendo processado através de outros sentidos. Para fazer esse processamento o Técnico de Som Direto pode ter diferentes escutas dependendo de que técnicas utiliza para gravar: seja com microfones de lapela (que ficam presos ao corpo) ou microfones aéreos (que atuam por cima do enquadramento da imagem). Assim essa pessoa pode inferir uma sonoridade distinta: o lapela suprimindo mais o ambiente e enfatizando a voz do personagem, ou o aéreo que além da voz dos personagens também incorpora o território sonoro onde esse personagem está inserido. As constantes mudanças tecnológicas, em especial hoje em dia com o uso exagerado de microfones de lapela, levaram os Técnicos de Som Direto a adquirirem novos conhecimentos técnicos, ora por uma questão de inserção no mercado de trabalho, levando-os a investirem em novas tecnologias para não ficarem defasados<sup>49</sup>, ora por um refinamento auditivo, para melhor ouvirem o que estavam captando. A compreensão histórica é importante, mas mais importante entender é que os processos criativos da função do Técnico de Som Direto são uma mistura dessa evolução e da habilidade de escuta dessas pessoas.

Mas como foram formadas, dentro do contexto histórico da junção de imagem e som assinalado, as equipes de som nos dois países que estou problematizando? Como foram incorporados a produção de filmes as novas funções no departamento de som que estavam surgindo com a mudança tecnológica ao final dos anos 1920? Um conceito reconhecido historicamente era a origem dos profissionais de som no cinema. Em muitos casos, os Técnicos de Som Direto haviam aprendido métodos de gravação e reprodução de som nos domínios técnicos do rádio, do fonógrafo ou vindos da telefonia. Do ponto de vista dos cineastas veteranos, o pessoal de som, com sua experiência na prestigiosa ciência da eletrônica, vinha de um mundo profissional diferente, definido pelo que pareciam ser prioridades estranhas. O citado diretor Rouben Mamoulian expressa sua dificuldade em lidar com esses profissionais nas suas experiências iniciais dirigindo filmes:

Quando comecei meu primeiro filme, o Técnico de Som era o chefe. Havia um microfone pendurado no centro do palco. Você dirigia a cena, e o

---

<sup>49</sup> Na minha carreira comecei a gravar som direto com Nagra analógico, depois passei para o digital de duas pistas em mídia de fita Dat e finalmente cheguei a gravação multipista em cartão de memória ou HD.

Técnico de Som entrava em cena como César e dizia aos atores: "Não, vocês têm que ficar aí; vocês têm que se aproximar; vocês não podem abrir essa carta, porque na trilha sonora ela soa como um trovão. Vamos amortecer a carta". Eles eram ditadores! Colocavam os microfones pendurados, e se você ensaiasse uma cena ele dizia, não, o personagem tem que chegar mais perto, não pode sentar, tem que ficar de pé. O que quer que eu pedisse, eles diziam que era impossível (Cameron, 1980, p. 86).

A esse respeito, a situação profissional na França convida a uma comparação com a dos Estados Unidos, onde a grande maioria dos Técnicos de Som também veio de origens não cinematográficas e onde o trabalho de som cinematográfico também foi inicialmente entendido como uma tarefa técnica e não artística. De acordo com Crafton, 80% dos cerca de 1000 especialistas em som que trabalhavam em Hollywood em 1930, vinham de fora da indústria cinematográfica. Por conta da concorrência inicial pelos técnicos que trabalhavam em companhias como a Bell, Western Electric e General Electric, os estúdios rapidamente estabeleceram programas informais de aprendizado que poderiam ser ensinados pelos poucos homens-chave que vieram para a Califórnia. Assim a principal diferença entre os setores cinematográficos francês e estadunidense estava na velocidade e na uniformidade da integração da equipe de som à comunidade cinematográfica.

Em Hollywood, um esforço contínuo de integração em todo o setor começou já em 1927, quando a recém-fundada *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS) criou dezenas de comitês para informar e educar a comunidade cinematográfica sobre assuntos relacionados ao som do filme. As conferências que reuniram Técnicos de Som Direto, cinegrafistas e representantes de fornecedores de tecnologia, como a *Electrical Research Products, Inc.* (ERPI) (a divisão do setor cinematográfico da Western Electric) e a RCA, facilitaram importantes desenvolvimentos técnicos relacionados ao silenciamento de câmeras, das lâmpadas de arco e à proteção acústica dos sets. A *Society of Motion Picture Engineers* (SMPE), fundada em 1916, e ampliada em 1934 sobre a sigla *Society of Motion Picture and Television Engineers* (SMPTE), iniciou em 1930 a concessão de oscars para as gravações sonoras dos filmes, estabelecendo a noção de que o trabalho com filmes sonoros era uma prática técnica e estética também. A estruturação da equipe de som logo se integrou à enorme força de trabalho corporativa de Hollywood quanto qualquer outra categoria de funcionários do estúdio. Já no caso francês, segundo Barnier, a realidade dos profissionais que gravavam som para cinema era bem diferente:

Os rápidos cronogramas de filmagem e o mínimo de planejamento, roteiro e ensaio impuseram limites severos ao papel dos Técnicos de Som na



formação da qualidade artística de um filme. Em vez de abranger cada uma das fases básicas da produção cinematográfica, como roteiro, filmagem e edição, o trabalho de som na França limitava-se principalmente às tarefas realizadas apenas durante a fase de filmagem. De fato, na França, a equipe de som era normalmente designada para a produção de um filme imediatamente antes do início da filmagem e raramente recebia uma cópia do roteiro. De acordo com um relatório da imprensa especializada de 1937, os técnicos de som e os diretores de cinema abordavam as mesmas tarefas a partir das perspectivas de mundos profissionais diferentes: "Os engenheiros<sup>50</sup> servem à produção de um filme, mas apenas como assalariados emprestados, na maioria das vezes emprestados a um produtor que os engenheiros podem desafiar apenas sob o risco de antagonizar o diretor do filme, que, por sua vez, muitas vezes busca uma visão artística que não corresponde às possibilidades puramente técnicas que preocupam os engenheiros" (Barnier, 2013, p. 80).

A noção corriqueira de que o trabalho com filmes sonoros era de natureza fundamentalmente técnica e não artística condicionou profundamente a participação da equipe de som no processo de produção do filme. Os Técnicos de Som Direto eram os trabalhadores mais anônimos do cinema e, às vezes, não apareciam nos créditos dos filmes franceses. Os estúdios supostamente relutavam em identificar os Técnicos de Som pelo nome para que uma empresa concorrente não os contratasse. Até 1938, as resenhas de filmes em *La cinématographie française*, a principal publicação da imprensa comercial do setor cinematográfico, listavam apenas o sistema de som do filme (RCA, Philips, Tobis-Klangfilm, Marconi, etc.) em vez dos nomes do pessoal de som que realmente havia trabalhado no filme.

O pesquisador Martin Barnier aponta para o importante contexto de que os primeiros Técnicos de Som Direto franceses, pelo fato da França, naquele momento, não desenvolver tecnologias de gravação de som em locação, foram treinados tanto no contexto estadunidense através dos gravadores da Western Electric e RCA, como na tecnologia alemã da Tobis Klangfilm. Ele aponta o exemplo de Robert Ivonnet que iniciou sua carreira aos 24 anos quando ingressou no departamento de som dos estúdios Gaumont em 1929, após um estágio no laboratório de desenvolvimento de equipamentos de gravação da Gaumont-Perterlsen-Poulsen. Desde *O fim do mundo* (*La fin du monde*, 1930) Ivonnet gravou inúmeros filmes rodados nesses estúdios, incluindo *Meu amigo Victor* (*Mon ami Victor*, 1931), *O jogador de xadrez* (*Le joueur d'échecs*, 1933), etc. Em 1935, ingressou no departamento de som da Éclair Studios, onde se tornou chefe. Como operador de som, assinou uma série de produções que inclui desde *Inferninho* (*Bas-fonds*, 1936) a *Goupi Mãos Vermelhas* (*Goupi mains rouge* 1943). Ele cita também engenheiros que exportaram o know-how tecnológico como Hermann

---

<sup>50</sup> Na França o Técnico de Som Direto é nomeado como *Ingénieur du son* (Engenheiro de Som).

Storr que grava as vozes de Gina Manès e Albert Préjean para *O Tubarão (Le Requin, 1930)*, um dos primeiros longas-metragens rodados na França com papéis falados. Storr foi auxiliado pelo engenheiro Waldemar Most que, embora não aparecesse muito nos créditos cinematográficos, também permaneceu na França como “chefe do departamento de som da Tobis francesa”. Most estabeleceu a cooperação entre a Tobis e Portugal desde que foi engenheiro de som nas sequências faladas (rodadas em França) do filme *A Severa (1931)* de Leitão de Barros, o primeira longa-metragem rodado com som em Portugal.

O cientista Massole (um dos três inventores do processo Tri-Ergon<sup>51</sup>, no início da década de 1920, na Alemanha, do qual derivaram a maior parte dos demais sistemas ópticos de som), também trabalhou no filme francês *Barcarola do amor (Barcarolle d'amour, 1930)* de Carl Froelich e Henry Roussel, produzido por De Vanloo em múltiplas versões em 1930, ocasionando trocas importantes pela experiência prática deste engenheiro. Para muitos jovens Engenheiros de Som, a aprendizagem era feita no trabalho, através da observação tanto dos técnicos alemães como estadunidenses. O principal local de transmissão do conhecimento sonoro por parte dos estadunidenses são os já citados estúdios da Paramount instalados nos subúrbios de Paris que filmava múltiplas versões de um mesmo filme.

Nesse momento histórico os Técnicos de Som Direto do cinema vieram de outros ramos industriais que utilizavam tecnologias semelhantes. A partir da década de 1880, a indústria global de telecomunicações (telefone, telégrafo e depois o rádio) pressionou por melhorias na amplificação sonora. Assim os microfones foram aprimorados para fazer com que os telefones funcionassem melhor. Era comum esses engenheiros, que trabalhavam com telefonia, serem chamados para irem em um set de filmagem, no início da década de 1930, para resolverem questões da gravação sonora. Da mesma forma, a eletrificação das gravações em disco na década de 1920 explica porque a Western Electric escolheu pela primeira vez o projetor com som em disco para desenvolver o Vitaphone, com a Warner Brothers, em 1925. Esta transferência de tecnologia é acompanhada por uma troca de competências com engenheiros de gravadoras e equipamentos de gravação, criando a profissão do Técnico de Som Direto de cinema. Nos Estados Unidos, encontramos inúmeras ocorrências desses movimentos de uma profissão para outra: pessoas vindo da produção de discos, da tecnologia telefônica, da produção de sistemas com alto-falantes e, especialmente, do mundo do rádio, todos em direção ao cinema.

---

<sup>51</sup> O sistema Tri Ergon será abordado no capítulo 2.

Principalmente treinados no trabalho, pelo menos até a década de 1940, os Técnicos de Som Direto franceses aprenderam a usar microfones com seus colegas estrangeiros. Poder-se-ia acreditar que esta formação ligada a uma marca, a uma técnica (alemã ou estadunidense) limitaria as possibilidades. Na realidade, vemos uma grande flexibilidade por parte destes técnicos: adaptam-se a todos os tipos de equipamentos e passam de uma empresa para outra, quase para cada filme. O Técnico de Som Direto Tony Leenhardt, que fez o som de cerca de dez filmes entre 1932 e 1936, enfatiza a realidade do momento quando explica que “o som do engenheiro não depende do diretor, mas do estúdio: ele é, de certa forma, parte do equipamento” (Lewis, 2019).

Na indústria cinematográfica francesa, que cresceu institucionalmente fragmentada, a integração da equipe de som ocorreu de forma notavelmente demorada e desigual do que aconteceu nos Estados Unidos. Um fator importante diz respeito às condições de emprego da equipe de som, que eram diferentes das de outros membros da equipe de produção: enquanto os compositores, diretores, atores e cinegrafistas normalmente trabalhavam de contrato em contrato, um filme de cada vez, o pessoal de som era assalariado, empregado em instalações específicas do estúdio. Com a captura síncrona de diálogos nas filmagens em locações, com a produção de efeitos sonoros, e a gravação e mixagem de música geralmente realizadas em instalações diferentes, a equipe de som dos filmes estava dispersa em várias empresas independentes e estúdios. De acordo com um porta-voz de 1934 do Sindicato dos Engenheiros do Som, cada instalação tendia a funcionar independentemente das outras, sem um único indivíduo responsável pela coordenação das tarefas relacionadas à trilha sonora de um filme como um todo. Uma exceção foi a empresa holandesa-alemã Tobis Films Sonores, que designou um supervisor de som que coordenava as tarefas relacionadas ao som e instruíu o laboratório sobre desenvolvimento e impressão do som na película (Barnier, 2011).

Outro importante caso de similiaridade, com resultados opostos, é na arquitetura de construção dos estúdios de quando da introdução de gravação de som direto como norma. Cada país utilizou premissas acústicas diferentes na construção dos sets de filmagem que deram dimensões totalmente únicas para cada captação sonora para cinema feita nos dois países. Barnier aborda essa questão:

Uma restrição adicional à função dos Técnicos de Som estava relacionada à arquitetura dos palcos de som. Em Hollywood, durante a década de 1930, a tendência no design do palco de som era em direção a um ambiente sonoramente "morto" e à prova de som, apropriado estritamente para a gravação de diálogos. No contexto de uma abordagem de filme sonoro definida pelos métodos multitrilhas de Hollywood, que implicavam a gravação de música e efeitos

sonoros independentemente do diálogo, em ambientes de gravação separados e especializados, o tipo de reverberação apropriado para a gravação de música não era mais desejável para os palcos principais. Assim, os palcos sonoros foram reprojatados de acordo com novos princípios acústicos específicos para diálogos. Na França, durante a década de 1930, no entanto, os palcos sonoros permaneceram configurados de acordo com os padrões da indústria musical e, portanto, tendiam a imitar a alta reverberação característica das salas de concerto do século XIX, em vez da impassibilidade acústica adequada para a gravação de diálogos. Nas instalações da Pathé-Natan em Joinville, por exemplo, os palcos sonoros eram preparados com a contribuição dos músicos, que trabalhavam para evitar as limitações estéticas características do que P. Thomas, diretor técnico da empresa, chamou de "um estúdio excessivamente amortizado". Os engenheiros de som franceses apreciam particularmente as filmagens fora do estúdio, onde o som é de qualidade superior: "Isso se deve ao fato de a transmissão acústica não ser modificada pelas paredes do estúdio, de causar também no espectador um efeito auditivo adequado ao efeito visual (Barnier, 2011, p. 203).

Nesse contexto, a adoção do tipo de técnicas de múltiplas trilhas empregadas em Hollywood só poderia ocorrer com o custo considerável de remodelar os palcos de som de alta reverberação. Mas mudanças fundamentais na arquitetura do estúdio eram raras na França. Na verdade, o único estúdio de cinema na França que havia sido projetado, desde o início, para a produção de filmes sonoros era o complexo da Paramount-Paris em St. Maurice-Joinville, administrado pelos estadunidenses, onde as antigas instalações foram demolidas e novas foram construídas. Caso contrário, a conversão da indústria cinematográfica francesa implicou na modernização dos antigos estúdios para essa finalidade, com novas instalações relacionadas ao som inseridas na planta física existente.

Essa abordagem fragmentada para a renovação de estúdios facilitou a permanência no setor cinematográfico francês de normas acústicas derivadas do setor musical e dificultou os esforços dos reformadores do setor cinematográfico para reorientar a prática francesa, afastando-a de um estilo de filme sonoro baseado na fidelidade. Já em 1945, os estúdios de cinema franceses eram caracterizados como "muito reverberantes" para uma gravação de som adequada. O que impedia ainda mais as forças de modernização era o atomizado setor de produção francês, com sua infinidade de pequenas empresas, formadas em alguns casos para produzir apenas um único filme. Cada produção era, muitas vezes, um projeto único, e cada instalação funcionava de forma bastante independente das outras. As ferramentas importadas eram frequentemente usadas de maneira localmente contingente e no contexto de uma abordagem improvisada ao som do filme que diferia fundamentalmente da ênfase de Hollywood em planejamento e roteiro completos. Embora as mais recentes tecnologias e técnicas de Hollywood tenham sido introduzidas na indústria cinematográfica francesa, isso

ocorreu de uma maneira que as trouxe para o âmbito do sistema estabelecido e orientado para a fidelidade, para serem domesticadas de acordo com as mesmas normas estéticas que Hollywood havia abandonado recentemente.

Mais uma vez usando a experiência vivida nos sets de filmagem em Hollywood na década de 1930, o diretor de cinema de Rouben Mamoulian cita as diferenças de trabalho nos dois países, atribuindo uma qualidade artística dos filmes franceses ao fato de que na França não há grandes empresas de produção: "Os filmes franceses são o produto de grupos pequenos e individuais. O diretor é livre e não é subjugado pelo enorme e complicado maquinário de um grande estúdio industrial" (Silke, 1971). Para ele o resultado dos filmes feitos nesse contexto "tem uma qualidade profundamente individual e pessoal, que é a marca de qualquer trabalho verdadeiramente artístico." Como sugerem comentários como o de Mamoulian, por mais desvantajosa que seja a perspectiva estritamente técnica do som, a abordagem improvisada da filmagem oferecia certas vantagens estilísticas.

Particularmente importante no contexto francês eram as preferências dos atores. Os atores treinados em palco que definiram o cinema francês durante a década de 1930 preferiam métodos de gravação que capturassem suas performances de forma holística, como um conjunto, em duração contínua e em tempo real. Além de encurtar o cronograma de filmagem e, portanto, reduzir os custos de produção, a filmagem com várias câmeras permitia que os atores interpretassem suas cenas de uma maneira familiar às suas performances no palco, facilitando assim o vínculo dos atores com seu público. Isso também ajudou os atores a manter um certo grau de controle sobre como apareceriam no filme finalizado, garantindo que suas atuações fossem gravações do que realmente aconteceu no set de filmagem, em vez de construções realizadas na sala de edição, sem consultar os atores. Quando as cenas com atores treinados no palco eram filmadas em tomadas únicas, com várias câmeras, a filmagem podia ser feita rapidamente, com um mínimo de planejamento e ensaio de pré-produção. Aqui fica evidente uma diferença nacional básica na função da técnica: enquanto a filmagem com várias câmeras em Hollywood serviu para manter as normas estéticas características da narração baseada em edição de Hollywood, na indústria cinematográfica francesa, ela apoiou rotinas de trabalho que envolviam uma quantidade incomum de improvisação no set.

## **1.2 - Movimentos tecnológicos alternativos a dominação das empresas estadunidenses e alemães de gravação e reprodução de som.**

A reação francesa ao filme sonoro estava entrelaçada com a economia internacional mais ampla do som sincronizado. Em 1929, quando as empresas estadunidenses voltaram sua atenção para a produção de filmes sonoros, elas viram a Europa, especialmente a França, como um mercado disponível para a instalação de equipamentos de som e a distribuição de filmes sonoros em países que ainda não tinham desenvolvido a tecnologia para fazê-lo, o que prometia ser um empreendimento lucrativo. Os Estados Unidos dominavam os mercados mundiais desde a Primeira Guerra Mundial e as patentes das empresas estadunidenses sobre tecnologias de sincronização de som lhes davam uma vantagem distinta sobre os setores cinematográficos de outros países.

No início de 1928, as empresas americanas *Electrical Research Products, Inc.* (ERPI) e *Radio Corporation of America* (RCA) obtiveram o controle das patentes estadunidenses da tecnologia de sincronização de som e logo voltaram seus olhos para a Europa. Engenheiros de duas empresas europeias, a *Tobis*, de propriedade principalmente holandesa, e a empresa alemã *Klangfilm*, estavam desenvolvendo simultaneamente uma tecnologia de sincronização de som concorrente. Em 1929, essas empresas se fundiram para criar o conglomerado *Tobis-Klangfilm*, com o objetivo de dominar o mercado europeu e excluir seus rivais estadunidenses. Por meio de disputas de patentes, a *Tobis-Klangfilm* tentou impedir a instalação de equipamentos de som estadunidenses em estúdios e cinemas europeus, na esperança de obstruir o que consideravam uma inevitável "invasão de filmes falados" por esses estúdios. O produtor francês León Gaumont tentou contra-atacar com seu sistema alternativo de sincronização de som, mas ele não ganhou força comercial suficiente para impedir a proliferação da *Tobis-Klangfilm* e da RCA.

No verão de 1930, representantes da *Tobis-Klangfilm* e membros do setor cinematográfico estadunidense se reuniram em um local neutro em Paris. Um cartel internacional foi estabelecido durante esse "Acordo de Paris", e as empresas alemãs e estadunidenses decidiram dividir grande parte do mundo para obter direitos de patente e cobrar royalties das empresas cinematográficas pela distribuição em cada território. A França foi totalmente excluída do Acordo de Paris: os Estados Unidos e a Alemanha ditaram os termos de troca, explorando economicamente outros países. Além disso, o sistema de estúdios verticalmente integrados de Hollywood contribuiu para sua rápida transição e codificação de práticas após a introdução do som sincronizado.

Enquanto isso as produtoras francesas eram muito menores e dependiam de diferentes trabalhadores autônomos para cada filme, o que significava que os estúdios na França

demoraram muito mais para padronizar, o que os atrasou ainda mais na adaptação ao som. Como resultado, os filmes sonoros chegaram inicialmente à França principalmente por meio de um influxo de filmes estadunidenses e alemães no mercado francês. Assim a transição para o som foi imposta aos cineastas franceses resultando em uma profunda ambivalência em relação à transformação do cinema. O filme sonoro parecia ser um braço forte do imperialismo estadunidense, buscando tirar o controle estético do cinema feito na França. Por esses motivos, muitos críticos e profissionais de cinema franceses ficaram apreensivos com a chegada do filme com tecnologia sonora. Por trás da superfície das conversas estéticas, escondiam-se preocupações econômicas e nacionalistas: muitos críticos acreditavam que algo tão comercialmente motivado como a conversão de Hollywood ao som não poderia ser bom para a arte do cinema. Mas o que caminhava para uma situação de dominação e imposição tecnológica por partes dos dois países que eram os mais agressivos em relação ao momento criado - Estados Unidos e Alemanha - acaba sendo ressignificado na França em um tempo histórico bem próximo. O historiador Dudley Andrew no seu artigo *Som na França: as origens de uma escola original* (1980) apresenta alguns detalhes do período:

No início da década de trinta, Hollywood tinha a França na palma da mão. Em primeiro lugar, ficou claro que uma fortuna seria feita equipando os 6.000 teatros franceses e 55 palcos de produção. Em segundo lugar, como os franceses estavam tão longe de ter a tecnologia ou a iniciativa de fazer filmes sonoros, esses palcos e teatros seriam encurralados por investimentos americanos que recuperavam francos para empresas americanas. Por volta de 1937-38, a França se recuperou e se tornou a indústria cinematográfica mais aclamada do mundo, seus filmes rotineiramente ganhando concursos e liderando os mercados de exportação nos EUA, Alemanha, Japão e literalmente em todos os lugares. Como é que a produção francesa dobrou desde 1928 para 122 filmes anualmente? Como a indústria cinematográfica francesa aumentou o tamanho do público a ponto de ser considerada inferior apenas aos Estados Unidos em tamanho e força, superando as indústrias em declínio da Rússia, Inglaterra e até mesmo da Alemanha? Em 1929, era o quinto (Andrew, 1980, p. 29).

Na melhor tradição do capitalismo monopolista, o desenvolvimento do som foi imediatamente descrito como uma "batalha". As pequenas companhias francesas consolidaram suas forças, formando Pathe-Nathan-Cine-Romans e Gaumont-Aubert-Franco-Films, mas dificilmente conseguiram manter fora as muito mais poderosas forças estadunidenses e alemãs, pois esses países empunhavam a própria arma suprema que cada um tinha: a tecnologia sonora. As grandes "guerras de patentes" entre Tobis-Klangfilm e os estúdios estadunidenses foram travadas em grande parte em solo francês. Ao todo, 1929 viu oito filmes sonoros, embora apenas cinco deles tenham sido totalmente sincronizados e

nenhum tenha sido feito na França. 1930 foi apenas um pouco mais forte com apenas nove filmes sonoros financiados por empresas francesas, embora todos os nove tenham sido produzidos nos estúdios parisienses recém-modificados. O ano de expansão real foi 1931, com a Pathé respondendo sozinha por 19 filmes. Naquele ano, um total de 159 filmes de todos os tipos saíram da França, em comparação com 62 em 1929 (Andrew, 1980).

Mesmo assim vamos ter casos de desenvolvimento de sistemas sonoros em particular em dois países, União Soviética e Dinamarca, que foram pensados não para concorrer com os sistemas estadunidense ou alemão, mas de uma maneira protecionista, de ter a possibilidade de ter o seu próprio sistema não tendo a obrigatoriedade de importar tecnologia e as patentes que isso envolvia. O caso da União Soviética será examinado mais detalhadamente no próximo capítulo.

No caso da Dinamarca, dentro do contexto econômico e geográfico detalhado, a transformação sonora teve um longo período de testes com muitas falhas e muita experimentação na criação do seu próprio sistema de som cinematográfico. Essa tecnologia é criada por dois engenheiros elétricos dinamarqueses Axel Petersen e Arnold Poulsen, quando os mesmos já estavam trabalhando em um sistema de reprodução via fonógrafo por volta de 1918, juntamente com outros inventores estrangeiros. Em 1916, três empresários dinamarqueses formaram a *Electrical Fono Film Company* para apoiar o engenheiro elétrico Hans Mjølstrup que vinha fazendo experiências com um sistema de registro fonográfico há vários anos. No entanto o custo para completar o sistema excedeu em muito a quantia que Mjølstrup havia alegado inicialmente ser suficiente. Os financiadores investem ainda mais dinheiro, mas quando, em janeiro de 1918, os esforços ainda não haviam produzido nenhum resultado positivo, apesar do gasto de cerca de 50.000 coroas dinamarquesas, a empresa decide encontrar outro engenheiro para continuar trabalhando no projeto em vez de Mjølstrup (Dinnensen, Kau, 1983). A oferta foi feita ao engenheiro elétrico Axel Petersen, que por sua vez chama seu amigo de bancada Arnold Poulsen. Eles logo entenderam que o sistema proposto por Mjølstrup, som no disco, seria algo muito instável, focando em um sistema próprio de som gravado na própria película. Eles conseguiram com a ajuda de uma demonstração pequena e inteligente que mostrou que o som poderia produzir variações de luz e obtiveram o apoio financeiro para começar a desenvolver um sistema viável. Petersen ponderou sobre esse assunto ao detalhar que "estudamos as patentes pois haviam muitas com uma combinação de filme e gramofone. Mas considerações nos levaram à conclusão de que, em conexão com o filme, o som tinha que ser gravado fotograficamente na emulsão" (Dinnensen, Kau, 1983). Importante citar que nos Estados Unidos o sistema que reproduzia



som em disco (Vitaphone) foi em pouco tempo substituído pelo som impresso na película (Movietone). Os pesquisadores Jørgen Dinnesen e Edvin Kau nos colocam na realidade do país diante da transição sonora:

A primeira apresentação de um sistema de filme sonoro funcional em solo dinamarquês ocorreu em 12 de outubro de 1923 no Palads Teatret, em Copenhague. O sistema foi construído pelos engenheiros Axel Petersen e Arnold Poulsen, e o programa, que durou pouco mais de 15 minutos, consistiu em sete números: Axel Breidahl apresentou, Charles Wilken declamou Drachmann, Ayoe Willumsen cantou Jeppe Aakjær e Albert Luther tocou uma música para seu próprio alaúde. Jacob Texière leu H. C. Andersen, Storm P. e Chr. Arhoff apresentaram um de seus diálogos sem sentido Storm & Silence, e Frederik Jensen cantou uma música sobre brincadeiras e elogios à esposa. Embora os convidados na plateia estivessem céticos antes, todos foram rapidamente conquistados. A tecnologia funcionou muito bem e, pela primeira vez, houve uma coincidência convincente entre imagem e som. "Observe como as palavras seguem os movimentos da boca", disse Axel Breidahl na introdução. Mas "ele não precisava ter dito isso", segundo o Berlingske Tidende. "Esse é o objetivo da coisa toda". O público convidado, que lotou o cinema, ficou entusiasmado e depois prestou homenagem aos inventores com longos aplausos. "Como num passe de mágica, a tela realmente ganhou vida pela primeira vez", escreveu Berlingske Tidende no dia seguinte. "Foi a arte silenciosa que ganhou vida por meio de uma invenção que conseguiu criar uma ilusão inquebrável de que era realmente a tela que falava" (Dinnesen, Kau, 1983, p. 12).

Figura 10 - Axel Petersen e Arnold Poulsen com suas invenções.



Fonte: Arquivo Getty Images.

Importante destacar que o sistema proposto pelos engenheiros dinamarqueses diferia tanto da patente estadunidense, como da alemã. A ideia era ter, interligados, dois projetores: um para a imagem e outro para o som, rodando simultaneamente. A pesquisa para o

desenvolvimento da tecnologia sonora levou inicialmente cinco anos, após os quais os resultados estavam prontos para serem exibidos na citada apresentação no Palads Teatret em 1923. Um dos fatores de atraso foi o fato de a própria tecnologia de imagem ainda não ter sido desenvolvida. Antes de 1920, a emulsão de filme era tão insensível que o filme geralmente era filmado em uma velocidade mais lenta do que a velocidade em que as imagens precisavam ser reproduzidas para evitar a cintilação<sup>52</sup>. A diferença era tão grande que ia de cerca de 18 quadros por segundo durante a filmagem a cerca de 24 durante a reprodução. Portanto, era impossível sincronizar as imagens com o som, a menos que o som também fosse reproduzido muito rápido. Foi somente com o advento de um filme mais sensível à luz que as principais dificuldades foram superadas.

O sistema da Petersen & Poulsen baseava-se no método de área para a trilha sonora óptica e - ao contrário da maioria dos outros - em uma separação entre a imagem e a faixa de som. Isso significava, disse Petersen em 1923, "que o filme com fala pode ser processado fotograficamente sem levar em conta as imagens e que qualquer aparelho de reprodução pode ser conectado ao aparelho de fala sem nenhuma alteração no aparelho". Esse último aspecto, em particular, parecia importante na época, pois poderia ajudar a reduzir o custo para os cinemas da mudança para o filme sonoro. Outros sistemas copiavam a trilha sonora na própria tira de filme para garantir uma simultaneidade absoluta e mais infalível entre o som e a imagem, mas a Petersen & Poulsen acreditavam que poderia conseguir a mesma coisa - com melhor qualidade de som - ligando mecanicamente os dois dispositivos de reprodução. O destacado diretor dinamarquês Carl Dreher - *Joana D'arc* (*Joana D'arc*, 1928), *Vampiro* (*Vampyr*, 1932), *A Encomenda* (*Ordet*, 1955) - exalta a introdução do som sincrônico no período citado:

Agora chegamos ao ritmo. Nos últimos anos, o filme sonoro tem se empenhado conscientemente em criar um ritmo novo e específico para o filme sonoro. Penso especialmente em uma série de filmes estrangeiros importantes e de estilo marcante - os americanos, por exemplo, e também os bons filmes psicológicos franceses. Nesses filmes, busca-se uma tranquilidade no ritmo que possibilite ao espectador se concentrar nas imagens e ouvir as palavras. Mas, com razão, para esses filmes, pois também era característico deles o fato de que suas imagens valiam a pena ser vistas e suas palavras valiam a pena ser ouvidas (Dreyer, 1973, p. 53).

---

<sup>52</sup> A cintilação é um flash de luz produzido em um material transparente pela passagem de uma partícula (um elétron, uma partícula alfa, um íon ou um fóton de alta energia). A cintilação ocorre no cintilador, que é uma parte essencial de um detector de cintilação (Fonte Wikipedia).

Outro caso interessante de intercâmbio de tecnologia de gravação de som aconteceu no Japão. O citado pesquisador Demian Garcia aponta para os procedimentos feitos na época quando houve um grande influxo de pessoal técnico da ERPI trazendo a tecnologia estadunidense de gravação sonora. Segundo Garcia, que além de acadêmico também atua na área prática editando e mixando som de filmes, os japoneses tem até hoje, assim como os franceses, grande apego pelo som direto, o som onde foi captado os diálogos do filme. Segundo ele:

Os editores de som de filmes japoneses adoram o som direto, adoram pegar o som do ambiente pelo realismo que traz, por tudo. Na época do pré-sincronizado os japoneses fizeram uma coisa que nenhum asiático fez. Eles pensaram em uma estratégia técnica para desenvolver uma independência em relação ao processo de transição sonora. Eles importaram técnicos ingleses, americanos, alemães, franceses, criaram seu sistema de estúdio, fábricas de película (a Fuji Filmes), de equipamento, de tudo. Chamavam os estrangeiros para gerenciar e ensinar. Assim que os japoneses aprendiam já mandavam o pessoal embora. Então, na verdade, tecnologicamente o japonês se tornou independente, não dependendo de outros países. Em contraponto China, Índia e Coréia, por exemplo, que dependiam, entre outras coisas, de comprar película para fazer seus filmes. Já os japoneses tinham independência total: eles produziam películas, equipamentos, e outros insumos. Isso fez que no cinema pré sincronizado eles tivessem um desenvolvimento completamente diferente. Mesmo com a entrada dos filmes falados americanos, que influenciou tecnicamente para o bom e o ruim, mas eles tinham uma independência estética, enquanto que o resto da Ásia não (Câmara, 2025).

Johan Nordstrom no seu livro *A Cultura da Imagem do Som no Japão pré-guerra* (2020) foca sua análise no cinema do diretor japonês Kenji Mizoguchi com o seu filme *A queda de Osen* (*The downfall of Osen*, 1935) pela utilização de decupagens com tomadas longas e como ele faz seu uso da figura do benshi<sup>53</sup>. Para ele a problematização que a introdução do som sincrônico trouxe na cinematografia japonesa teve na figura do Benshi um elemento importante na articulação entre som e imagem, na projeção que já se fazia sincrônica. Nordstrom argumenta que o cinema que Mizoguchi fazia - tomadas longas, profundidade de campo, e o uso do foco em perspectiva - vai ressignificar a figura desse narrador dentro da dramaturgia pretendida pelo diretor: "A voz do benshi Matsui mobiliza o

---

<sup>53</sup> O termo "benshi" deriva da designação mais longa, *katsudo shashin benshi*, que se traduz literalmente como "orador de cinema". Eles eram artistas que usavam suas vozes para dar vida aos filmes silenciosos, fornecendo narração ao vivo da história, incorporando as vozes dos personagens e interpretando e comentando o enredo para o público (Fonte <https://benshi.hamiltonlits.org/main/>).

poder do som para trazer presença, inércia, tridimensionalidade e significado à imagem na tela, articulando assim o espaço escuro e distante. Nesse sentido, a voz de Matsui funciona como se fosse um som sincronizado" (Nordstrom, 2020). Para os cineastas japoneses da era do silencioso as habilidades de edição e os intertítulos eram os meios mais potentes de controlar o significado e os efeitos do filme, estreitando a margem de significação na qual o benshi poderia inscrever sua leitura.

Ainda segundo Nordstrom a adesão de Matsui ao roteiro benshi foi condicionada pela legislação do Ministério do Interior. O Regulamento de 1925 da política nacional de censura estipulava que o distribuidor do filme enviasse a cópia do filme e duas cópias do roteiro benshi, acompanhado por um projecionista e uma pessoa para ler o roteiro em voz alta para o censor na sala de projeção do Ministério. Enquanto os roteiros benshi de filmes estrangeiros eram meramente traduções dos intertítulos, os de filmes japoneses podiam incluir alguma "explicação". Tanto o roteiro quanto a cópia tinham que receber aprovação do censor para serem exibidos ao público no Japão, e uma cópia do roteiro com o selo de aprovação do censor era devolvida ao distribuidor e sempre acompanhava a cópia. No entanto, durante a apresentação ao vivo no local da exibição, esperava-se que o benshi fizesse sua própria narração, complementando e acrescentando comentários e explicações ao roteiro. O benshi histórico tinha margem de manobra para improvisar o roteiro, justamente porque a apresentação era ao vivo, não reproduzível e irrepetível (Nordstrom, 2020).

Embora os estudiosos tenham frequentemente atribuído com muita facilidade a lenta conversão do som a fatores culturais, como a suposta preferência do público pela exibição de filmes silenciosos com benshi, o desenvolvimento desigual entre os setores urbano e rural da indústria cinematográfica determinou o curso que a transição do som realmente tomou:

O ano de 1935 não pôs um fim completo à produção de filmes silenciosos no Japão. No entanto, três fatores na exibição, produção e recepção crítica de filmes efetivamente colocaram o fim do período de transição naquele ano. Primeiro, no final de 1935, o número de cinemas com tecnologia sonora havia saltado de 806 em 1934 para 1.207, ou 78% de todos os cinemas do país. Embora esses cinemas tenham aumentado constantemente, o salto de 60% para 80% em um único ano alterou significativamente o cenário da exibição em todo o país. Em segundo lugar, os filmes sonoros finalmente se tornaram maioria na produção cinematográfica convencional, se incluirmos os filmes com versão sonora sem diálogo sincronizado, como *A queda de Osen* (*The Downfall of Osen*). Em 1934, foram produzidos 61 filmes totalmente falados, 40 filmes com versão sonora e 298 filmes silenciosos, mas em 1935 foram produzidos 133 filmes totalmente falados, 133 filmes com versão sonora e 178 filmes silenciosos. Em terceiro lugar, os dez melhores filmes de 1935, de acordo com a principal revista comercial e crítica Kinemajunpo, incluíam oito filmes totalmente falados, dois filmes

com versão sonora e nenhum filme silencioso, enquanto a pesquisa de 1934 sobre os melhores filmes listou oito filmes silenciosos, incluindo, em primeiro lugar, *A balada das algas flutuantes* (*Ukikusa monogatari*), de Ozu Yasujiro, ao lado de seis filmes falados (Nordstrom, 2020, p. XX).

Pensando o contexto sul americano nesse entrocamento histórico sonoro podemos, em alguns países, assinalar quando aconteceu a primeira introdução das novas tecnologias de exibição de um filme sonoro. Na Argentina, em 1931, filma-se *Muñequitas porteñas* dirigido por José A. Ferreyra, que seria o primeiro filme sonoro e falado através do sistema Vitaphone de sincronização sonora. Outros historiadores apontam para o filme *Por uma Argentina grande, justa e civilizada*, de Federico Vale, lançado também em 1931 também como o filme sonoro pioneiro. Na Bolívia o primeiro filme sonoro foi *Inferno Verde* (*La Guerra del Chaco*, 1936), dirigido por Luis Bazoberry. Na Venezuela, embora tenham sido feitas algumas tentativas sonoras com o curta *La Venus de Nácar* (1931) dirigido por Efraín Gómez e estreado no Teatro Maracay, só em 1938 com a estreia do curta metragem *Taboga* é que se pode falar realmente de filmes sonoros no país. Da mesma forma, o primeiro longa-metragem sonoro filmado é *A Separação* (*El Rompimiento*), de Antonio Delgado Gómez. No Paraguai, em 1937 filmou-se no país o primeiro filme ficcional *Paraguay, tierra de promisión*, uma co-produção paraguaio-argentina, dirigida pelo alemão James Bauer, com roteiro e música do compositor paraguaio Remberto Giménez, mas cuja filmagem não chegou a ser terminada. As primeiras experiências de longa-metragens sonoros no México são de 1931, no Peru em 1934, bem como no Chile; em Cuba em 1939; dez anos depois do Brasil, por exemplo, e treze anos após as primeiras experiências estadunidenses (Paranaguá, 1984, p. 39).

### **1.3 - O contexto brasileiro: gambiarras, experimentações e seus resultados.**

Diante do contexto mundial enfatizado quero trazer a realidade brasileira do período analisado quando das mudanças estruturais da exibição de cinema silencioso para o sonoro reconfiguraram padrões na forma de apresentação do espetáculo. No Brasil o período já foi intenso campo de estudo de inúmeros pesquisadores como Alex Viany, Susana Reck Miranda, Eduardo Morettin, Márcia Carvalho, Ana Lúcia Lobato, Sérgio Augusto, entre outros. Tentando atualizar essas pesquisas quero nesse sub-capítulo trazer com mais detalhes as experiências de três importantes personagens na historiografia sonora brasileira: Paulo Benedetti, Francisco de Almeida Fleming e Luiz de Barros. Apesar deles serem mencionados

nos textos dos pesquisadores citados, considero que não tiveram a devida importância histórica nessas pesquisas, ou pelo recorte dado ou por informações novas que surgiram desde que os textos foram escritos. A análise se encaixa na premissa feita para unir o capítulo pensando na dimensão geográfica do fenômeno estudado: como estavam os realizadores brasileiros se adequando a nova realidade de filmar e projetar com som? No Brasil, e também em várias outras cinematografias que não se baseavam no modelo estruturado em estúdios de cinema (as majors estadunidenses, a Gaumont e a Pathé na França, por exemplo), as primeiras investidas dentro do campo tecnológico veio por meio de indivíduos que sabendo das transformações experimentadas em outras cinematografias, desenvolvem sistemas alternativos para exibir som sincrônico com a imagem.

Diante do cenário econômico, quando a atividade do cinema começa a se tornar um bem rentável nos primeiros dez anos do século XXI, eram muitas as variedades de entretenimento existentes: o teatro musical, o teatro de revista, vaudeville, music-hall, cabaret (ou café-concerto), a opereta (musical mais lírico), a burleta (comédia musical com andamento mais rápido e falas entremeadas por canções) (Carvalho, 2009). O cinema era mais uma dessas opções que disputava a atenção do público sendo um entretenimento que começou a despontar quando o exibidor deu melhor atenção e melhorou a apresentação sonora do seu espetáculo (Altman, 2004).

O período que vai 1907 a 1911 é associado a um momento singular da história do cinema brasileiro devido ao relativo sucesso de produções de filmes curtos dos mais variados gêneros de ficção e não-ficção que são os "filmes cantantes". A esse período o historiador Paulo Emílio Sales Gomes chamou no ensaio *Panorama do Cinema Brasileiro* (1966) de “a idade de ouro”, se referindo a esse período como a bela época: quando houve harmonia na tríade produção-exibição-público, momento único na história do cinema brasileiro. Sobre esse momento Alex Viany cita Adhemar Gonzaga para comentar a efervescência do período: "Nesse tempo o cinema brasileiro não temia a concorrência estrangeira, e nossos filmes realmente atraíam mais atenção do que os filmes de Cremona ou de Griffith. Nosso cinema dava pancada mesmo no que vinha de fora” (Viany, 1959). Márcia Carvalho contextualiza o período:

Esta prática de artistas ou cantores atrás das telas para cantar ou falar conforme a cena consolidou os chamados ciclos de “filmes cantantes”, produzidos entre 1908 e 1912, geralmente de curta duração. Estes filmes apresentavam canções ou, de maneira mais frequente, apropriavam-se de espetáculos de teatro, revistas musicais ou árias de óperas conhecidas. São repetidas as referências aos sucessos de *A viúva alegre* (1909) e *Paz e amor*

(1910), filmes que, com técnica de sonorização bastante simples, ganhavam acompanhamentos musicais com os cantores que se posicionavam atrás da tela para interpretar ao vivo as canções (Carvalho, 2009, p. 48).

A realidade brasileira é que de 1907 a 1911 cerca de 50% do público ocupava a sala de cinema para ver cinema feito no Brasil. A participação de ocupação das salas do público brasileiro vai acentuadamente diminuindo com o passar dos tempos: em 1921 já era 29%, em 1925 atingiu 20% e em 1929 baixou para 14% (Sabadin, 2022). Essa diminuição tem muita a ver com a data de 29 de junho de 1911 que marca o fim da *belle époque* do cinema brasileiro com a fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira, gerenciada por Francisco Serrador. Era uma associação entre empresários, banqueiros e investidores estadunidenses com o objetivo de montar uma sólida rede de salas de exibição onde o produto importado tinha prioridade sobre o brasileiro. Importante notar que essa diminuição de público se encaixa no período da transição estudada quando o contexto brasileiro reage a chegada da nova realidade sonora.

Sendo o Brasil um país de grande extensão territorial e nesse momento histórico ter enorme precariedade de comunicação e transporte, os filmes tinham muita dificuldade de circular, ficando na sua grande maioria circunscritos as grandes metrópolis emergentes do Rio de Janeiro e São Paulo. Diante dessas impossibilidades geográficas surgem focos isolados de produção de cinema espalhados pelo Brasil e que são conhecidos historicamente como os ciclos de cinema regionais. Como exemplos temos o ciclo de Cataguases, interior de Minas Gerais que teve Humberto Mauro como o principal realizador; o de Pelotas, interior do Rio Grande do Sul, com Francisco Santos como expoente; o de Campinas, interior de São Paulo com diversos realizadores; o da Amazônia pelo trabalho de Silvino Santos; o de Recife, um dos mais profícuos, quando entre 1910 e 1931 foram rodados em Pernambuco trinta e três filmes, dos quais treze eram longas metragens de ficção. Segundo a pesquisadora Ana Lúcia Lobato o ciclo de Recife "Envolveu cerca de 30 jovens jornalistas, pequenos funcionários, comerciários, operários, artesãos, atletas, músicos populares, ex-atores de teatro (...) diletantes que se dividiam entre seus ofícios e a nova paixão que os tomava" (Lobato, 1987). No contexto sonoro o último filme desse ciclo, *No cenário da vida* (1930), de Jota Soares e Luiz Maranhão, ganha músicas em algumas sequências graças a dedicação de Jota Soares, que segundo Luciana Correa de Araújo (Ramos; Miranda, 2000), instalava-se na cabine de projeção com discos emprestados da distribuidora alemã Universum-Film Aktiengesellschaft (UFA) para sincronizar as músicas.

No Brasil foi realizada em 1929 a primeira exibição de *Alta traição* (*The patriot*), de

Ernst Lubitsch, no Cine Paramount, em São Paulo, que incluía, por meio de discos, alguns ruídos, música sincronizada com as ações e algumas intervenções vocais. Dois meses depois, a cidade do Rio de Janeiro teria a estreia do cinema sonoro com o musical: *Melodia da Broadway (Broadway Melody)*, dirigido por Harry Beaumont. Os filmes foram acompanhados de um curta-metragem onde o cônsul do Brasil Sebastião Sampaio explicava a novidade da projeção sonorizada. Nesse mesmo ano de 1929 estreia *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigano, que foi o primeiro longa-metragem brasileiro a ter cenas sonorizadas. *Acabaram-se os otários*, de Luis de Barros, foi o primeiro filme totalmente sonorizado no Brasil pelo sistema Sincrocine, desenvolvido pelo próprio diretor, e em 1930 *Coisas nossas*, de Wallace Downey, foi o primeiro filme gravado em disco no Brasil: dele só sobraram os discos, sem imagens das performances musicais (Miranda, 2015). *Coisas Nossas* foi o primeiro longa-metragem brasileiro 'inteiramente sincronizado' com o uso do sistema vitaphone, contendo não apenas música, mas também vozes e ruídos. Inspirado em revistas musicais estadunidense, como *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), o filme, que não tinha um enredo específico como fio condutor, apresentava números musicais e esquetes cômicas, ambos com artistas populares que já circulavam pelo teatro, pelo rádio e no mercado fonográfico local (Morettin, 2009).

Na história do cinema brasileiro, há um grande capítulo sobre os filmes perdidos, queimados ou deteriorados, obras de grande importância como *Coisas Nossas*, hoje só existe por som, em disco, mas não por imagens. Nesse aspecto é importante lembrar a provocação do crítico/pesquisador/diretor/ator Jean-Claude Bernardet sobre como é difícil contar a história do cinema brasileiro diante de tantas perdas. O que seria o primeiro filme brasileiro, feito em 19 de junho de 1898 por Afonso Segreto, dentro de um navio francês, que filmou a entrada da baía da Guanabara, segundo Bernardet: "não foi filmado por brasileiro, não foi filmado em território brasileiro (ele estava em um navio francês), não foi exibido e ninguém viu."

No período de pouco mais de vinte anos, e em especial depois do advento da projeção conjunta de som e imagem, o cinema brasileiro vai de popular a dependente da produção estrangeira que vinha com a novidade sonora. Fernando Moraes complementa a situação:

O fato é que, contrário às esperanças de indústrias nacionais mais fortes, o falado contribuiu de forma decisiva para a hegemonia do filme norte-americano. O editorial de 2 de outubro comentava os esforços europeus contra a conquista de seus mercados pelos *talkies*. Quinze dias mais tarde, o mesmo espaço trazia notícias de patentes de equipamentos sonoros alemães e franceses, numa tentativa de fugir à importação do Vitaphone e do



Movietone. Com a chegada do som, a produção foi reduzida, e não aumentada, como pensavam os mais otimistas. Aumentados foram apenas os custos, não só da produção de novos filmes, mas, principalmente, de adaptação técnica das salas de exibição, fortalecendo-se ainda mais a dependência tecnológica em relação aos Estados Unidos, e provocando o fechamento de muitos cinemas ligados a exibidores de menor porte. Paulo Paranaguá desenvolve um raciocínio análogo, no qual está compreendida a situação em toda a América Latina: “basta ver a data em que o cinema começou a falar no continente para medir o quanto foi difícil ultrapassar os novos problemas técnicos, econômicos e estéticos, uma verdadeira barreira do som para as cinematografias dependentes” (Paranaguá, 1984, p. 39) (Costa, 2008, p. 101).

### 1.3.1 - Paulo Benedetti e os primeiros experimentos sonoros.

Ao contrário do que consta no livro *História do Cinema Brasileiro* (1987) organizado por Fernão Ramos e texto de Roberto Moura, Benedetti não abrandou seu nome de Paolo para Paulo. Nascido na cidade italiana de Lucca em 1863, seu verdadeiro nome era Paolino Michellini Benedetti, descendente de uma família em que todos os homens foram médicos até que ele decidiu buscar outros caminhos. Em 1897, aos 34 anos, mudou-se da Itália para o Rio de Janeiro na intenção de trabalhar com fotografia, sua primeira profissão, mas obteve êxito investindo em um comércio localizado na Praça Tiradentes. É creditado em várias profissões na sua historiografia: cientista, fotógrafo, operador de câmera e diretor. Morreu em 1944 no Brasil.

Definido pela Revista Cinearte como uma pessoa de poucas palavras e com um cérebro inventivo que buscava novas sensações a todo tempo, Paulo Benedetti era um exímio inventor dedicado à criação de aparelhos mecânicos. Uma das suas experiências foi a produção de gás acetileno em 1905, sendo que ele também conseguiu ainda a garantia provisória do heliogênio e a patente de outros inventos, como a fechadura hidráulica, por exemplo.

Em 1905, se muda para São Paulo, onde inaugura o Cinema Japonês, na rua Líbero Badaró, dedicado a exibir filmes japoneses. Naquele momento, também recebe a esposa Antonieta e seu filho Fúlvio, chegados da Itália. Contudo, devido à concorrência que crescia na capital paulista em relação à inauguração de casas exibidoras, ele foi trabalhar com projeções mambembes por alguns anos, até que chegou com a sua família a Barbacena, interior de Minas Gerais, quando expandiu os seus negócios com exibição e produção de filmes. Acrescenta-se a isso que até alguns anos da década de 1910, São Paulo não parecia um ambiente propício para o trabalho cinematográfico. Já em Barbacena, o italiano fundou em 27

de janeiro de 1909 o Theatro Cinema Mineiro, a primeira casa fixa de projeções filmicas da cidade (Silva e Soutto Mayor, 2022).

Sabe-se que entre 1916 e 1917, Paulo Benedetti mudou-se com a família para São Paulo “(...) onde irá fotografar, já em 1917, *O Cruzeiro do Sul*, para seu compatriota Vittorio Capellaro (...)” (Gomes, 2011). Na década de 1920, ele se deslocou para o Rio de Janeiro, onde se consagrou como exímio fotógrafo e continuou investindo em novos inventos que buscavam sincronizar filmes, como o que foi apresentado na Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, cujo nome não é mencionado (Costa, 2006). Todavia, o seu trabalho alcançou grande popularidade após a fundação da Benedetti Film, com laboratório localizado na Rua Tavares Bastos, 153, no bairro Catete, destinado à revelação de filmes de sua marca, encomendas e cópias, considerado como o primeiro laboratório profissional de cinema no Brasil (Costa, 2006; Silva Neto, 2010; Gomes, 2011).

Em 1912, Benedetti criou a Cinemetrophonia: uma técnica de reprodução de música com a ajuda do rodapé do fotograma, lugar onde atualmente ficam as legendas (Barro, 2017). Em 1915, sua companhia Ópera Film finalizou o longa-metragem considerado o principal responsável pela projeção de Benedetti no mercado de produção cinematográfica: *Uma Transformista Original* – filme todo cantado e com truques, constituído de cinco partes (três sincronizadas com fonógrafo e orquestra, e duas com orquestra). Fernando Moraes detalha a repercussão do invento de Benedetti nas publicações da época:

A adaptação para o sonoro em terras brasileiras passará a ganhar espaço em editoriais e na coluna *Cinema brasileiro*, de Pedro Lima. Antes da discussão em si, uma nota naquele espaço traz uma informação curiosa: a exibição, nos estúdios de Paulo Benedetti, no Rio de Janeiro, de uma produção sua de 1916, *Uma transformista original*, citado como uma experiência sonora precursora. Lima se mostra, no artigo, surpreso com o filme “musicado e sincronizado”, “todo ele cantado” da década de 1910. “Para o tempo em que foi feito”, diz “denota um progresso extraordinário (...) Agora que tanto se fala de filmes com voz própria, esta reminiscência cinematográfica nos faz pensar o que não seríamos hoje, se todos esses empreendimentos tivessem sido aproveitados” (Cinearte, 12 de setembro de 1928, p. 6) (Costa, 2008, p. 92).

O sistema de sonorização Cinemetrophonia consistia em acrescentar uma faixa preta extra na tela, na qual, segundo Luiz de Barros (1978, p. 127): “uma bola branca, se movendo para a direita e para a esquerda, no tempo exato, marcava o compasso que a orquestra deveria acompanhar, resultando a música estar completamente sincronizada com a imagem na tela”. Essa técnica usada em *Uma transformista original* teve alguns registros de experiências

anteriores. Entre as produções de Benedetti que são citadas nos jornais da época temos *Canção popular* (filme desaparecido), *Filme Especialmente organizado para demonstração da Cinemetrophonia*, *As lavadeiras* e *A gigolete*. Em seguida, Benedetti continua sua trajetória em São Paulo onde fotografou alguns filmes de Victorio Capellaro, como *O Guarani*, de 1926, que segundo Carlos Roberto de Souza: “estréia ao som dos acordes de Carlos Gomes, com a presença de autoridades especialmente convidadas e a fina flor da colônia italiana em São Paulo” (2007, p. 28). Ele se estabelece no Rio de Janeiro em 1925, ano que produz *O dever de amar* e *A esposa do solteiro*. Posteriormente, já em 1929, produz e fotografa *Barro Humano*, em conjunto com o grupo da revista Cinearte.

Figura 11 - Poster Barro Humano.



Fonte: Cinemateca Brasileira.

O maior destaque dado a produção de Benedetti a série de curtas com canções populares, como o reconhecido curta-metragem Bentevi (ou Bem-te-vi), de 1927, que utiliza o sistema sonoro Vitaphone e traz a participação do cantor paulista Paraguaçu (Roque Ricciardi) cantando as canções “Triste caboclo” e “Bem-te-vi”. Além da presença de *O Bando de Tangarás* (João de Barro, Alvinho, Henrique Brito, Noel Rosa e Almirante), em 1929 que, segundo o próprio Almirante, no seu livro *No Tempo de Noel Rosa* (1963), Benedetti tomou a iniciativa de filmar várias cenas curtas com a presença de artistas de maior popularidade, sendo a única aparição de Noel Rosa no cinema. Com o título de *Bole-bole* ou *Vamos falar do norte*, o curta traz Almirante e os demais integrantes vestidos de sertanejos, cantando as

emboadas *Galo garniz* e *Bole bole*, o lundu *Vamos falar do norte* e o cateretê *Anedotas* (Tinhorão, 1972, p. 251 e Augusto, 1989, p. 78).

Apesar de seu sistema de sincronização de som e imagem não terem sido expandidos, Benedetti tem a importância de ser precursor no Brasil dessa tentativa, influenciando outros cineastas (como vamos ver no caso de Luis de Barros) a tentarem inventar aparatos para fazer frente a concorrência tecnológica internacional.

### **1.3.2 - Almeida Fleming: de Ouro Fino para o mundo.**

Francisco de Almeida Fleming foi cinegrafista e inventor, preocupado em aperfeiçoar tanto a imagem e sua impressão na película, como o som e sua sincronização. Ele é a figura central da produção cinematográfica de duas cidades mineiras: Ouro Fino e Pouso Alegre. Nascido em Ouro Fino em 1900, suas atividades cinematográficas se desenvolvem em grande parte em Pouso Alegre, para onde se muda ainda jovem. Inicia-se no cinema como gerente de uma das salas que pertenciam aos irmãos, localizadas no sul de Minas e em cidades no interior de São Paulo. Funda a América Filme em 1920, e filma "cavações" (documentários) em Pouso Alegre. Faz oito curtas metragens pelo sistema América Cine-Phonema, sistema inventado por ele mesmo, que sincronizava uma vitrola que reproduzia áudio com o projetor de cinema. Como Benedetti, acaba também criando um processo sonoro: "um aparelho reproduzidor do som mecânico, colocado atrás da tela, sincronizava-se, por meio de uma corrente, com o motor elétrico do projetor" (Lobato, 1987). O próprio Almeida Fleming explica o seu invento:

Minha próxima etapa foi criar o América Cine Phonema, processo de sonorização do cinema – isso ainda em Pouso Alegre. Fiz uns 8 filmes curtos para apresentação desse processo. Criei um sincronismo das imagens do projetor com o aparelho reproduzidor que era um gramofone. Isso foi conseguido através de umas hastes metálicas feitas de modo a serem instaladas em qualquer cinema, não importando o tamanho. Cheguei a explorar meu invento em várias cidades do interior. O primeiro filme – que apresentava minha ideia – mostrava um palco, construído nos fundos do cinema Iris, o meu cinema. Lá, coloquei um piano e umas cadeiras, como se fosse uma sala de visitas. Arranjei uma pessoa para ser o apresentador, outra para tocar um trequinho da música ao piano (Fleming em Suplemento Literário, 1978, p. 3).

Dirigiu em 1923 *Paulo e Virgínia*, a partir do livro de Bernardin de Saint-Pierre que foi sucesso em Pouso Alegre e no Rio de Janeiro. Como mais um capítulo de perda da

memória a cópia do filme foi extraviada no Rio de Janeiro e os lucros jamais enviados. Em 1924 produz *O Vale dos Martírios*, sobre o amor proibido de um casal de irmãos, sendo um deles adotivo. Com processo inteiramente mecânico, tal como o Vitaphone, Fleming viajou por São Paulo e Minas Gerais com vários filmes curtos sincronizados: “O primeiro desses filmes apresentava a invenção, com um discurso, depois havia a canção *Carabu*, uma banda militar tocando dobrado, dois desafios com violas e o conhecido monólogo *A capital federal* (Viany, 1959, p. 52). No depoimento de Almeida Fleming ele afirma que o processo foi um sucesso pela sua praticidade:

....tanto que era desmontável. Eu ia em uma cidade e só levava o gramofone, para acoplar no projetor do cinema local. Essa experiência foi em 1920/21. A duração de cada um dos meus filmezinhos era a de um disco de 78 rotações, o padrão daquele tempo. O processo de gravação era mecânico; aluguei uma máquina gravadora, naturalmente muito precária, vinda do Rio. Outro filme mostrava o desafio entre dois caipiras, rodado ao natural (Fleming em Suplemento Literário, 1978, p. 5).

Os experimentos de Fleming apontam para importantes possibilidades tecnológicas que tentavam responder a um campo aberto que não era padronizado. Assim como Benedetti que vai para o interior para desenvolver seu sistema de sincronização entre som e imagem, Fleming também responde a mesma necessidade buscando produzir tecnologia de sincronização desde da sua realidade geográfica, aproximando-se, mesmo não tendo ciência da importância das suas práticas, das inúmeras tentativas mundiais de sincronização do período.

### **1.3.3 - A trajetória brasileira de Luiz de Barros: 60 anos de cinema.**

Com o pequeno nome de Luiz Moretzhon da Cunha e Figueiredo da Fonseca de Almeida e Barros Castelo Branco Teixeira de Barros, mais conhecido como Luís de Barros ou Lulu de Barros, nasceu no dia 12 de setembro de 1893 e faleceu, aos 88 anos, no dia 3 de dezembro de 1981, no Rio de Janeiro. Exerceu múltiplas funções no cinema como diretor, produtor, montador, roteirista, diretor de fotografia e ator. Foi um dos mais longevos diretores do cinema brasileiro, se iniciando na produção de filmes na década de 1910, seguindo filmando até a década de 1970. A Luís de Barros, juntando-se aos outros inventores sonoros citados como Benedetti e Almeida Fleming, é creditado o primeiro filme totalmente sonoro

brasileiro: *Acabaram-se os otários* (1929), produzido a partir de um sistema de reprodução de som desenvolvido próprio Barros chamado Synchronex<sup>54</sup>.

Na literatura escrita sobre o período é sempre enfatizada a piada como Luís de Barros conseguiu dinheiro para produzir *Acabaram-se os otários*: ao encontrar um produtor na rua o mesmo pergunta a Barros se ele já havia visto, e ouvido, um filme sonoro? No que Barros retruca dizendo que sim e que seu próximo filme será um sonoro já tendo até título: *Acabaram-se os otários!* O produtor fecha negócio com ele na hora, mesmo tendo Barros nunca ter feito uma "fita" sonora (Costa, 2008). O certo é que o feito tecnológico de atingir sincronia de imagem e som produzido por Luís de Barros, buscando uma resposta nacional a importação de um maquinário estrangeiro, já o coloca em um lugar de destaque dentro da história sonora do cinema brasileiro. Os principais fabricantes de projetores sonoros nacionais entre 1930 e 1931 foram Cinephon, do Rio de Janeiro, Fonocinex, desenvolvido pela Byington & Cia, de São Paulo, e Cinevox, criado por Alysson de Faria, de Belo Horizonte. Uma empresa que teve grande destaque nesse processo foi a Cinetom, do Rio de Janeiro, criada em 1932 por Élson Costa Guimarães (Rocha Mello, 2013).

O mais importante é o fato de que Luis de Barros atravessou, e foi atravessado, por tantos anos fazendo cinema, por novas tecnologias, indo desde dos filmes cantantes dos anos 1910 até o pós-cinema novo dos anos 1970. Certamente a biografia de Luis de Barros é muito maior do que essa tese poderia dar conta, mas quero enfatizar o lado sonoro de Lulu, quando graças a seu livro de memórias ficamos sabendo da sua determinação com o som dos seus filmes quando ele afirma: "só filmo com som direto!" (Barros, 1978, p. 149 e 172). Focando no período estudado, Lulu de Barros foi responsável, entre 1915 a 1920, por dez filmes de enredo, sendo três deles adaptações de romances de José de Alencar: *A viuvinha*, *Iracema* e *Ubirajara*. Barros também atuava no teatro de revista colaborando como diretor artístico da companhia Trolol e depois, junto a Francisco Serrador, na organização de pequenas peças musicadas motivadas pelos enredos dos filmes, como *Ladrão de Bagdad*, *Duas órfãs* ou *O fantasma da ópera* (Barros, 1978).

Sempre um curioso, Barros decide ir onde estavam sendo gravadas as fitas sonoras para que ele pudesse aprender o processo. Como já descrito, ele já havia visto o sistema de Paulo Benedetti em ação e queria trazer a possibilidade para algo mais sofisticado de sincronia entre som e imagem. Assim ele foi entender primeiro como funcionava aquela tecnologia:

---

<sup>54</sup> Para melhor detalhamento do invento e do filme ver *Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa metragem sonoro brasileiro* (Freire, 2013).

Lembrei-me do que já acontecia nos estúdios da Gaumont. Lá faziam experiências, já naquela época, para dar som, dar voz ao cinema. Eles queriam fazer um filme de curta metragem, no qual um artista cantava. Era uma canção espanhola. Mais uma vez o meu físico, parecido com espanhol, me ajudou. Na cena em que o cantor se exibia, havia no fundo uns guitarristas que, como o som já estava gravado, não precisavam saber tocar. Era só ato de presença. Pedi para figurar nesse grupo, que era a forma para eu melhor ver o que faziam. Como o negócio era de espanhol, mais uma vez me aceitaram. Vesti-me com uma roupa típica que me deram e, com uma guitarra na mão, fui sentar-me no estrado destinado aos músicos. Eles faziam o seguinte: ligavam a câmera de filmar a um gramofone! Já que não havia amplificadores ou alto-falantes. Assim, o artista tinha de ouvir, para acompanhar, fingindo que cantava, o som que vinha do gramofone movido pela câmera, a qual, por sua vez, era tocada por um motor. Então, ele tinha que fazer os movimentos sincronicamente com o som que ouvia. (Barros, 1978, p. 104).

Figura 12 - Lulu de Barros, 1935.



Fonte: Cinemateca Brasileira

Pensando em fazer um filme maior, que seria *Acabaram-se os otários*, Barros filma em 1929 o curta-metragem *A juriti* onde testou pela primeira vez o seu sistema de sincronização de som e imagem, o SyncrocineX. Nesse filme temos a presença e a voz de Paraguassu (Roque Ricciardi), o "italianinho do Brás", cantando canções que serviram de teste do sistema de sincronização. Mais adiante Paraguassu também estará presente em *Acabaram-se os otários* cantando novamente. *Acabaram-se os otários* tornou-se o precursor da comédia musical com piadas e canções de Paraguassu que, segundo Araken Campos

Pereira Júnior (1979), foram: *Carlinhos*, *Bem-te-vi* e *Sol do sertão*, ou *Sou o sertão e Carinhoso*, de Pixinguinha (Freire, 2013). O filme foi rodado em São Paulo com Genésio Arruda, Tom Bill e Vincenzo Caiaffa e sonorizado por Moacyr Fenelon, depois de seu treinamento como Técnico de Som nos Estados Unidos, nas gravadoras Columbia e Parlophon. Curiosamente, Fenelon foi contratado por Barros para acompanhar e instalar o aparelho de som nos cinemas, mas ele se transforma, a partir deste filme, profissionalmente, em Técnico de Som e passa a atuar em vários outros filmes, consolidando sua parceria com Wallace Downey, em particular com o pioneiro filme musical *Coisas nossas* (1931), além de *Estudantes* (1935), *Alô, Alô carnaval* (1936), e, mais tarde, em filmes da produtora Atlântida (Costa, 2008). Em seu livro de memórias Barros explica a tecnologia aplicada ao sistema de sincronização:

Então procurei a fábrica de filme Parlophon e contratei a gravação de diálogos entre Tom Bill e Genésio Arruda, que seriam os protagonistas do filme, junto com Luly Málaga. Devo dizer que na ocasião também se projetavam filmes cujo som vinha gravado em discos. Na Gaumont, não dispondo de aparelhagem para unir o filme, da cabine de projeção, ao som produzido por um gramofone colocado atrás da tela, eles tiveram de adaptar ao gramofone um ponteiro colocado na frente e atrás da tela, e colocar, na cabine, um outro ponteiro, ligado ao projetor. Tocando a máquina na mão, o operador procurava manter esse ponteiro da cabine na mesma posição que o colocado embaixo da tela, para garantir o sincronismo. Mas, agora, com um simples toca-discos unido ao projetor, com o amplificador na mesma cabine, bastava colocar um fio ligando o alto-falante debaixo da tela, o que simplifica tudo (Barros, 1978, p. 65)!

Em 1930, Luiz de Barros dá continuidade e atenção aos filmes sonorizados com o seu sistema próprio de sincronismo entre o projetor e os discos em que gravava os diálogos, com *Messalina* e *Lua de mel*, e o mais citado *O babão*, paródia do sucesso norte-americano *Amor pagão* (*The pagan*), no qual, segundo Alex Viany, Genésio Arruda parodiava Ramón Novarro, o galã do musical estadunidense, “de cuecas, com sotaque de caipira paulista”, cantando a paródia da canção do filme *Pagan love* (Viany, 1959, p. 115-116). Outras produções paulistas da Synchronicinx são as curtas-metragens *O amor não traz vantagem* (1929) e *Canções populares* (1930), além da média- metragem *Fragmentos da vida*, de José Medina. Em 1931 são produzidos *O campeão de futebol*, dirigido por Genésio Arruda, e *Mocidade inconsciente*, de Caetano Matar. Sérgio Cabral (1996), cita ainda como produções de 1930, três filmes musicais de São Paulo: *Canções brasileiras*, *O mistério do dominó preto* e *Casa de caboclo*. O fato é que, através do Synchronicinx, Luiz de Barros levava um filme falado em português a todo o circuito das Empresas Cinematográficas Reunidas. Àquela



altura, apenas o Cine República tinha sido convertido para o cinema sonoro, com sua aparelhagem sendo inaugurada justamente no começo de agosto de 1929. Mas nenhuma das demais salas do amplo circuito Reunidas estava equipada para a projeção desse tipo de filmes, sendo então programadas para exibirem os da Synchronex. Freire resume a realidade do parque exibidor brasileiro na época:

Por outro lado, a conversão do circuito exibidor em grandes cidades como São Paulo foi rápida ao ponto de, em 1931, Luiz de Barros lançar *O babão*, um filme inteiramente sonorizado em discos Vitaphone, isto é, em 33 1/3 rpm. Isso representava não apenas a concretização final da possibilidade de finalmente se gravar discos nessa rotação no Brasil (o que foi feito nos estúdios da Odeon), mas também um sinal de que mesmo as salas paulistanas destinadas ao público popular já estavam aparelhadas para exibição de filmes falados no sistema de som em discos. Àquela altura, ao produtor brasileiro bastava fornecer o filme sonoro, não mais o projetor e o operador (Freire, 2013, p. 126).

Ao longo da sua carreira como diretor, tendo tido a experiência do sistema de sincronização que criou, Luis de Barros entendeu a importância do elemento sonoro, mesmo se iniciando em uma realidade cinematográfica onde o som não era captado no mesmo momento da imagem. No seu livro de memórias existem vários exemplos onde Barros chama atenção ao seu cuidado com a captação de som direto quando ele pensa em saídas tecnológicas possíveis para melhorar a captação de som. Como vamos ver mais adiante, quando cito os equipamentos de som direto que utilizo atualmente, que o Brasil, junto com vários outros países do mundo, nunca investiu em produzir tecnologia de captação de som para cinema. Essa realidade permeia a história sonora do cinema brasileiro sendo a gambiarra e invenções caseiras os caminhos possíveis para se ter uma boa captação de som direto (Câmara, 2019). Em um exemplo de sua determinação sonora, Barros cita uma cena filmada com Carlos Tovar, onde o mesmo faria um discurso em plena rua, bem em frente ao estúdio da TV Continental, na Rua das Laranjeiras, no Rio de Janeiro:

Exigindo eu, como sempre, som direto, o que scandalizou o pessoal da Atlântida, pois eu tinha mandado colocar um caixão para o Tovar trepar, "Não é possível", diziam os da Atlântida, tendo o Manga a frente. "Como filmar com esse barulho de ônibus e autos passando ininterruptamente?" Como eu insistisse, o Manga<sup>55</sup> disse para os seus: "Deixa. No mínimo, ele vai ter de dublar e ao menos o serve de guia." Mas, quando viram a cena na tela, ficaram todos surpreendidos. A cena estava ótima e o som, esplêndido. Para filmar-se uma cena como essa, e o barulho forte do ambiente não

---

<sup>55</sup> José Carlos Aranha Manga, Carlos Manga (1928 - 2015) montador, roteirista e diretor de cinema e televisão.

interfira nas palavras do personagem, em primeiro lugar usa-se o microfone rigorosamente direcional. Depois, coloca-se esse microfone dentro de um tubo com uns sessenta centímetros de comprimento por uns quinze ou vinte de diâmetro, forrado com uma tres camadas de seda, e mantém-se o tubo a meio metro acima da cabeça do artista, fora do campo da objetiva. O barulho em volta ou não entra ou entra baixinho, servindo maravilhosamente de ruído de fundo à cena (Barros, 1978, p. 173).

A cinematografia de Luis de Barros vai de *A Viuvinha* (1914) a *Ele, Ela, Quem?* (1978) com mais de cem filmes entre longas e curtas metragens. Estando sempre a frente das produções que dirigiu, viveu intensamente, em diferentes períodos do cinema brasileiro, as interações entre os seus filmes o público e a crítica cinematográfica. É notório no seu livro de memórias as rusgas com a crítica diante das suas escolhas de narrativa, quando sempre optou por fazer um cinema voltado para um público mais amplo, pensando na formação de um cinema brasileiro onde o gênero da comédia ligeira tinha seu espaço. A maior parte dos seus filmes é composta de comédias musicais que exploram o sucesso dos músicos do rádio, meio de comunicação de massa bastante difundido neste período no Brasil, e o humor oriundo dos palcos. No tempo da escrita das suas memórias, 1978, Luis de Barros reavaliava, por exemplo, o período das chanchadas como algo genuinamente brasileiro, com seu valor cultural inserido no seu tempo e espaço. Essa perspectiva se contrapunha ao discurso da geração dos cinemanovistas de 1960 quando esses diretores classificavam como alienante e sem estofamento cultural os filmes de comédia do período, enfatizando a diferença intelectual do cinema que essa geração se propunha a fazer. Assim como Benedetti e Almeida Fleming, Barros é um dos pioneiros no Brasil das primeiras experiências com cinema sonoro no Brasil. Cada um desses observou que o som projetado no cinema junto com a imagem tinha vasto campo de experimentação e possibilidades, criando os equipamentos de projeção sonora para suprir a demanda do público de ver, e ouvir, as "fitas cantates". O maquinário, além de demorar muito até ser importado, tinha alto custo em uma época onde a circulação de bens só dispunha de navios para suprir a demanda do que não era produzido no Brasil.

## Capítulo 2. Espaço, voz e contraponto: experimentos nos primeiros filmes sonoros.

O som viaja mais longe que o toque, mais rápido que o odor, e mais imersivamente que o visível, que é sujeito ao ângulo de visão e ao nascer do sol. O som não é, portanto, apenas um fenômeno entre outros. É um fenômeno e o ambiente insistente dentro do qual outros fenômenos são experienciados (Martin Daughtry, 2020, p. 55).

A análise dos elementos que compõe a narrativa filmica começa a ser discutida alguns anos depois do advento histórico do cinema, que tem como marco a exibição pública dos irmãos Auguste e Louis Lumière, em Paris, em dezembro de 1895. O debate do que é o cinema, de que ele é feito e como ele se relaciona com o espectador, é primeiro discutido por teóricos como Ricciotto Canudo, que escreve em 1911, sendo publicado somente em 1923, *O nascimento de uma arte: ensaio sobre cinematografia*, primeiro texto a reivindicar o cinema como arte, a sétima arte<sup>56</sup>. Em 1916 Hugo Munsterberg escreve *The Photoplay*, sobre um corpus de filmes que ele vira, antecipando com a sua abordagem teorias de recepção, psicanálise e fenomenologia (Carreiro, 2018). Anos depois vários outros teóricos foram aprofundando a análise dos filmes, destacando sempre o uso da imagem e suas interpretações. O som no cinema, mais especificamente, teve longos períodos sem uma maior reflexão e muitas das análises de teóricos como Rudolf Arnheim, Sigfried Kracauer e Béla Balázs, em um primeiro momento, enfatizavam o efeito nocivo do som sincronizado, preocupados que estavam, e com toda razão, com o uso abusivo da voz como elemento estrutural do som no cinema, diminuindo assim o seu valor artístico. As experiências desastrosas dos primeiros filmes sincronizados, que tinham grande dificuldade de manter a sincronia entre som e imagem, desenvolveu uma desconfiança com o som, como se fosse mais uma novidade (houveram ainda outros experimentos tecnológicos como cinemascope e cor), a tentar ser incorporado ao cinema de verdade que era sem som e sem cor, e assim como toda novidade, ela passaria. Perpetuou-se então a verdade histórica, sendo na realidade uma falácia comprovada, de que o som atrapalhara o desenvolvimento do cinema como arte.

O som do filme, mesmo mencionado pelos teóricos citados e outros como Alberto Cavalcanti, Noel Burch, David Bordwell e Kristin Thompson, somente ganha um debate exclusivo em 1980. Esse marco é o nº 60 da revista *Cinema/Sound*, organizada por Rick Altman, dentro do programa de Estudos de Francês, na Universidade de Yale, em New Haven, Connecticut, Estados Unidos. Muitos desses textos viraram livro somente em 1985,

---

<sup>56</sup> As outras seis artes seriam dança, teatro, ópera, pintura, escultura e literatura.

com o livro *O Som Cinematográfico: prática e teoria*, organizado por Elizabeth Weis e John Belton, dessa vez acrescidos com outros artigos, todos versando sobre som no cinema, trazendo ao grande público nomes que virariam referência em pesquisas no campo como: Mary Ann Doanne, Barry Salt, Claudia Gorbman, Douglas Gomery, Lucy Fischer, entre outros. Pelo campo dos Estudos do Som ter demorado tanto a ser mais aprofundado, somente em 1980 é que são publicados textos reivindicando uma reparação histórica e teórica do espaço do som no cinema, que muitas das análises dos elementos da narrativa cinematográfica até hoje centram na imagem como elemento estético dominante, sendo o resto, incluindo o som, adjacente a ela.

O fato é que as mudanças advindas da introdução do som direto na experiência fílmica marcou uma ruptura única que nenhuma outra tecnologia até então introduzira<sup>57</sup>. O período que vai de 1926 a 1931 (dependendo da condição de cada país), foi marcado pelo advento da tecnologia de exibição de som sincronizado com a imagem. Essa mudança trouxe inúmeras polêmicas em um momento que o cinema já havia se estabelecido como prática de mercado, pertencendo ao latente, mas já bem azeitado cinema industrial feito por grandes estúdios, no caso dos Estados Unidos, e por pequenos estúdios e indivíduos, em alguns países do mundo. Douglas Gomery exalta economicamente o que acontecia no período:

Economistas marxistas argumentam que durante o final da década de 1920 e início da década de 1930, os Estados Unidos passaram do imperialismo clássico para uma nova categoria de exploração internacional fundada nos produtos da segunda revolução industrial: aço, motor de combustão interna e eletricidade – incluindo filmes. Um conceito surge como central: a cartelização. Nesse período, um pequeno grupo de grandes corporações poderosas nos Estados Unidos, Reino Unido, França e Alemanha buscava o domínio e, conseqüentemente, formavam alianças para “controlar a concorrência” em escala internacional. Numerosos pools, cartéis e trustes foram formados. Tais relacionamentos raramente eram estáticos; cada gigante corporativo procurou ganhar poder de seus rivais. Os acordos duravam apenas até que um signatário se sentisse forte o suficiente para extrair mais valor excedente. Ciclos de trégua... batalha... trégua... batalha eram comuns. Frequentemente, o estado-nação ajudava as corporações residentes, usando tarifas ou cotas para obter vantagens temporárias (Gomery, 1985, p. 80).

---

<sup>57</sup> O primeiro filme colorido projetado em cor natural (kinemacolor) foi *Visita a orla* (1908), filme britânico de oito minutos feito por George Smith que mostra pequenos trechos de pessoas vivendo suas vidas cotidianas. A tela panorâmica (*widescreen*) foi usada pela primeira vez em *A luta Corbett x Fitzsimmons* (1897). Esse não foi apenas o filme mais longo lançado até então, com 100 minutos, mas também o primeiro filme em *widescreen*, sendo filmado em uma fita Eastman de 63 mm com cinco perfurações por quadro. A tela *widescreen* foi amplamente usada pela primeira vez no final da década de 1920 em alguns curtas-metragens e noticiários, e em longas-metragens, principalmente no filme *Napoleão* (1927) de Abel Gance, com uma sequência final em tela *widescreen* no que Gance chamou de *Polyvision* (Hanson, 2017).

Até aquele momento o cinema dava a aparência de só ser composto de imagens, feito que na sua captação, no seu fazer, só existia uma câmera que capturava a imagem, enquanto o som, sendo esse na sua grande maioria (existiam exhibições sem acompanhamentos sonoros), era executado a posteriori, geralmente através de uma música de acompanhamento ou efeitos sonoros, com as cartelas/intertítulos representando a voz humana. Foi nessa realidade que o teórico Béla Balasz apresentou a ideia do cinema ser a sétima arte formulando teorias e escrevendo no intento de equiparar o cinema com as outras manifestações artísticas já consolidadas como o teatro, a pintura, a música, a literatura, a escultura e a dança. Sobre a possibilidade da exibição conjunta do som com a imagem Balazs, em seu livro *Der sichtbare Mensch (O Ser Humano Visível)* de 1924, enfatiza que "as imagens em movimento trouxeram de volta a linguagem do corpo e as expressões do rosto humano, que haviam sido soterrados pela cultura dos livros e das palavras". Ele escreve:

A expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva do que a fala. Isso explica porque podemos entender atores americanos, franceses ou noruegueses igualmente bem no cinema. Sabemos o que significa quando um ator mói palavras entre os dentes cerrados ou as insulta quando está bêbado ou as cospe com desprezo ou as pronuncia como farpas através dos lábios franzidos. Mesmo quando as palavras estão em chinês, entendemos esses gestos linguísticos. Mas no momento em que vemos uma boca moldando as palavras, e tomamos consciência, portanto, de uma dimensão acústica, então a performance perde seu efeito; pois é quando percebemos que não ouvimos as palavras do ator, e passamos a vê-lo como um surdo-mudo esforçando-se grotescamente para se fazer entender. Assim, um bom ator de cinema fala de maneira bem diferente de um bom ator de teatro. Ele fala claramente aos nossos olhos, não aos nossos ouvidos (Balazs, 1924, p. 36).

Mais adiante, em 1938, ainda na análise do contexto da criação de aparatos de exibição do som junto com a imagem, Rudolf Arnheim afirmava que essa realidade sonora aproximava o cinema do mundo real e conseqüentemente o distanciava da arte. É nesse contexto que é formada a narrativa de que o cinema era somente feito por imagens e que o som era o elemento destruidor de uma fórmula que ia muito bem obrigado, pois aprisionava a imagem por uma série de procedimentos a serem tomados de quando da captação do som direto no set: colocar a câmera dentro de uma caixa a prova de som por conta do seu barulho,

o que dificultava a sua movimentação<sup>58</sup>; ter os atores circunscritos a uma determinada área da mise-en-scène para que o microfone pudesse captar a voz; e o que era mais difícil: introduzir a necessidade do silêncio no ato de filmar já que muitos diretores estavam acostumados a dirigirem dando instruções aos atores (Lastra, 2000). A rigidez de cuidados que a gravação de som introduz ao set de filmagem, tornando possível que aquela gravação fosse amplificada e ouvida pela plateia no cinema, construiu a narrativa de atraso que o som introduziu ao espetáculo. Os idealizadores dessa arte autônoma, como o arquiteto e filósofo pernambucano Evaldo Coutinho, defendiam:

A existência da imagem cinematográfica e seu uso artístico antes da interferência da cor e do som, a convergência de intenções no sentido de uma arte independente e no mesmo plano das artes maiores, legitimam a preocupação do autor em circunscrever-se a imagem autônoma, sem demorar-se no reconhecimento daquela simbiose, apenas colocando-o a margem por sua infringência ao princípio do gênero autônomo (Coutinho, 1971, p. 14).

Os confrontos entre os que de um lado estavam preocupados em usar a nova tecnologia para afirmar a presença da voz como o elemento mais importante na narrativa cinematográfica, e de outro os que percebiam que o uso contrapontual<sup>59</sup> do som seria o mais interessante, escondem outras variantes sonoras que estavam em curso, sendo essas variantes as quais chamo atenção para uma análise mais detalhada nos filmes apontados. Temos filmes desse período que nem abriram mão da voz e também não deixaram de criar uma nova camada sonora que não somente replicava o que era visto, mas que existia fora do campo das imagens, introduzindo novos significados à narrativa. Para refletir sobre essas possibilidades dissonantes analiso quatro filmes de cineastas que entenderam e desafiariam parâmetros na construção da trilha sonora de seus filmes, confrontando a afirmação que demoniza a introdução do som sincronizado, rompendo a hierarquia da imagem sobre o som, sendo essa a questão central que tento refletir e equilibrar nesse capítulo.

## **2.1 - *Blackmail (Chantagem e Confissão)*: efeitos e vozes fora de campo.**

---

<sup>58</sup> O cubículo onde a câmera tinha que ser colocada por conta do seu barulho era chamado de *caixa de gelo* (*ice box*), porque depois que era fechado, produzia um calor infernal para quem tinha que operar o equipamento lá dentro.

<sup>59</sup> Os soviéticos Serguei Eisenstein, Gregori Alexandrov e Vsevolod Pudvokin escrevem o manifesto *Uma declaração*, publicado em Leningrado, atual São Petersburgo, na Revista *Zhin Iskusstva*, em agosto de 1928, reivindicando o uso contrapontual do som no cinema.

Alfred Joseph Hitchcock (1899 - 1980), inglês do distrito de Leytonstone, perto de Londres, fez carreira na Inglaterra e nos Estados Unidos, dirigindo 53 filmes e firmando-se como o diretor que melhor representou o suspense na narrativa cinematográfica. Começou sua carreira em 1922 como designer de intertítulos, passando por diretor de arte, roteirista e finalmente dirigiu seu primeiro filme, em 1925, *The Pleasure Garden* (*O Jardim dos Prazeres*)<sup>60</sup>, seguindo até 1972, com o seu último *Family plot* (*Trama macabra*). *Blackmail*<sup>61</sup> (*Chantagem e confissão*) seu primeiro filme com som sincronizado foi lançado em 1929. O filme é uma adaptação da peça de Charles Bennet e conta a história da jovem Alice White (Anny Ondra) que se relaciona com o detetive da Scotland Yard Frank Webber (John Longden). Os dois saem para tomar um chá e brigam no restaurante. Ela sai de lá e decide aceitar o convite de um desconhecido (Cyril Ritchard), indo para o seu apartamento. Lá depois de algumas conversas, drinks, trocas de roupas e música ao piano, o desconhecido tenta violentá-la: os dois brigam e ela o acaba matando. Alice foge, mas sua ação é vista por um homem (Harvey Braban) que aparece depois na loja dos pais dela e começa a chantageá-la. O namorado de Alice, o detetive da Scotland Yard, é escalado para investigar a morte do homem que estava com a sua namorada e descobre que foi ela que o matou. Um conflito explode entre o chantagista e a moça, com o detetive entre os dois: o detetive blefa e tenta desencorajar o chantagista que se obstina por algum tempo, mas perde a cabeça no final e morre.

O filme estava pronto em abril de 1929 como um filme pré-sincronizado, como os outros dirigidos por Hitchcock, sendo vontade do produtor John Maxwell, diante da febre dos filmes sonoros estadunidenses, realizar o primeiro filme com som sincronizado na Inglaterra. Maxwell chamou Hitchcock em seu escritório e mencionou sobre um equipamento de som da Radio Corporation of America (RCA) que importara dos Estados Unidos. O sistema não era muito sofisticado e era impossível adicionar falas posteriormente: o som era preciso ser captado ao vivo. A ideia era refilmar algumas sequências, introduzindo diálogos entre os personagens e adicionar outros elementos à trilha sonora. Maxwell sabia que a maioria dos cinemas no país ainda não estavam aparelhados para a reprodução do som e somente alguns, em especial em Londres, começavam a ser equipados com a possibilidade de exibição de filmes com som sincronizado (Spoto, 1983). Assim *Blackmail* (*Chantagem e confissão*) foi lançado com uma versão sem, e outra com som no filme.

---

<sup>60</sup> Antes de *Blackmail* (1929) dirigiu *The pleasure garden* (1925), *The mountain eagle* e *The lodger* (1926), *Downhill*, *Easy virtue* e *The ring* (1927), *The farmers' wife* e *Champagne* (1928) e também em 1929 *The manxman*.

<sup>61</sup> É também o primeiro filme que tem a aparição de Hithcock: uma marca indissociável dos seus filmes.

Já haviam, desde de 1926, filmes sincronizados com efeitos e música pré-gravada como *Don Juan*, dirigido por Alan Crosland, produzido pelos Warner Brothers. O mesmo Crosland dirige no ano seguinte *The Jazz Singer (O cantor de jazz)*, introduzindo trechos com gravação em som direto da voz dos atores, demonstrando o sincronismo entre som, no caso voz, e imagem. Nos Estados Unidos, em 1927, somente um número pequeno de filmes tinham som sincronizado, sendo que em 1928 esse número aumentou um pouco, mas não era maioria. Até abril de 1929 cerca de 2500 projetores sonoros foram instalados e até o final desse mesmo ano os estúdios estadunidenses pararam de fazer filmes sem sincronia entre som e imagem (O'Brien, 2005). Importante destacar também que duas vertentes de gravação de som para o cinema se estabelecem nesse momento, depois de vários anos de intensa briga de patentes e testes, quando experimentos de som sincronizado com a imagem datam desde de 1902<sup>62</sup>: a gravação em disco chamada Vitaphone (desenvolvida pelos Warner Brothers e a companhia Western Electric) e a gravação em filme chamada Movietone (desenvolvida por Theodore Case e Earl I. Sponable, comprada por William Fox, da Fox Film Corporation, que depois se funde com a Twentieth Century Pictures, formando a 20th Century Fox) (Souza, 2010). Devido a uma série de detalhes técnicos e em especial por ter mais consistência na sincronia entre som e imagem, o sistema que vingou foi o de som no filme. Outras companhias como a RCA, demonstraram interesse e também entraram na produção de tecnologia de gravação sonora de filmes. Por volta de maio de 1928 os estúdios Metro-Goldwin-Mayer (MGM), Paramount, United Artist (UA), Warner Brothers e Universal adotaram o sistema da Western Electric, modificado para gravar o som na película. A Radio-Keith-Orpheum Corporation (RKO), braço do cinema da RCA, adotou o sistema Photophone (muito parecido com o Movietone da Fox) e a Fox manteve o seu sistema Movietone. Outra companhia que surge nesse período é a Electrical Research Products Incorporation (ERPI) que na realidade era uma subsidiária que a Western Electric criou para driblar o contrato de exclusividade com os Warner Brothers, atuando em potencial no mercado fora dos Estados Unidos. *Blackmail (Chantagem e confissão)* foi gravado no sistema R.C.A. Photophone.

Hitchcock, por ter começado a fazer filmes sem som sincronizado, é um dos diretores da época que reforçava a premissa de que o cinema era feito de imagem e que o som viera depois. Em longas conversas nos anos 1960 com o também cineasta francês François Truffaut, que depois viraria um livro de entrevistas, ele declara:

---

<sup>62</sup> Léon Gaumont demonstra na França, em 1902, seu Chronophone: um sistema de dois motores, um para imagem e o outro para som. No Chronophone, um projetor era ligado a dois fonógrafos por uma série de cabos. O sistema era muito caro e apresentava amplificação deficiente e por isso foi abandonado.



Os filmes silenciosos são a forma mais pura de cinema. A única coisa que faltava era, evidentemente, o som que saía da boca das pessoas e os ruídos. Mas esta imperfeição não justificava a grande mudança que o som acarretou. Quero dizer que faltava muita pouca coisa ao cinema silencioso, apenas o som natural (Hitchcock, 1986, p. 41).

### 2.1.1 - Hitchcock e sua dublagem ao vivo.

Essa incorporação desse "som natural" é o desafio posto a Hitchcock em um filme que já estava pronto e que não tinha sequências de som direto. Assim *Blackmail* (*Chantagem e confissão*) começa seguindo a estética dos outros filmes da época na sua primeira parte: temos efeitos e música sobre as imagens, sem os atores falando. Nessa primeira parte vemos dois detetives que estão em um carro da polícia atrás de um ladrão, eles recebem uma indicação de onde está esse ladrão e vão prendê-lo. Após a prisão começamos a escutar os detetives conversando entre si, em sequências que não vemos o labial deles pois estão de costas, apenas escutamos comentários triviais sobre o dia a dia do precinto. Um dos detetives (Frank) está com a sua namorada (Alice) esperando para os dois saírem para tomar um chá. A partir daí o filme vai ficando cada vez mais falado, centrando na discussão do casal no restaurante e que deslancha na briga entre Frank e Alice, com ela o deixando e saindo com outra pessoa. O primeiro desafio de gravar com som direto se estabelece pela voz da atriz polonesa Anny Ondra (Alice) que falava inglês com bastante sotaque, algo que não casava com a personagem que interpretava no filme. Assim Hitchcock teve que inventar uma nova técnica de captação de voz com a performance da atriz, fazendo a dublagem ao vivo, no set de filmagem. Ele detalha:

Anny Ondra mal falava inglês e, como a dublagem tal como é praticada hoje (1962) ainda não existia, contornei a dificuldade apelando para uma jovem atriz inglesa, Joan Barry, que ficava em uma cabine colocada fora do enquadramento e recitava o diálogo diante de seu microfone enquanto a Srta. Ondra fazia a mímica das palavras. Então eu acompanhava o desempenho de Anny Ondra ouvindo as entonações de Joan Barry com a ajuda de fones nos ouvidos (Hitchcock, 1986, p. 44).

Figura 13: Hitchcock e sua dublagem ao vivo.



Fonte: *Alfred Hitchcock: Architect of Anxiety*; Taschen (p. 41).

Essa experiência e duas sequências em particular chamam atenção para a potencialidade do uso do som que de certa forma contradizem a fala anterior de Hitchcock de que o som era algo natural da imagem. Quando o detetive Frank vai investigar a morte de uma pessoa, que sabemos que foi sua namorada que matou, temos um ótimo exemplo de sons fora do quadro, um conceito ainda não utilizado na época. Ele chega no local do crime com mais outros dois detetives. Enquanto a câmera fica em Frank, que anda pelo apartamento tentando achar pistas do que aconteceu, ficamos a escutar os outros dois detetives que falam sobre os detalhes da cena do crime, só que eles não são vistos, só escutamos suas falas, fora do quadro da imagem. Por sabermos o que aconteceu na noite anterior, focamos nos gestos de Frank e não nas informações vindo fora de campo, sendo essas informações importantes para localizar o espaço sonoro extra-campo. A sequência tem o seu ápice com o detetive encontrando a luva de Alice mas somente ele, e consequentemente nós, vemos isso pois os outros dois detetives, que só escutamos, estão ocupados em outro espaço, revelados que estão pela relação sonora de espaço que o som proporciona à cena. A segunda sequência que chama atenção é quando Alice, no dia seguinte ao assassinato, está sentada com seus pais na loja deles para tomar café. O próprio Hitchcock revela como pensou e fez em tornar a voz como efeito, adentrando um espaço subjetivo da narrativa totalmente novo, dissociando som da imagem e criando uma autonomia de sentido. Um efeito que norteia, e desnorteia o personagem em cena:

Uma vizinha que se encontra ali, muito faladora, discute o assassinato que acaba de ser notificado e diz: "Que coisa horrível matar um homem pelas costas com uma faca. Se fosse eu que o tivesse matado teria golpeado sua cabeça com um tijolo, mas não teria usado uma faca", e o diálogo continua. Alice já nem escuta e o som se torna uma pasta sonora, muito vaga, confusa, apenas a palavra faca é ouvida distintamente, repetidas vezes: faca, faca, faca! E de repente a moça ouve claramente a voz de seu pai: "Passe-me a faca de pão, por favor, Alice", e ela precisa pegar a faca semelhante aquela com a qual cometera um assassinato e durante esse tempo os outros continuam a falar do crime. Aí está a minha primeira experiência sonora (Hitchcock, 1986, p. 45)!

Muitos anos depois, em 1963, Alfred Hitchcock fará *The birds* (*Os pássaros*) um filme que a pesquisadora Elizabeth Weiss aponta Hitchcock como "um dos diretores que melhor entendeu o poder e o conceito do som, criando um roteiro sonoro para o filme". Weiss esclarece que apesar das falas de Hitchcock que enfatizam o poder da imagem sobre o som, ele na realidade estava criticando o uso excessivo da voz, em filmes repletos de diálogos, ou como o próprio diretor comenta: "muito do cinema hoje (1962) são pessoas fotografadas falando". Apesar de externar uma hierarquia da imagem, ele deixou obras onde o uso do som é inovador, seja para entrar dentro do subjetivo dos personagens, mixando efeito e voz como em *Blackmail* (*Chantagem e confissão*), seja para destacar o silêncio, minimizar a música, e assim aumentar o suspense em *The birds* (*Os pássaros*). Escutando *Blackmail* (*Chantagem e confissão*) atentamente observamos um uso muito criativo da banda sonora diante da complexidade da época, refutando a falácia de que os filmes desse período eram somente teatros filmados.

Figura 14: Gravação no sistema RCA.



Fonte: fotograma do filme.

## 2.2 - Fritz Lang e o cinema de moto contínuo.

Friedrich Anton Christian Lang (1890 - 1976), nascido em Viena, Áustria, dirigiu vários filmes na Alemanha até a ascensão do nazismo quando migra e faz carreira nos Estados Unidos. Filho de arquiteto, decide romper a tradição familiar pois prefere pintar os frequentadores dos cabarets vienenses *Femina* e *Holle* do que se dedicar a arquitetura ou engenharia como queria seu pai. Por isso decide fugir de casa, algo que segundo ele "todo jovem decente deveria fazer". Depois de rodar pelo mundo ele chega em Paris onde segue o sonho de ser pintor, mas a primeira grande guerra explode e ele tem que voltar para casa pois o seu país, Áustria, era naquele momento, inimigo da França. Ao voltar é chamado para servir como voluntário na guerra: é promovido a soldado, ferido várias vezes, recebe algumas medalhas e em 1918 é considerado "desqualificado" para seguir no exército. Nas ocasiões que se encontra ferido no hospital começa a escrever roteiros para cinema, arte que começara a gostar quando morou em Paris e teve acesso a filmes. Escreve o roteiro *Wedding in the Eccentric Club* (*Casamento no Clube Excêntrico*) e *Hilde Warren and Death* (*Hilde Warren e a Morte*) sendo os mesmos comprados por Joe May, produtor e diretor radicado em Berlin. Em Viena, meses depois, descobre lendo o jornal, que *Casamento no Clube Excêntrico* estava sendo lançado nos cinemas. Ficou muito feliz, convidou os amigos, a namorada, a família toda para ver o filme que seria o seu debut no cinema como roteirista. Mas aí ele recebe o primeiro choque na profissão: apesar do filme ter sido rodado de acordo com o que ele escreveu, não havia nenhuma menção ao seu nome, sendo o nome de Joe May creditado como o autor da obra (Eisner, 1976). O que foi mais importante nesse episódio foi que Lang não gostou da direção, ficou pensando como ele faria, como seria se ele tivesse dirigido o filme. Como nos aponta Manzano, mesmo expressando uma insensibilidade quanto à música clássica, Lang tinha um profundo conhecimento dramático, levando-o à síntese, procurando dispor os elementos dramáticos para obter o efeito desejado. Nesse sentido a trilha musical é pouco utilizada, porém, quando o faz, é com uma finalidade bem definida (Manzano, 2003). Nesse momento, quando começa a sua carreira como diretor, assim como Hitchcock, Lang também enfatiza a imagem sobre o som:

Para começar tenho que dizer que sou uma pessoa visual. Eu experimento com meus olhos, e nunca, ou raramente, com meus ouvidos, para o meu constante arrependimento. Eu gosto de canções folclóricas mas nada me convence em ir para um concerto ou a uma ópera (Eisner, 1976, p. 9).

O momento da conversão para o cinema sincronizado na Alemanha é um capítulo importante para contrapor a hegemonia da tecnologia de exibição de filmes sonoros que os estadunidenses estavam impondo ao mundo. O alemão Jakob Kunz inventa, em 1913, a célula fotoelétrica, muito importante para o futuro do som ótico, pois permitia fidelidade e precisão na gravação e na reprodução do som, muito maior que a célula de selênio. Usando o invento de Kunz, os pesquisadores Hans Vogt, Jo Benedict Engl e Joseph Massole registram em 1919 a patente de seu sistema que usava a tecnologia da densidade variável para a modulação da luz na película. Batizaram o sistema que traduzia vibrações mecânicas de som em impulsos elétricos que eram convertidos em sinais óticos de Tri-Ergon, palavra que vem do grego e significa trabalho de três. Esses sinais óticos poderiam então ser gravados diretamente no canto da película por um processo fotográfico, inventado por Eugene Lauste<sup>63</sup>, mas aprimorado por eles. Outra célula fotoelétrica transformava estes sinais em impulsos elétricos, que, por sua vez, eram amplificados e transformados em vibrações sonoras. Salt esmiuça o sistema e comenta da sua importância:

A única diferença essencial entre a gravação de som em filme e a gravação em disco era a substituição da máquina de corte de disco por uma câmera de gravação de som. Na câmera de som, a trilha sonora era registrada fotograficamente em um comprimento de negativo das dimensões usuais, apenas dentro dos orifícios da roda dentada de um lado, na posição que deveria ocupar na impressão final. A emulsão revestida no negativo do filme sonoro era do tipo especial de grão fino e recebeu desenvolvimento especial de alto contraste. A câmera de gravação de som era semelhante em layout às câmeras de estúdio estadunidenses comuns usadas para filmar a imagem, com um chassis destacável de 1000 pés no topo e o filme conduzido por rodas dentadas iguais às das câmeras Mitchell e Bell & Howell. Mas, em vez de ser puxado pela janela do filme por um mecanismo de garra intermitente, o som negativo era guiado por um conjunto de rolos para envolver a circunferência de um tambor liso, que foi preso por um eixo através de um rolamento de alta qualidade a um pequeno volante, impulsionado livremente pela fricção do filme ao redor do tambor. Este último dispositivo era absolutamente essencial para o bom funcionamento da câmera de som, pois a inércia do volante girando livremente, por sua vez, suavizava as irregularidades no movimento do filme, devido ao engate e desengate dos dentes da roda dentada com os orifícios da roda dentada no filme rodando 96 vezes por segundo. Este transporte de filme foi patenteado pela empresa alemã Tri-Ergon, e todos os outros criadores de sistemas de som tiveram que comprar uma licença deles para projetar uma câmera de som satisfatória (Salt, 2003, p. 188).

Em seu livro *De Caligari a Hitler, uma história psicológica do cinema alemão* (1947) o teórico de cinema Siegfried Kracauer, relaciona o expressionismo alemão e seus

---

<sup>63</sup> Inventor francês que experimentou nos anos 1910 com projeção sincronizada de som e imagem.

personagens psicologicamente complexos, com a origem do nazismo na Alemanha. Nesse livro ele também faz um panorama da situação econômica da indústria cinematográfica no país a partir do Plano Dawes, quando a Alemanha é incorporada ao sistema financeiro dos aliados, tendo de fazer empréstimos para recompensar as perdas que o país gerara com a guerra.

A partir de 1924 as exigências financeiras começam a influenciar o desenvolvimento do cinema alemão. Durante os anos após a guerra, mesmo com uma inflação alta, a indústria do cinema conseguiu seguir produzindo, sem muitos contratempos. É verdade que o mercado interno cobria somente 10% do custo de produção, entretanto duas condições compensavam essa difícil situação. Primeiro as pessoas gastavam alegremente o seu dinheiro, que estava perdido de qualquer jeito, em qualquer prazer possível; em consequência os cinemas ficavam lotados e até cresceram em número. Segundo que a exportação de filmes, muito aportada em "dumping", se provou extremamente lucrativa. Tentados por essas oportunidades vários aproveitadores entraram nos negócios do cinema, conseguindo empréstimos a baixo custo para produção de filmes, valores que eram subsidiados pelo governo alemão (Kracauer, 1947, p. 132).

Essa situação não se segurou por muito tempo e logo em 1925 a indústria cinematográfica alemã começa a quebrar, tendo agora que compor com as exigências de Hollywood quanto a circulação dos seus filmes na Alemanha. Para tentar equilibrar a situação o governo alemão decreta um sistema de cotas para cada filme estrangeiro lançado, um filme alemão teria que ser produzido (*Kottingentfilme*). Muito cedo, espertamente, os grandes estúdios estadunidenses começam eles mesmos a produzir filmes na Alemanha, cumprindo com os requisitos de produção de quota. Alguns anos antes, os mesmos pesquisadores que criaram o sistema Tri-Ergon, lançam em 1920 o filme *Os Incendiários* (*Der Brandstifter*), primeiro longa-metragem alemão com som sincronizado. De acordo com registros, o filme continha cenas de perfeita sincronia labial e foi o primeiro sistema a apresentar um mecanismo de roldanas que mantinha a velocidade do filme constante, favorecendo, assim, a qualidade da reprodução sonora. Mas naquele momento o desenvolvimento do sistema Tri-Ergon havia custado muito dinheiro ao governo alemão, que desistiu de investir na exibição de filmes com som sincrônico. Quem sabe se os alemães não tivessem tido a paciência para aperfeiçoar o sistema, especialmente na área de reprodução sonora em grandes ambientes, que era uma patente estadunidense, eles poderiam ter filmes sincronizados bem antes que os produzidos nos Estados Unidos? Cinco anos depois, em 1925, os pesquisadores venderam a patente da Tri-Ergon por apenas 200.000,00 marcos alemães para Willian Fox que usou na construção do seu sistema Movietone (Gomery, 1985). O ano de 1930 foi um período chave

na transição sonora na Alemanha. Em setembro de 1929, somente 3% da produção tinha som sincronizado com a imagem. Até setembro de 1930, o total subiu para 84%. O período de 1930 a 1931 era de crise, quando os grandes diretores alemães tiveram que reorientar as carreiras para fazer uso do som (Carrol, 1985).

O momento político vivido no país, que vê o surgimento e a eventual tomada de poder pelo partido nacional socialista, é propício para a manutenção do subsídio do governo que via a atividade cinematográfica como estratégica. Nessa mesma época os aparatos de gravação de som, em especial microfones começaram a ganhar notoriedade pela sua qualidade sonora e durabilidade<sup>64</sup>. Assim a Alemanha produz alternativas tecnológicas para fazer frente aos sistemas estadunidenses e nesse contexto é criado o Tonbild Syndicate (*Sindicato do Som e da Imagem*) (Tobis), companhia organizada com dinheiro alemão, suíço e holandês, e que começou a equipar os cinemas alemães com a tecnologia sonora de reprodução. Simultaneamente os dois mais importantes fabricantes de material elétrico Siemens e Halske, anunciam a junção com a Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (*Companhia Geral de Eletricidade*) (AEG) para desenvolver um sistema de gravação de som, formando a Klangfilm. Depois de acertar algumas diferenças financeiras a Tobis e a Klangfilm anunciam um acordo, formando uma só companhia, tentando combater a invasão de filmes sincronizados vindos dos Estados Unidos (Gomery, 1985). Comparado aos sistemas da Western Electric, RCA e Movietone, o sistema alemão Tobis - Klangfilm tinha melhor resposta nas frequências mais graves, tornando o som do filme com mais corpo e presença. Foi no sistema da Tobis - Klangfilm que *M, o vampiro de Dusseldorf* foi gravado e exibido.

### 2.2.1 - O assobio assassino: o leitmotif como suspense.

Lançado em 1931, *M (M, o vampiro de Dusseldorf)* é o primeiro filme sincronizado de Fritz Lang. Ele já havia desenvolvido uma sólida carreira como diretor de cinema fazendo inúmeros filmes pré-sincronizados<sup>65</sup>, clássicos como *Dr. Mabuse* (1921) e *Metrópolis* (1926).

<sup>64</sup> Georg Neumann lança em 1928, em Berlim, o seu microfone CMV 3 e inicia uma tradição de excelência em microfones da Alemanha para o mundo. Nos anos 1940 tivemos a adição de duas empresas familiares na fabricação de microfones: Sennheiser e Schoeps, duas marcas que juntamente com a Neumann, comprada pela Sennheiser em 1991, mas mantida como marca independente, que são até hoje microfones de referência em sets de filmagem do mundo inteiro.

<sup>65</sup> Dirigiu em 1919: *Halb-Blut*; *Der Herr der Liebe*; *Die Spinnen* Parte 1: *Der Goldene See*; *Hara-kiri*; *Die Spinnen* Parte 2: *Das brillantenschiff*; *Das wandernde bild*; em 1920: *Vier um die Frau*; em 1921: *Der mude tod*; *Das indische grabmal* - Parte 1: *Die sendung des Yoghi* e Parte 2: *Das indische grabmal*; *Dr. Mabuse, der spieler* Parte 1 *Ein bild der zeit*; Parte 2: *Inferno - Menschen der zeite*; em 1923: *Die nibelungen*. Parte 1: *Siegfried tod*; Parte 2: *Kriemhilds rache*; em 1926 *Metropolis*; em 1927 *Spione* e em 1928 *Frau im mond* (Eisner, 1976).

Originalmente o nome do filme era para se chamar *Morder unter us* (*Um assassino entre nós*) a partir de um caso que aconteceu na cidade alemã de Dusseldorf, quando um cidadão sem nenhum antecedente criminal, desafiou a ordem local perpetuando uma série de crimes, ludibriando a polícia por um tempo até ser preso. Em uma entrevista para o jornal para promover o filme, Lang menciona o nome do seu novo projeto. Após isso ele começa a receber ameaças e o dono do estúdio Staaken, local escolhido para a produção do filme, não retorna mais suas chamadas. Lang vai até o estúdio para encontrar o dono e explicar pessoalmente o que era seu filme. Depois da explicação o dono do estúdio ficou mais aliviado e deu as chaves do local para Lang, apertando sua mão e exibindo o broche na lapela do seu paletó com a insígnia nazista. Lang então entendeu que teria que mudar o filme de nome pois os assassinos, no caso os nazistas, já estavam entre o povo alemão. Nesse dia ele despertou politicamente (Kracauer, 1947).

Diferente de Hitchcock que enxertara sequências com som sincronizado em um filme que houvera sido filmado sem som, *M* (*M, o vampiro de Dusseldorf*) tem na sua estrutura componentes sonoros originais que norteiam e intensificam a narrativa de uma maneira totalmente original. Alguns dos recursos empregados por Lang na sua banda sonora são: utilizar de som pré-gravado como "raccords" (ligações) entre as sequências; fazer uso inteligente de silêncios: utilizar o silêncio na "primeira pessoa", uso que individualiza e caracteriza os personagens; e a construção de overlaps entre sequências (Eisner, 1976). Do lado da imagem, quebrando o conceito de imobilidade de movimentos que é enfatizado nesse momento, temos sequências que a câmera se movimenta no cenário, deslocando a ação em continuidade com o espaço sonoro. Uma dessas passagens é logo exibida no início do filme: ainda no preto começamos a escutar uma voz de uma criança. Quando a imagem é revelada vemos um grupo de crianças que brincam em um pátio, com uma delas comandando a ação. A câmera, que está mostrando o grupo de crianças, começa a se movimentar, indo em dois sentidos: para o lado e para cima. Ao subir ela revela um balcão com roupas estendidas e a passagem de uma mulher que carrega uma trouxa de roupa e grita com as crianças que estão no pátio. Durante a sequência escutamos as crianças em diferentes planos sonoros, sendo um mais próximo quando as vemos, e um mais distante quando a imagem as abandonam e vai para a mulher no balcão, fazendo com que o som estenda a ação sem uso de corte, delimitando o espaço através da reverberação das vozes que são ouvidas na cena.

---



Um dos destaques sonoros do filme é o trecho da música assobiada pelo ator Peter Lorre, que interpreta o assassino em série, tirada de Peer Gynt, Suíte I, Op. 46, última parte, chamada de *O castelo do rei*, do compositor norueguês Edvard Grieg (1843-1907). Como Lorre não tinha o ritmo e a potência que o diretor queria para o assobio, o próprio Lang dublou o assobio, criando um leitmotiv que perpassa o filme e que acaba o identificando e é exatamente o que lhe denuncia (Eisner, 1976). De uma maneira muito criativa, utilizando longos silêncios para aumentar a tensão, Lang apela para a imaginação do espectador para que cada um produza a narrativa de como aconteceu o crime:

Por conta da natureza horrenda de um crime que o filme *M* conta, havia um problema em como mostrar o crime para a plateia sem causar um impacto repugnante, mas também sem perder o poder da emoção. Foi por isso que eu somente dei pistas do que aconteceu: a bola que rola, o balão que fica preso nos fios, depois de ter sido solto por uma pequena mão. Assim eu convido o espectador em ser parte integral na criação desse personagem, em especial dessa cena, onde cada um compõe, de acordo com a sua imaginação, os detalhes mais macabros do que possa ter acontecido (Eisner, 1976, p. 123).

Figura 15: Fritz Lang e equipe filmando *M*.



Fonte: Fritz Lang by Lotte Eisner: Da Capo Press

Muito pode se dizer da trilha sonora do filme pois está repleta de ambientes e efeitos que dão peso para as imagens, não sendo esses sons necessariamente relacionados com essas imagens que vemos, mas mais que isso, os sons criam uma outra camada na narrativa, totalmente independente. Alguns exemplos são: a campainha da porta que toca quando a

senhora vai deixar a roupa para a mãe da garota que aparece morta depois; o relógio cuco, as badaladas de sino, as buzinas de carros, o bafo da cidade, a bola que bate na parede anunciando a criança. Quando o assassino, que fora desmascarado pelos ladrões na rua, foge para uma fábrica para se esconder, e depois tenta fugir de onde está, é exatamente um elemento sonoro, ele batendo em um prego para sair do quarto que tinha se escondido, que entrega sua localização. Ainda mais revelador, depois de ser descoberto, é a expressão de desespero do assassino antes de ser capturado. Nesse momento Lang opta por ter somente o plano do assassino escutando a chegada dos ladrões, que não vemos, e que vão prendê-lo, acentuando a tensão somente com o som fora de quadro, com as vozes distantes no começo, mas que vão ficando cada vez mais presentes. Vemos tudo isso pelos olhos esbugalhados de medo do ator Peter Lorre. Eisner complementa a análise sonora:

Com raro domínio, Lang utiliza o som em contraponto com a imagem: esta é valorizada pelo som. O som por vezes se antecipa à imagem, ou então invade a imagem seguinte, ligando-a assim mais estreitamente à anterior. Alusões sonoras, associações de ideias utilizadas como *raccords* acentuam o ritmo da ação, dando-lhe densidade. Quando a mãe se debruça sobre a caixa de escada desesperadamente vazia para chamar Elsie, a ausência da garotinha torna-se ainda mais perceptível graças às imagens - a mesa posta diante da cadeira vazia - e ao barulho lancinante do relógio que marca inexoravelmente o curso do tempo. Os clamores da mãe ressoam na água-furtada deserta. O assassinato é a seguir sugerido por uma elipse: a bola rolando e o balão que se enrosca no fio elétrico - imagens sobre as quais se prolonga e fenece o apelo da mãe (Eisner, 1976, p. 224).

A voz que fala em *M, o vampiro de Dusseldorf* é administrada ao longo do filme na medida que os representantes da polícia e dos ladrões, vão cercando e encurralando o assassino, dando peso dramático a narrativa. Mesmo tendo longas sequências de pessoas falando, muitas das vezes ao telefone, a montagem paralela das realidades de cada um dos núcleos da história faz com que sigamos o fluxo de tentar achar a pessoa que está cometendo os assassinatos. Observo que Lang, assim como também os outros diretores citados no artigo, eram exceção em um momento que o cinema converge a imagem e o som. O filme tem várias sequências com movimentos de câmera sofisticados que desafiam a imobilidade da imagem que é apregoada ao som. Por outro lado, a estrutura da narrativa é tão simbólica quanto a situação política de quando o filme estava sendo feito, trazendo camadas sociais, políticas e econômicas no seu roteiro, traduzindo um sentido de independência audiovisual. É como se o filme tivesse na sua estrutura um elemento de moto contínuo tanto na imagem como no som, fazendo-os funcionar de maneira autônoma, dando-lhes individualidade, tendo o filme como força motriz dessas relações, mas subordinado ao desenvolvimento da narrativa,

surpreendendo com essa maneira diferenciada de apresentar o som ao espectador ao longo da trilha sonora.

Figura 16: Marca registrada do Sistema Tobis-Klangfilm.



Fonte: fotograma do filme.

### 2.3 - O espaço sonoro de *Aplauso*.

Rouben Mamoulian (1897 - 1987), de descendência armênia, nasceu em Tiflis, atual Tbilisi, Geórgia, país que fazia parte do Império Russo. De família abastada ele vai para Moscou estudar direito e se envolve com teatro. Forma um estúdio de drama em Tiflis e em 1920 consegue ir em tourné com a Companhia de Repertório Russa para a Inglaterra. Decide ficar por lá e estudar teatro. Começa a dirigir peças e operetas e em 1923 emigra para os Estados Unidos onde produz espetáculos dos mais variados no Teatro Eastman em Rochester, Nova Iorque (Silke, 1971). Dirigiu 17 filmes entre eles *Applause* (*Aplauso*) de 1929, seu primeiro, tendo grande reconhecimento com a sua versão de *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1932). Depois de um hiato, quando retorna dos grandes musicais na Broadway, volta em 1957, para fazer *Silk Stockings* (*Meias de seda*), seu último filme. Sua carreira entra em declínio quando é demitido duas vezes, e nas duas vezes por Daryl Zanuck, que o substitui pelo diretor de origem austríaca Otto Preminger. Mamoulian, ao final da década de 1930, já diante de seus imbrólios autorais com os estúdios que o contratavam, reflete sobre a independência artística dos que trabalham com cinema na França, comparando ao que ele experimenta nos Estados Unidos:

Os filmes franceses são o produto de grupos pequenos e individuais. O diretor é livre e não é subjugado pelo enorme e complicado maquinário de um grande estúdio industrial. O resultado é que cada filme tem uma

qualidade profundamente individual e pessoal, que é a marca de qualquer trabalho verdadeiramente artístico (Silke, 1971, p. 32).

Bem diferente dos outros cineastas comentados anteriormente, que já tinham uma carreira no cinema quando a possibilidade de som sincronizado com a imagem apareceu, Mamoulian era do mundo do vaudeville, do musical, do teatro. *Aplauso* é sua primeira experiência com o cinema, sendo filmado nos estúdios da Paramount em Astoria e em Manhattan, Nova Iorque. Para fazer o filme ele fez um estágio nas produções que aconteciam na cidade para entender melhor das novas técnicas cinematográficas. Mamoulian infernizou os cinegrafistas com perguntas sobre lentes, entrou em salas de corte e reuniões de roteiro e o que ele viu foram equipes transformando peças em filmes, fotografando cada cena com três câmeras: dois close-ups e um plano médio. Sobre isso ele comenta:

Eles podiam filmar toda a cena e cortá-la na sala de edição, e o resultado era o que as pessoas em sua sabedoria chamavam de 'talkies' (filmes sonoros). Eu me ressentia muito disso. Achei isso tão antinatural: era como ter um cavalo de corrida empurrando um carrinho de bebê em um parque. Vindo do teatro, fui atraído principalmente pelos valores visuais do filme, mas me senti empolgado com as possibilidades de aplicar o mesmo tratamento imaginativo ao som: ao diálogo, à música, ao ruído e a vários outros recursos audíveis do filme (Cameron, 1980, p. 86).

O filme conta a história de Kitty Darling (Helen Morgan) e sua filha April (Joan Peers). Kitty já teve um tempo de sucesso na Broadway mas está buscando trabalho enquanto sustenta seu empresário (Fuller Mellish) e a filha. Kitty quer que sua filha seja uma religiosa e a coloca em um convento. Em um certo momento April sai do convento e vai visitar a mãe, conhecendo por dentro o mundo do teatro de variedades. Na cidade grande ela se encata com um marinheiro (Jack Cameron) que a propõe em casamento, eles se desentendem, ela volta para o teatro e descobre que sua mãe tentou suicídio tomando muitas pílulas. Vendo sua mãe desfalecendo ela decide fazer o número que o seu empresário tanto desejara, já que ele queria substituir Kitty Darling por achá-la já velha demais para a profissão. April vai para o palco, canta e dança, tem uma grande crise e sai chorando para a coxia. Reencontra o marinheiro que voltara para ver o espetáculo, os dois se abraçam e decidem viver juntos.

Figura 17: Mamoulian, ao lado de Joan Peers, escuta o estômago de Helen Morgan.



Fonte: Rouben Mamoulian: style is the man; AFI Press.

O filme é notável por vários motivos. Um deles, que é um dos pilares das narrativas de demonização da introdução do som sincronizado no cinema, foi o uso que Mamoulian fez da câmera, tornando-a extremamente ágil, sem restrição de movimentação, filmando em locações por Manhattan e até dentro do metrô, algo nada comum dos filmes feitos durante essa época de transição do espetáculo. Mamoulian não aceitou as limitações tecnológicas da época e demandava várias técnicas da sua equipe que fizessem traquitanas para que a câmera se movimentasse. Ele comenta sobre uma cena em particular do filme:

Eu queria fazer a cena toda em um plano só, deixando a câmera em movimento. Elas (as *Ice Box*) tinham pequenas rodas e era preciso de dez homens para mover e parar. Então eu pedi para deixar marcas no chão para a marcação de foco, acertaram as luzes, e então todos ficaram malucos: conseguimos fazer uma tomada! Eu fui para casa e me senti horrível. Eu pensei que isso poderia ser o meu fim no cinema (Silke, 1971, p. 87).

Mamoulian teve de lidar com a desconfiança de alguém que vinha de outra manifestação artística, visto como alguém inexperiente no cinema, mesmo assim insiste em movimentos de câmera ainda não tentados durante a gravação dos diálogos como eram feitos naquele momento nos sets de filmagem, como também experimentando com novos tipos de captação de som direto. Ele mesmo afirma que a essência de cada arte é conseguir fazer o que é impossível nas outras artes e o que seria impossível no palco seria possível no cinema pela magia da gravação sonora. Mamoulian pedia ao fotógrafo George Fosley para iluminar o set com sombras pretas bem marcadas deixando os atores em silueta mas a resposta que recebia

era: "Você não pode iluminar assim porque o Mr. Zukor<sup>66</sup> e o Mr. Lasky<sup>67</sup> gostam de ver tudo muito bem na tela." Ou quando na cena pedia para que a atriz principal aparecesse com roupas já gastas e toda desarrumada e o departamento de figurino mandava ela vestida maravilhosa e esplendidamente bela alegando que "Morgan era uma estrela, e estrelas tem que estar glamourosas e lindas" (Cameron, 1980).

Quando o terceiro dia de produção amanheceu, Mamoulian decidiu que tinha que trabalhar do seu jeito ou não tinha jeito. A cena envolvia a rainha do burlesco (Helen Morgan) e sua filha (Joan Peers); Mamoulian queria que a câmera comesse em um plano geral, entrasse em um plano médio, avançasse para um close-up e depois voltasse à posição original. Ele ainda sugeriu que, como Morgan deveria cantar uma canção de ninar e a jovem rezar seu rosário, o som seria gravado em dois microfones diferentes, retransmitido para duas tiras de filme (ou discos) diferentes e montado no laboratório (Fischer, 1985, p. 235).

Figura 18: O cameraman na sua "geladeira".



Fonte: arquivo Warner Brothers.

Muito importante assinalar que a transição da projeção do som sincronizado com a imagem foi bem diferente nos Estados Unidos do que na Europa. Quando esse momento histórico acontece, já estava consolidado nos Estados Unidos uma concepção de uma indústria cinematográfica, enquanto que na Europa, e nos lugares onde havia alguma produção de cinema, em alguns países do mundo, a atividade ainda era vista como arte, com

<sup>66</sup> Adolph Zukor (1873 - 1976) - Fundador da *Paramount Pictures Corporation*, imigrante judeu húngaro chegou nos Estados Unidos em 1891 sob o nome Adolf Zuckery. Foi comerciante de peles e tinha uma cadeia de nickelodeons. Em 1912 forma a companhia *Famous Players Film Company* comprando direitos de exibição e iniciando a produção de filmes. (Gabler, 1989)

<sup>67</sup> Jesse Lasky (1880 - 1958) - Começou tocando corneta em performances de vaudeville e em 1913, funda a Jesse L. Lasky Feature Play Company junto com seu melhor amigo Cecil B. DeMille como diretor-geral e o cunhado Samuel Goldfish (mais tarde Goldwyn) como gerente-geral e tesoureiro. Lasky nunca imaginou que seu primeiro filme, *The Squaw Man (Amor de Índio)*, 1914, o primeiro longa-metragem de Hollywood, lançaria a pedra fundamental de um grande indústria. (Gabler, 1989).

uma produção feita de indivíduos, não de estúdios. Essa atividade industrial, que vinha dos Estados Unidos, ofertava pela sua escala de produção, mais espaço para novas tentativas no aperfeiçoamento da gravação, edição, mixagem e reprodução sonora no cinema. Os primeiros filmes estadunidenses tinham vários microfones pendurados no set de filmagem: eles eram omni-direcionais (captação em 360°) e capacitores (condensadores) usando o mesmo princípio dos microfones modernos, mas sendo extremamente pesados e grandes. Experimentos foram feitos com microfones seguindo os atores, primeiro com cordas amarrados no set e em 1929 surgiram os primeiros experimentos com varas de microfone improvisadas (Salt, 1990). Dois tipos de microfones foram usados no começo do som em filmes: um da Western Electric e outro da RCA, sendo esses usados suspensos no set através de uma vara de microfone desenvolvida pela Mole-Richardson, já em 1930.

Figura 19: Microfone RCA 630A.



Fonte: Film Style and Technology, Barry Salt.

Se a cena consistia em ter vários microfones pendurados para poder captar o som, todos os microfones eram endereçados a um mixer que repassava o sinal para uma câmera de som, onde o som era gravado. Nesse momento do uso do som no cinema evitava-se gravar diálogos que não fossem ao vivo (som direto) porque não havia como balancear, ou mixar com os outros sons já gravados, pois a diferença de som de fundo chamava muita atenção (Jacobs, 2015). Já haviam protetores de vento para os microfones e também surgiram os primeiros usos de microfones direcionais: eram usadas grandes parabólicas de metal de até 1 metro e 80 centímetros de diâmetro para produzir o efeito de proximidade. Com isso era possível ter alguma resposta audível na gravação sonora com o microfone apontado a quatro

metros dos atores. Pela sua alta susceptibilidade à humidade o que fazia o som "fritar", os microfones capacitores (condensadores) foram substituídos, em 1931, por microfones dinâmicos e microfones de fita. Só vários anos mais tarde é que os microfones capacitores (condensadores), já com outra tecnologia que os tornaram menos aptos às interferências, tornaram-se o padrão nos sets de filmagem, tomando o lugar dos dinâmicos.

### 2.3.1 - Desafiando a impossibilidade sonora.

O filme usou a tecnologia da Western Electric para fazer a gravação do som direto no set, quebrando várias regras que restringiam a mobilidade da imagem, situação imposta pelo barulho produzido pelas câmeras. Mais notável ainda é o espaço sonoro que Mamoulian cria nos seus sets, trazendo o reconhecimento do mundo dos bastidores do vaudeville que ele conhecia tão bem pois havia trabalhado anteriormente nessa realidade. O filme apresenta procedimentos sonoros inéditos como a gravação em duas pistas, sons fora de quadro e uma densidade sonora ainda não explorada, tudo elaborado dentro da complexidade estética proposta pelo diretor. O pesquisador Michael Slowik ao escrever sobre *Aplauso* aponta, em especial, o artigo que Mamoulian escreve em 1938 chamado *A Psicologia do Som: A Concepção Realística da Arte*, onde Mamoulian, como o inovador que era, escreve sobre o uso criativo do som, ampliando novas relações com a imagem, dentro da concepção do que era naquele momento o cinema. Mas o reconhecimento de *Aplauso* veio tardiamente, pois quando do lançamento do filme, foi difícil refletir o esforço conjunto de um diretor-artista que queria ampliar as propriedades essenciais do cinema sonoro e mostrar as maneiras pelas quais o som poderia ser manipulado para fins de expressão dramática. Para Mamoulian um artista era melhor servido se localizasse os elementos que permitiam que uma forma de arte fosse chamada pelo seu nome e explorasse com estilo o potencial desses elementos para expressar ideias sobre o assunto. Durante seus anos de Rochester, Mamoulian concluiu que, no palco, era o movimento, às vezes orquestrado com o ritmo em mente, que definia o teatro como uma característica distinta e de maior impacto. Segundo Mamoulian, outros elementos (música, cenário, roteiros de peças, atores de carne e osso) poderiam ser descartados e ainda resultar em algo reconhecível como teatro, mas o movimento não. Mamoulian, portanto, via o movimento como o sangue vital da forma de arte e, conseqüentemente, o domínio no qual a estilização seria mais benéfica (Slowik, 2023).

O uso criativo do som, em especial o silêncio, não era novo para Mamoulian, mas algo que ele já trabalhara pelo seu conhecimento de palco. Um ano antes de fazer *Aplauso* ele



dirigiu uma peça na Broadway chamada *Asas sobre a Europa* (*Wings over Europe*). Nessa peça, em um determinado momento ele relata como usou uma técnica para transgredir o espaço das paredes invisíveis do teatro:

Havia um relógio escondido em uma manta no set, onde ele não era escutado. Durante o silêncio eu pedi para que o gerente de palco carregasse um metrônomo do fundo da sala até a frente do palco. Assim o tik-tok do relógio começa baixo, ia ficando alto até que toda a plateia pudesse escutar (Silke, 1971, p. 185).

*Aplauso* tem muitas camadas, fusões de espaços, continuidades e tensões sonoras inovadoras. O começo do filme já é revelador com a fanfarra do vaudeville que chega na cidade: vemos um saco voando ao vento em um lugar onde não vemos ninguém, o saco voa mais alto e revela um poster de Kitty Darling, anunciando seu show. Enquanto vemos essas imagens, vamos escutando uma música que está ao longe e que vai crescendo, enquanto a câmera passeia pela cidade. Começamos a ver pessoas correndo de um determinado lugar que é de onde vem o som que ouvimos: uma grande fanfarra que anuncia o espetáculo, com várias pessoas seguindo o cortejo da atração da Broadway. O que Mamoulian logo no começo do seu filme<sup>68</sup> faz é expor ao espectador uma experiência sonora de uso de espaço que vai marcar o filme inteiro:

O delinear do espaço visual de *Aplauso* já seria notável na sua apresentação, criando um senso extraordinário de uma fisicalidade palpável. Isso é ainda mais impressionante quando consideramos que o filme foi feito em 1929, um ano de muitas restrições impostas a imagem pela incorporação da gravação de som direto. Mas a criação do sentido de uma espacialidade no filme não é somente produto do movimento de câmera e de uma mise-en-scene visual, mas, em grande parte gerada pelo uso que Mamoulian faz do som (Fischer, 1985, p. 237).

Uma das sequências mais significativa desse espaço sonoro criado por Mamoulian é na cena que Kitty Darling tenta o suicídio. Antes de decidir tomar a overdose de pílulas Kitty se despede de April que está indo ao encontro do namorado. Kitty fica sozinha no seu quarto, olhando para algumas fotos que estão perto dela: uma do empresário que a explora, outra dela mesma mais jovem e por último da sua filha. Após isso ela abre uma porta e sai do quarto em direção ao banheiro, acompanhada por um grande movimento de câmera que segue a sua ação

---

<sup>68</sup> Mamoulian faz algo sonoramente semelhante na introdução do seu filme de 1932 *Ame-me esta noite*, quando ele usa o som de cada elemento novo que vai mostrando na tela, fazendo Paris acordar com os pequenos sons das pessoas que trabalham: uma pessoa cavando um buraco e o ritmo das batidas do seu martelo, junto com o ruído do amolador de facas, com a senhora que bate seu tapete, e vários outros elementos sonoros que ele vai introduzindo e criando uma sinfonia muito bem orquestrada.

sem corte. No armário do banheiro ela encontra um vidro com pílulas, que ela abre e coloca as pílulas dentro de um copo. Paralelo a isso escutamos uma música que é da cena seguinte quando vemos uma banda tocando em um restaurante onde April e seu namorado marinheiro estão jantando. Nesse espaço existe uma importante continuidade sonora com diálogo, aplausos e música ao mesmo tempo. O casal discute e ao final temos um close do copo de April que através de uma fusão da imagem, passa a ser o copo de Kitty, agora esvaziado, sem as pílulas, seguido de uma imagem dela desfalecida no hotel. A ação que segue é totalmente sonora: em seu delírio causado pelas pílulas que tomou, Kitty escuta a cidade e seus sons de sirene, buzinas e vozes, enfatizando um espaço físico que materializamos através do que escutamos.

Um aspecto final do uso que Mamoulian faz do som em *Aplauso* é a criação de uma espacialidade audiovisual, pois durante o filme ele está muito interessado em criar sons que são modificados de acordo com a distância de quem observa a ação, ou seja nós, os espectadores. Sendo isso exatamente ao contrário do que estava se estabelecendo na época, quando o som da voz tomava conta de todos os sons do filme, e retirava a dimensão do espaço que o som podia criar. Lucy Fischer chama atenção a isso pelo fato de que os primeiros Técnicos de Som eram oriundos do rádio, lugar sonoro onde a voz no primeiro plano é praxe. O próprio Mamoulian, segundo Silke, reclamava do fato de que os Técnicos de Som eram ditadores dentro do set: "Eles colocavam os microfones pendurados, e se você ensaiasse uma cena eles diziam: não, o personagem tem que chegar mais perto, não pode sentar, tem que ficar de pé. O que quer que eu pedisse, eles diziam que era impossível" (Silke 1971). Mamoulian pelo contrário, e por diversas vezes, quebra as regras de estagnação de que as restrições de captação de som direto nesse momento estavam causando a arte do cinema. Com o seu filme ele nos demonstra que o espaço criativo do som estava somente engatinhando, tendo infinitas possibilidades, produzindo obras onde imagem e som convergem para a criação de novos sentidos, novas oportunidades de interpretação.

Figura 20: Gravado no sistema da Western Electric.



Fonte: fotograma do filme.

#### 2.4 - Svilova, Vertov e o entusiasmo de uma obra única.

No dia 2 de abril de 1931 *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* (*Entusiasmo, A Sinfonia de Donbass*) fazia sua estreia em Moscou. O filme, incompreendido na sua narrativa, ficou pouco tempo em cartaz sendo logo substituído dias depois da sua estreia. Esse que seria o primeiro filme sonoro de Yelizaveta Svilova e Dziga Vertov, levou 3 anos para ser feito, sendo somente redescoberto nos anos 1960 quando muito do trabalho da dupla veio a ser discutido pelo seu vanguardismo e unicidade. Mesmo com todo o reconhecimento do filme anterior deles dois, *Tchelovek S Kinoapparatom* (*O Homem com uma câmera*, 1929), o fato é que *Entusiasmo* não teve a mesma atenção por parte do público, talvez não acostumados com a experiência radical do filme, tanto visual como sonora, da vida como ela era. Vou utilizar as circunstâncias históricas e políticas da época da produção do filme para situar a realidade tecnológica da União Soviética, dentro do contexto da transição da exibição do som sincrônico com a imagem no mundo. Enfatizando que a União Soviética, junto com Estados Unidos, Alemanha e Dinamarca, foi um dos poucos países a investir em desenvolver sistemas de sonorização de filmes.

Antes de entrar no mérito do filme, esclareço que não farei o caminho mais seguro de entronizar ainda mais o lugar referencial de Vertov<sup>69</sup> no cinema mundial como inovador

<sup>69</sup> Nascido David Abelevich Kaufman em 2 de janeiro de 1896 em Bialystok, Polônia, morreu aos 58 anos, no dia 12 de fevereiro de 1954, em Moscou.

solitário, diretor de filmes que escreveu inúmeros manifestos para dar conta das suas propostas estéticas. Para entender o contexto em que o filme se insere na análise sonora documental é relevante enfatizar a importância do trabalho de Yelizaveta Svilova, não só como montadora mas também como co-autora juntamente com Vertov de inúmeros filmes que fizeram juntos. Em *O Homem com uma câmera* os dois promovem importantes questões de classificação na formação do nascente gênero do documentário, questões essas que serão expandidas e atomizadas no complexo espetáculo que *Entusiasmo* revela ao mundo: não só a vida como ela é através de imagens, como Svilova e Vertov fazem no *O Homem com uma câmera*, mas agora contendo sons como voz, música, ruídos e efeitos.

A ideia de um reposicionamento histórico sobre a importância do trabalho de Yelizaveta Svilova é algo recente, sendo que através de autores como Tsivian (2004), Maclane (2012), Penfold (2013) e Muller (2021), podemos entender o seu destaque, tendo ela muito mais participação nos filmes do que o simples papel de assistente de Vertov, ou de montagem ou de direção, os quais ficou conhecida. Somente em 1938, já depois de 15 anos fazendo filmes juntos, é em *Slava sovestskim geroiniam (Glória para as heroínas soviéticas)*, é que Svilova recebe os primeiros créditos de diretora, ao lado de Vertov. Após a morte de Vertov, Svilova muda seu nome para Yelizaveta Vertova-Svilova, unindo seus legados e identidades ao cinema.

Na nascente União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), diferente de outras cinematografias mundiais que dependiam de tecnologia externa, são desenvolvidos dois sistemas de gravação e reprodução de som para o cinema. Os primeiros sistemas práticos de som em filme foram criados quase simultaneamente na URSS, nos Estados Unidos, na Alemanha e na Dinamarca. Pavel Tager<sup>70</sup> iniciou suas experiências com som em Moscou em 1926, ligando-se ao estúdio *Mezhrabpomfilme*, sob responsabilidade artística de Vsevolod Pudovkin. Poucos meses depois, em 1927, em Leningrado, Aleksandr Shorin experimenta também com som sincronizado no estúdio da *Sovkino*, em Leningrado, tendo como supervisores Dziga Vertov e Abraam Room. Em setembro de 1928, o sistema de som Shorin foi testado pela primeira vez em Leningrado, e esses testes foram exibidos em março do ano seguinte. Já em Moscou, o sistema de Tager, Tagephone, foi testado em julho de 1929. Em agosto, o estúdio *Sovkino* construiu o primeiro palco sonoro, que foi usado pela primeira vez para a sincronização de filmes recém-concluídos (Kaganovsky, 2018). Considerando o dia 11

---

<sup>70</sup> De acordo com Tager, 2 de agosto de 1929 marcou a data da primeira gravação soviética de imagens sonoras nas ruas de Moscou e, em 26 de outubro de 1929, a primeira transmissão de rádio soviética de imagens sonoras gravadas. (Kaganovsky, 2018).

de maio de 1928 o marco que sacramentou a mudança, quando foi assinado o contrato de cooperação das majors estadunidenses para a mudança e aparelhamento dos cinemas para o som sincrônico (Gomery, 2005), a URSS até que não estava tão longe em alcançar o seu próprio sistema de som para cinema. Porém havia uma diferença muito grande entre as engrenagens do capitalismo já azeitado nos Estados Unidos, uma mistura de conglomerado de estúdios, geridos metade por famílias judias e outra metade por acionistas de bancos e empresas de "entretenimentos eletrônicos" (Crafton, 1997), e que já haviam consolidado uma indústria com o seu sistema de produção, distribuição e exibição. Enquanto isso a história da União Soviética estava somente começando, e o cinema, como comentou Lenin, "das artes a mais importante", tinha campo aberto para a vanguarda, utilizando da nova possibilidade sonora que se fazia disponível.

Alguns anos antes de Svilova e Vertov se conhecerem, existia o Império Russo e após a vitória da revolução bolchevique de 1917 um novo nome designou a grande pátria soviética: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Para dar conta desse novo contexto social, econômico e político havia a demanda do surgimento de uma nova arte, um novo cinema, que engajassem o proletariado e avançasse a consciência universal da massa trabalhadora. A realidade da União Soviética era bem diferente dos Estados Unidos e da Alemanha onde já havia uma força de trabalho dentro da economia de consumo. Denise Youngblood no seu livro *Cinema Soviético na era silenciosa, 1918 - 1935*, detalha o que aconteceu com o cinema soviético após a revolução bolchevique. Historicamente o citado período aponta para o fim da primeira guerra mundial e o começo de uma grande guerra civil e um estado de emergência interno, quando a fome e a miséria já estavam instituídas por anos de constituição de uma elite czarista totalmente desconectada com o povo russo. Magalhães aponta a realidade soviética e as demandas industriais de obras como a que estava a ser feita em Donbass, na Ucrânia, e que é a base do filme *Entusiasmo*:

Na distante Rússia que se industrializava de maneira forçada e sacrificada, o culto à máquina coexistia com a prática de uma agricultura pouco desenvolvida, que poderia ser comparada aquela que existia no resto da Europa no século XIX. A maciça industrialização empreendida em 1890 foi patrocinada pelos recursos desviados da população rural, e teve resultados vultosos, dobrando a produção de aço e duplicando o número de ferrovias. Uma consequência direta desta expansão foi a ampliação de um proletariado industrial que estava concentrado em poucos centros e que se organizara num movimento comprometido com a revolução social. Outra ofensiva industrializadora se deu em 1914 e a Rússia passou a abrigar uma contradição indissolúvel: indústrias importantes e uma agricultura completamente rudimentar, medieval. Depois da revolução de 1917, os seguidores do marxismo acreditavam que os países mais desenvolvidos não

tardariam a realizar suas próprias revoluções, o que propiciaria as condições ideais para a construção do mundo socialista. O partido bolchevique jamais havia esperado até então o isolamento e a economia autossuficiente que tiveram de construir. Assim, a alternativa encontrada para o isolamento russo foi a modernização tecnológica, e a revolução industrial baseada no planejamento econômico estatal centralizado, voltado para a construção ultrarrápida das indústrias de base e da infraestrutura essencial para uma sociedade moderna (Magalhães, 2005, p. 58).

Especialmente após a morte de Lenin, quando as diferenças na sucessão de poder levaram a uma centralização do comando político, enfatizando um estado que se fazia presente na sociedade em geral e exercendo forte controle estético sobre a produção artística, o cinema, como uma dessas artes, vai de um radicalismo criativo ao Realismo Socialista<sup>71</sup> em um período de pouco mais de dez anos. Enxergando na indústria cinematográfica um microcosmo da situação da sociedade soviética, Youngblood aponta uma cisão de estilos entre os que faziam filmes com narrativas ficcionais conhecidas e os que rejeitavam esses filmes, tentando construir um cinema totalmente novo, entre a ficção e a não ficção.

Os diretores soviéticos tiveram a oportunidade de observar o nascimento do cinema sonoro à distância. Em um país com sérios problemas estruturais, em vários sentidos, a indústria doméstica seguia tecnologicamente essas tendências com algum atraso. Enquanto no ocidente os primeiros filmes sonoros apareceram em 1926 e 1927, na União Soviética a indústria cinematográfica em geral havia atingido, ao final da década de 1920, apenas um estágio experimental. Numa época em que a enorme indústria estadunidense estava quase completando a transição, a União Soviética acabava de produzir seu primeiro filme sonoro. Alguns cineastas e críticos soviéticos sentiram que com o fim da era do cinema silencioso e a implementação do sincrônico, sua posição de destaque no cinema mundial ficaria para trás dos Estados Unidos e da Europa, apesar de que muitos cineastas russos de vanguarda dos anos 1920 - Boris Barnet, Alexander Dovzhenko, Grigory Kozinstsev, Leonid Trauberg e Vsevolod Pudvokin - fizeram filmes sonoros assim que puderam. Vale destacar, entretanto, que um dos mais proeminentes diretores, Sergei Eisenstein, não estava entre eles, e assim o crédito do primeiro filme sonoro soviético foi para o completo desconhecido *Putyovka v zhizn* (*O caminho da vida*) (1931), dirigido por Nikolai Ekk (Hicks, 2007). Depois do sucesso de *Bronenosets Potyomkin* (*O Encouraçado Potemkin*) (1925), *Oktiabr* (*Outubro*) (1927) e *Gueneralnaia Linnia* (*A Linha Geral*) (1928), Eisenstein, juntamente com Grigorii

---

<sup>71</sup> O Realismo Socialista foi o estilo artístico oficial da União Soviética entre as décadas de 1930 e 1960 aproximadamente. Foi na prática uma política de estado para a estética em todos os campos de aplicação de forma, desde da literatura até o design, incluindo todas as manifestações artísticas e culturais soviéticas: pintura, arquitetura, design, escultura, música, cinema, teatro, etc.

Aleksandrov e o fotógrafo Eduard Tisse recebem uma bolsa e saem da União Soviética para estudar o filme com som. Já em Paris ele é contratado para fazer um filme de cavação onde uma rica dama russa, Mara Griy, canta uma canção popular. Surge então *Romance sentimentale* (*Romance sentimental*) (1930) o primeiro filme de som sincrônico creditado a Eisenstein e Aleksandrov, fotografado por Tisse e gravado no sistema de som da Tobis-Klangfilm. Eles ainda passariam 2 anos fora fazendo uma importante parada em Hollywood, quando foram financiados pelo empresário Upton Sinclair para fazer um filme sobre o México. Esse filme só viraria realidade, quase 50 anos depois de filmado, com o nome *Dazdravstvuyet Meksika!* (*Que Viva Mexico!*) em 1979, montado por Aleksandrov seguindo os escritos de Eisenstein, falecido em 1948.

Para o cinema, o primeiro plano quinquenal representou um aumento considerável do número de salas de exibição. Em 1925 eram 2.000 salas, em 1928 elas somavam 9.800 e no final do plano totalizavam 29.200 salas, número superior ao dos Estados Unidos. Segundo Georges Sadoul (1949), esse crescimento teve um impacto direto sobre os cineastas soviéticos, que tiveram de sacrificar certas pesquisas formais sofisticadas em nome de sua inteligibilidade pelo grande público. Desse modo, a simplificação da forma teria sido compensada pelo enriquecimento do conteúdo, e a estética do realismo socialista viria a predominar na produção de documentários e filmes educativos.

A questão da passagem do cinema silencioso para o sincrônico tem, no caso da União Soviética, um componente muito importante que era a base que a cinematografia russa propunha: a montagem. Eisenstein, Pudovkin e Aleksandrov externaram sua preocupação quando da chegada do cinema sincrônico em 1928 com o famoso manifesto *Uma declaração*<sup>72</sup>. Nele os autores afirmam que somente o uso contrapontual do som seria a maneira ideal de proceder naquele momento. Youngblood (1991) explica o porque dessa preferência:

A diferença estética entre filmes silenciosos e sincrônicos é facilmente explicada. A marca registrada do grande cinema silencioso era sua montagem, um estilo de corte muitas vezes rápido e irreal. Tal corte é impossível no filme sonoro porque o ouvido entende mais devagar do que os olhos veem. Por isso o filme sonoro tende a ser mais lento em andamento que o silencioso, e seus primeiros dias, devido ao primitivismo do equipamento (Youngblood, 1991, p. 222).

---

<sup>72</sup> Publicado em Leningrado, em agosto de 1928, na Revista *Zhin Iskusstva*. Segundo Jay Leda, importante tradutor russo da obra de Eisenstein, a escrita do manifesto é de Eisenstein.

Svilova e Vertov viam, e ouviam, essa questão do uso do som bem diferente do que os cineastas do *Manifesto* demarcavam. A dupla não se mostra satisfeita apenas em fazer coincidir, ou não, som e imagem, sendo que suas pesquisas avançam muito mais no sentido de realizar “interações complexas entre som e imagem.” Embora Svilova e Vertov se mostrem mais flexíveis do que o grupo de Eisenstein, o uso “contrapontístico” do som ainda terá um papel importante no filme *Entusiasmo*. Enquanto a declaração de Eisenstein, Aleksandrov e Pudovkin chama a atenção para o aspecto mercadológico dos lucrativos filmes sonoros, Svilova e Vertov tem em mente outras ideias bem mais subversivas: “*Devemos nos preparar para colocar essas invenções do mundo capitalista a serviço de sua própria destruição*”. Os Kinokis<sup>73</sup> queriam que o som "ao vivo" acompanhasse suas imagens "ao vivo." Assim a produção de som gravado ao vivo, não necessariamente som sincronizado, mas som gravado diretamente na fonte em vez de ser recriado no estúdio, tornariam som e imagem como dois elementos iguais do cinema. Para eles, insistindo que a verdadeira distinção a ser feita não era entre som sincronizado e assíncrono/contrapontístico (ou se a fonte do som é visível na tela), mas entre gravações sonoras "autênticas" e "naturais" e sons "falsos" produzidos em estúdio. Vertov pontua a questão:

Nem a sincronização nem a assincronização do visível com o audível é absolutamente obrigatória, seja para documentários ou filmes atuados. Curtas sonoros e silenciosos são editados de acordo com os mesmos princípios e podem coincidir, não coincidir ou se misturar em vários, combinações essenciais. Devemos também rejeitar completamente a confusão absurda que envolve a divisão de filmes de acordo com as categorias de fala, ruído ou som (Vertov, em Granja, 1981, p. 14).

Em um artigo de 1925, Vertov propõe que todo o proletariado do mundo possa se ver e ouvir através do cinema para que um vínculo indissolúvel possa se estabelecer entre os vários trabalhadores, criando uma linguagem onde imagens e sons fossem universais para o avanço do socialismo. Vertov<sup>74</sup> pensa na transmissão de imagens tendo a transmissão

<sup>73</sup> Os Kinokis defendiam com veemência o cinema documental e o uso de câmeras sem vícios e filmagens de pessoas comuns em vez de atores, com o intuito de filmar "a vida como ela é". Os Kinokis era como Vertov designava aqueles, como ele e Svilova, pensavam e faziam filmes dessa maneira.

<sup>74</sup> Já em 1917 Vertov fazia experiências no domínio do som. Criou o Laboratório do Ouvido que consistia em avaliar as possibilidades do registro sonoro em vários aspectos e socorrendo-se de um fonógrafo especialmente adaptado para registrar sons de diversas proveniências, desde a fala humana aos ruídos cotidianos das ruas e das fábricas, estabeleceu diversos tipos de montagem sonora, adaptando a encenações de poemas. Assim surgiram as montagens dos poemas *Eu vejo* e *Partida*. Esses eram recitados tendo um fundo sonoro constituído por música e ruídos ambientes. A coleção dessas montagens foi aumentando pouco a pouco, permitindo-lhe organizar uma boa seleção de sons naturais como máquinas em movimento, canto dos pássaros, vento nas árvores, conversas em vários tons. Estas experiências sonoras integravam Vertov numa atitude estética que muito o interessava: o futurismo (Granja, 1981).



radiofônica como referência, o que o leva a antever a televisão: "num futuro próximo o homem será capaz de transmitir para o mundo todo o fenômeno sonoro e visual". Assim, trabalhadores de todos os países poderão por fim ver-se e ouvir-se de uma maneira organizada. O cinema sonoro para Vertov representa a fusão do Cine-Olho, montagem do "eu vejo" com o Rádio-Ouvindo, montagem do "eu escuto", a fusão dos boletins de atualidades cinematográficas com as atualidades radiofônicas.

O primeiro programa experimental de som no filme na União Soviética - trechos do filme *Baby ryazanskie* (*Mulheres de Ryazan*) - foi demonstrado em 5 de outubro de 1929, em Leningrado, no Sovkino Cinema, especialmente equipado com o sistema de som no filme de Shorin. Alguns meses depois, em 5 de março de 1930, o primeiro teatro sonoro, *Khudozhestvennyi* (*A Arte*), foi inaugurado em Moscou, com a demonstração de um *Programa de Som Combinado nº1*, que incluía quatro filmes: um discurso de Anatoly Lunacharsky sobre o significado de cinema, *Marcha* de Sergei Prokofiev da ópera *O amor das três laranjas*, o documentário de Abram Room, *O Plano para Grandes Trabalhos*, e o filme de animação *Tip Top*, com música composta, entre outros, por Georgy Rimsky-Korsakov e sonoplastia de Arseny Avraamov (Kaganovsky, 2018).

Por toda parte, a chegada do som ao cinema no final dos anos 20 significou um profundo repensar da técnica, produção e distribuição cinematográfica. Em todos os lugares, as indústrias cinematográficas tiveram que ser reorganizadas para converter a tela silenciosa em filmes sonoros. A longa transição para o som deu aos cineastas soviéticos a chance de teorizar e experimentar a nova tecnologia de som de maneiras que não estavam disponíveis para seus colegas ocidentais, estes impulsionados pelas forças do mercado e pela demanda do público. Os filmes feitos na URSS entre 1928 e 1935, enquanto a tecnologia de som soviética ainda estava em sua infância, representam uma espécie de descoberta. Eles se destacam não apenas por seus usos inovadores, experimentais, inesperados e desafiadores do som, mas também pela maneira como refletem - por meio da nova tecnologia do som - sobre as complexidades de seu momento histórico, a transição não apenas do silêncio ao som, mas dos anos 1920 aos 1930, das vanguardas ao Realismo Socialista. Kaganovsky contextualiza a situação da virada sonora com a realidade política da época:

Na União Soviética, a introdução do som coincidiu com uma ruptura cultural, política e ideológica do período conhecido como o Grande Ponto de Virada. O Primeiro Plano Quinquenal de Stalin (1928-1932) começou com uma campanha de industrialização maciça que levou, entre outras coisas, a uma reestruturação maciça das artes soviéticas. A industrialização e a centralização da indústria cinematográfica alteraram a forma como os filmes

eram feitos na União Soviética, enquanto a introdução do som alterou radicalmente a forma como esses filmes eram recebidos. A chegada do som mudou a indústria cinematográfica soviética ao tornar audível, pela primeira vez, a voz do poder do Estado, dirigindo-se diretamente ao espectador soviético. Todos os filmes da transição marcam essa mudança ideológica; cada filme encena suas relações com a tecnologia do som como uma relação com o poder (Kaganovsky, 2018, p. 5).

Observando atentamente os primeiros filmes sonoros e os debates que precederam e acompanharam a transição da indústria soviética para o som nos permite entender como os cineastas soviéticos lidaram com o dilema de trabalhar com novas tecnologias dentro de parâmetros ideológicos igualmente novos. Ao fazer isso, esses cineastas criaram filmes totalmente diferentes de tudo o que havia acontecido antes (durante a era de ouro do cinema soviético na década de 1920) ou depois (durante o alto stalinismo, 1935-1953). Mais vitalmente, os primeiros diretores de som soviéticos também fizeram filmes muito diferentes do que estava sendo lançado nos Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra ou França - ou mesmo, em qualquer outro país cuja transição para o som foi impulsionada pela demanda do consumidor e pelos modos capitalistas de produção. Podemos concordar, portanto, que a transição para o som foi de fato um período de crise para o cinema soviético, mas a crise talvez tenha menos a ver com as dificuldades de dominar novas tecnologias e mais a ver com as dificuldades de sucumbir a novas diretrizes ideológicas. Como o cinema soviético imagina sua relação com o som quando o momento histórico de "junção" - que deveria ter sido experimentado como uma espécie de integridade orgânica ou reparação de um sistema quebrado agora tornado completo, visão e audição juntos - coincidiu com a ascensão do stalinismo e o fim da vanguarda revolucionária?

Tsivian analisa também o período em questão, sem perder de vista o contexto social e político da época, enfatizando diferenças de entretenimento entre o modo soviético e do resto do mundo ocidental:

Em 1930, quando a URSS declarou sua independência das relações econômicas e comerciais ocidentais, a indústria cinematográfica soviética já estava ficando atrás dos Estados Unidos e da Europa Ocidental na conversão para o som. Assolado pela falta de recursos, burocratização maciça e rápidos imperativos ideológicos (que afetaram muito a produção e aprovação do roteiro, entre outras coisas), a conversão para o som durou até 1935, com versões silenciosas de longas-metragens ainda sendo lançadas até 1938. Há muitas razões para isso. Para o cinema soviético, a conversão ao som coincidiu com uma reestruturação completa da indústria cinematográfica soviética; o que havia sido nos anos 20 um conjunto bastante frouxo de estúdios e artistas foi transformado durante o primeiro plano quinquenal em um corpo centralmente organizado e administrado (Tsivian, 2004, p. 8).

Nesse contexto tecnológico-criativo quando a URSS inventa seu próprio sistema de sonorização podemos falar em uma escola/método soviético de som? Em meados da década de 1930, a maioria dos filmes do mundo, independentemente do local em que foram feitos, passou a exibir as mesmas convenções básicas de narração e estilo cinematográfico: o mesmo tipo de enredo conduzido por personagens, sucessões lineares de cenas de causa e efeito, e edição de continuidade (Gunning, 2018). Até mesmo a União Soviética, famosa durante a década de 1920 pelos experimentos radicais de montagem de Eisenstein, Pudovkin, entre outros, começou a produzir filmes convencionais, com narrativas centradas em personagens, em meados da década de 1930. Exemplificando a reconstrução histórica do período com novas leituras, a pesquisadora Oksana Bulgakowa nos aponta em uma nova direção que adiciona reflexões importante sobre a suspeição de um "estilo sonoro soviético". Ela analisa o som nos primeiros filmes feitos na União Soviética pelo uso de vozes sem palavras como um meio de expressão autossuficiente, tratando a voz como um fenômeno puramente sonoro. Eles oferecem estudos de caso especialmente interessantes da estética sonora soviética inicial, sugerindo uma técnica de homogeneização que afetava tanto as vozes quanto os ruídos e que definiria o uso do som nos filmes soviéticos na década seguinte (Bulgakowa, 2023).

Essa possibilidade sonora diferenciada, se de fato existe, como é o caso dos filmes pesquisados e enfatizados por Bulgakowa, tem nas dificuldades tecnológicas da época, e dentro do contexto histórico soviético, vários elementos limitadores que podem explicar essa proposta de um "estilo" sonoro. Mas tudo isso pode ser contestado pois os filmes produzidos na URSS no período junto com as suas sonoridades, na sua grande maioria, não vão diferir muito esteticamente de outros filmes feitos em outros países. O uso naturalístico da voz marca uma opção estética nos filmes de ficção e somente no caso dos filmes de Svilova e Vertov é que vamos ter filmes com uma experimentação maior nas suas atribuições sonoras. Essas experimentações feitas pela dupla, seria o fato mais importante nos filmes dos Kinoki, sendo o uso distinto do som não um fator decorrente para ser considerado uma escola, ou método, mas um fato isolado que tem em Svilova e Vertov os expoentes dessa experimentação.

#### **2.4.1 - A camarada em armas Svilova.**

Yelizaveta Ignatevna Svilova<sup>75</sup> era filha de um ferroviário e uma dona de casa. O pai de Svilova foi morto na guerra civil e sua origem de classe trabalhadora interrompeu sua escolaridade. Aos 12 anos começou a trabalhar como aprendiz no laboratório de cinema da *Pathé Frères*, em Moscou, onde foi impressora fotográfica, passando a limpadora de filmes e depois cortadora de negativos e montadora. Em 1919, ela começa a trabalhar como montadora no *Moskinokomitet Narkomprosa* (*Comitê de Cinema de Moscou do Commissariado do Povo para a Educação Pública*). De 1922 a 1927, ela trabalha como editora na agência estatal de produção de filmes, *Goskino* (rebatizada de *Sovkino* em 1927), a partir de 1927 no estúdio de cinema ucraniano *VUFKU*, rebatizado em 1932 para *Mezhrabpomfil'm*, e de 1936 a 1956, vai trabalhar no *Soiuzkinokhronika* (*Estúdio Central para Filmes Documentários*) renomeado *TsSDF* em 1944 (McLane, 2012).

O cinema soviético inicial incluía um número significativo de mulheres em uma variedade de papéis: produção, direção, roteiro e montagem. As oficinas de Svilova na *Goskino* estavam cheias de outras mulheres, trabalhadoras de laboratório e montadoras. Nos anos posteriores, a formalização da indústria cinematográfica forçaria muitas dessas mulheres a deixarem seus papéis, embora ainda se sentisse uma forte presença feminina nas salas de montagem de todo o país. Uma montadora que se destaca dentro de uma realidade onde somente temos nomes de homens citados foi Esfir Shub<sup>76</sup>, diretora de *Padenie dinastii Romanovykh* (*A queda da dinastia dos Romanov*) (1927), um dos primeiros filmes de material de arquivo feitos, quando ainda nem existia essa designação de modo de representação do documentário. O filme de Shub, como nos aponta Oliveira, tem grande importância para reconstruir a nação russa pré-revolução bolchevique, um tempo que segundo ele parece que foi expurgado para sempre devido ao corte abrupto que a doutrina da revolução de 1917 pregou. Olhando a produção cinematográfica existente antes da revolução, uma produção que o pesquisador problematiza como esquecida, ele ressalta:

Os personagens se mexem pouco nos filmes russos dessa época, sendo que essa opção corresponde a todo um programa estético. Nos arquivos do cineasta e escritor Fedor Ozep (1895-1949) foi encontrado o esboço de um livro que deveria ter sido publicado entre 1913 e 1914, um dos capítulos se referia a três escolas de cinema: 1) Escola do Movimento (norte-americana);

<sup>75</sup> Nasceu dia 5 de setembro de 1900 em Moscou, e morreu dia 11 de novembro de 1975 também em Moscou.

<sup>76</sup> Esfir, em português Esther, Shub, nasceu em Surazh em 16 de março de 1894 e morreu em Moscou no dia 21 de setembro de 1959. Dirigiu *O grande caminho* (*Velikiy put*, 1928), *A Rússia de Nicolau II e Leon Tolstoy* (*Rossiya Nikolaya II e Lev Tolstoi*, 1928), *K.S.E.* (*K.S.E. Komsomol Shef Eletrifikatsii*, 1932), entre outros.

2) Escola da Forma (europeia); 3) Escola Psicológica (russa). Nos Estados Unidos do começo do século XX, os produtos literários mais difundidos são a narração breve e o romance de aventuras, enquanto o romance psicológico não tem nenhum êxito. Os temas sociais prevalecem sobre os dramas psicológicos, tanto na literatura quanto no cinema. De acordo com Tsivian, esse “psicologismo” do estilo russo implicava uma ausência de signos exteriores da dinâmica cinematográfica da ação e dramatização dos acontecimentos. Em 1916, os adeptos do estilo russo vão se referir pejorativamente aos cinemas francês e norte-americano como “drama cinematográfico” – um gênero superficial (Oliveira, 2017, p. 2).

No distinto contexto que a montagem traz para esse “novo” cinema soviético é importante realçar que Svilova, assim como Shub, estavam vivenciando essas transformações como montadoras, criadoras atuantes desse novo cinema. Podemos destacar além delas outras trabalhadoras como Klaudia Ivanovna Kulagina, Katerina Nikolaevna Kozina, Vera Kimitrovna<sup>77</sup>, nomes que vão saindo da obscuridade e ganhando o distinto reconhecimento, atuando na edição de filmes, que no ideário do Plano de Trabalho Quinquenal via essa atividade “com seus cortes e emendas meticulosos, algo semelhante ao artesanato, como a costura, e como tal altamente adequada para mãos femininas.” (Bulgakowa, 2023) Mas, além de Svilova e sua contemporânea Shub, pouco se sabe sobre essas “cortadoras”. Embora possamos encontrar alguns nomes, é impossível saber quantas mulheres contribuíram sem créditos para os filmes dessa época.

Em 1919, trabalhando para o *Kinokomitet* (*Comitê de Cinema*) em Moscou, Svilova conheceu Vertov, o excêntrico jovem diretor que saltou do segundo andar para testar as capacidades da filmagem rápida e que já trabalhava em tempo integral no *Kino-nedelia* (*Cinejornal de atualidades*), desenvolvendo suas teorias do “cinema-olho”. A história contada por Svilova em suas memórias é que um dia ela encontrou Vertov vagando pelos corredores do *Kinokomitet* em total desespero pelo fato de que nenhuma das *montazhnitsy* (garotas da montagem) estavam dispostas a editar o Cinejornal de acordo com suas especificações, jogando os pedaços de filmes de dez e cinco quadros que ele lhes dera como inúteis. Nas memórias, Svilova conta que “teve compaixão” do artista, e um relacionamento, não apenas de montadora e diretor, mas de esposa e marido, nasceu.

Em 1922 é formado o Conselho dos 3<sup>78</sup>: que consistia em Vertov, Svilova e pelo irmão

<sup>77</sup> Fonte *Women Film Pioneers Project*.

<sup>78</sup> Georges Sadoul afirma que o coletivo foi fundado em 1922 por Svilova, Vertov e Kaufman, e o pintor Belyaev era o quarto membro. Entretanto, em 1923, Svilova escreveu uma carta aberta ao jornal LEF (*Levy Front Iskustv*) (*Frente de Esquerda das Artes*) solicitando sua admissão no Conselho dos Três. Os estudiosos interpretaram esse pedido como um golpe publicitário “para expor seu trabalho e aumentar a conscientização sobre seu compromisso com o cinema documental”, e não como um pedido real, uma vez que Svilova já estava

de Vertov, Mikhail Kaufman, fotógrafo dos filmes que eles faziam. Mclane argumenta que Svilova era a finalizadora de uma criação que começava em Dziga, passava por Mikhail e terminava com ela. Enquanto o próprio relato de Svilova minimiza consistentemente sua contribuição, Mikhail Kaufman sugere que foi precisamente o fato de Svilova ter se juntado ao Kinoki que possibilitou a Vertov alcançar suas ideias sobre montagem. Ao trabalhar com diferentes editores temporários cujo trabalho se limitava a colar pedaços de filme montados, Vertov não podia esperar alcançar o tipo de cinema que já defendia. A difícil tarefa de dominar e desenvolver uma linguagem cinematográfica precisava da ajuda dessa *soratrik* (*camarada de armas*) permanente e totalmente comprometida. Esse é o papel que Svilova passou a desempenhar: supervisionando, organizando, traduzindo e ressignificando a teoria de Vertov e a prática de Kaufman em um produto acabado.

Como Penfold sugere, para todos os filmes que fez com Vertov, Svilova desempenhou uma “função unificadora”, sendo responsável pela estética geral, ritmo e forma dos filmes (Penfold, 2013), enquanto não recebia quase nenhum crédito dentro e fora da União Soviética. Como argumentou Tsivian: “Svilova tornou a loucura da montagem de Vertov uma realidade” (Tsivian, 2004). Vertov escreve sobre essa efervescência de trocas no seu diário:

Conforme o *Kino-Pravda* (*Cinema-Verdade*) se desenvolveu, sua equipe cresceu. Svilova dominou o novo alfabeto. Kaufman tornou-se um cinegrafista de primeira linha. Belyakov ficou absorto no problema de legendas expressivas... todos os dias algo novo tinha que ser inventado. Não havia ninguém para ensiná-lo; estávamos em um caminho não trilhado (Vertov, em Granja, 1981, p. 14).

A cada novo projeto, os Kinoki estabelecem técnicas de montagem cada vez mais radicais, graças às práticas experimentais de edição de Svilova. Com *Kino-Glaz* (*Cinema Olho*, 1924), o primeiro longa-metragem do grupo, Svilova intensificou a complexidade de sua montagem, comprovando o princípio dos Kinoki de que o filme poderia apresentar a realidade com mais precisão do que era possível dentro do alcance da percepção humana, reforçando a ideia de que existia a “verdade” e a “verdade do filme”. A habilidade de Svilova como montadora foi crucial, e sua experiência permitiu que a equipe usasse técnicas como sobreposição, repetição e cortes, tendo efeito até então não experimentados.

A pesquisadora Sara Muller nos dá mais detalhes sobre a essência de Svilova e sua maneira de se apresentar ao mundo:

---

trabalhando com Vertov e Kaufman há anos. De 1922 a 1923, Vertov, Kaufman e Svilova publicaram vários manifestos em jornais de vanguarda que esclareciam as posições dos Kinoki em relação a outros grupos de esquerda.

A documentarista Il'ia Kopalin recorda a primeira vez que os encontrou, durante uma sessão fotográfica na aldeia de Pavlovskoe-Luzhetskoe para o filme *Cinema-Olho: Vida em Movimento* (*Kino-Glaz: Jizn Vrasplok*, 1924). Caminhavam pela rua larga da aldeia, Vertov, Kaufman, Svilova e o administrador Kagarlitskii, olhando para tudo com interesse. Vertov e Kaufman estavam "vestidos elegantemente, com os seus casacos de couro, enquanto Svilova estava vestida de forma simples, misturando-se com as outras mulheres da aldeia" Ela era uma mulher russa da classe trabalhadora, que podia facilmente desaparecer em segundo plano, e o seu papel de "camarada de armas" tornava-a praticamente invisível. Segundo o relato de Kopalin, ela estava com ele a andar na rua, presente em reuniões de reconhecimento, em filmagens e, como Kinoki, participava na seleção do que seria filmado. Semiramida Pumpianskaia, a assistente na *Goskino* de Vertov, assinalou que Svilova estava na feitura dos roteiros porque Vertov confiava nos seus olhos e nos seus ouvidos, na forma como ela via e ouvia as coisas, para pensar e discutir com ela (Muller, 2021, p. 168).

Figura 21: Svilova e Vertov na mesa de montagem.



Fonte: Sputnik / Alamy Stock photo.

Vertov escreve muito sobre a centralidade de Svilova em seus projetos criativos com os Kinoki. A própria Svilova fala sobre seus filmes sendo montados em grande parte com base na intuição e na experimentação de "milhares de variantes" juntas, testando o "significado, qualidade visual e ritmo" das sequências "de ouvido", com os dois "curvados excitadamente sobre a mesa de montagem durante toda a noite e pela manhã (Svilova, 1976).” No filme *Um homem com uma câmera* (1929) Svilova é eternizada diante das câmeras em uma sequência do filme. Vemos ela sentada na sua mesa de montagem, juntando fotogramas, montando e demonstrando esses cortes e superposições para o espectador em uma sequência reflexiva altamente celebrada do cinema mundial. Esse ato de montagem revela também uma das importantes premissas que o Conselho dos 3 deixava explícito: revelar ao espectador que

ele está assistindo a um filme, que o cinema é feito dessas intervenções de linguagem não para ser absorvido como puro entretenimento mas para provocar um sentido crítico naqueles que o assistem. Muller expande a importância de Svilova pelo seu olhar feminino e o que essa interação pode gerar:

Vemos Elizaveta Svilova a trabalhar na construção do filme. Através dela, acedemos à matéria-prima - os rolos e as imagens -, às possibilidades de manipulação. Ela opera a moviola, começa a cortar o desenvolvimento, e é então que nos apercebemos das infinitas possibilidades que a câmara nos oferece. Ele mostra-nos a técnica e a poesia da montagem. Como dissemos, o processo de montagem, protagonizado por Svilova, que se tornou uma personagem do filme, foi uma etapa substancial do manifesto *Cine-Olho*. Ela controla a imagem, dando-lhe vida. Os materiais permitem-nos compreender as ferramentas da sua arte, e a precisão do corte através da linha de visão é uma indicação do produto final. A sua presença explícita em *Um homem com uma câmera* não só esclarece a sua contribuição como montadora do filme, como também fornece uma margem para a leitura do discurso do gênero. Na análise das sequências durante o seu trabalho, onde o ato de montagem se estabelece em relação direta com o ato de filmagem, Judith Mayne argumenta que a sua aparição "subverte a teoria do olhar masculino". Em referência, há uma metáfora interessante no filme em relação à montadora e ao material, é o olho azul de Svilova que se sobrepõe à lente de Kaufman: tudo o que a câmara olha será interpretado e recontextualizado pela decisão feminina (Muller, 2021, p. 160).

A medida que a carreira de Vertov diminuía, a de Svilova assumiu uma existência independente, embora sem nunca romper sua parceria. Dirigiu seu primeiro filme, *Bukhara* (*Bukhara*), em 1927, e em 1930 começou a ensinar técnicas de montagem, principalmente a edição de som, no Instituto Lenin, enquanto auxiliava Vertov na produção de *Entusiasmo*, o primeiro filme sonoro documentário soviético. Em 1932 ela iniciou os preparativos para seu próximo filme, *Tri pesni o Lenine* (*3 canções para Lenin*) (1934), realizando pesquisas à noite enquanto ensinava durante o dia. Christopher Penfold chamou os anos de Vertov e Svilova no *VUFKU* como indiscutivelmente os mais produtivos, e aclamados pela crítica, de sua colaboração, desde a “exploração da montagem até o design de paisagens sonoras gravadas ao vivo” (Penfold, 2013). Mudar de *Mezhrabpomfil'm* para *Soiuzkinokhronika* marcou uma importante transição. Aqui, o papel de Svilova evoluiu de assistente de direção de Vertov para sua co-diretora, produzindo em conjunto *Slava sovetskim geroiniam* (*Glória às heroínas soviéticas*) (1938), e a partir de 1939 ela dirigiu, editou e ajudou em centenas de cinejornais e documentários, enquanto Vertov foi cada vez mais afastado da indústria que ele ajudou a construir, expurgado por ser considerado um formalista. Semiramida Pumpianskaia, montadora, lembra que na década de 1940, Svilova “sempre foi muito procurada”: “Ela



provou ser uma mestre brilhante da montagem e todos os melhores diretores consideravam uma benção trabalhar com ela" (Penfold, 2013).

#### 2.4.2 - É cinema? É documentário? O que é esse filme?

Figura 22: Poster do filme *Entusiasmo*.



Fonte: Museu Vertov, Viena.

Ao fazer uma busca na internet com o nome do filme *Entusiasmo*, *A sinfonia de Donbass* (1931) encontrei uma definição que carrega uma enorme complexidade na tentativa de classificação do filme: "*Parte documentário, parte cinema, este filme acompanha uma cidade na União Soviética da década de 20, do dia até a noite.*"<sup>79</sup> Entendendo que o gênero documentário apesar de nascente, talvez assim dificultando a sua compreensão e possível classificação, tem nesse caso de *Entusiasmo* uma tentativa de identificação do que é feito o filme, assinalando uma dualidade interessante: é cinema? É documentário? Mas o documentário não é um gênero que está inserido no cinema? Por que, e como, distinguir o cinema do documentário? Não seria a dúvida da sua materialidade que torna o filme ainda mais destacado das possibilidades de uma classificação mais rígida? Talvez o filme, por seu aspecto inovador, nem seja cinema, nem documentário, com cada um desses ocupando uma parte de que seja de interesse daquele que vê e ouve o filme. Acredito que isso nos dá uma pista quanto a complexidade pretendida pelos diretores ao fazer esse filme, expandindo agora com sons, as teorias de montagem de imagem que Svilova e Vertov já vinham fazendo em filmes anteriores.

<sup>79</sup> Fonte Wikipedia – [https://en.wikipedia.org/wiki/Enthusiasm\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Enthusiasm_(film)).

O filme *Entusiasmo* foi feito para glorificar o trabalho dos trabalhadores soviéticos na construção de uma hidroelétrica na região do rio Donets, conhecida como Donbass, que é uma bacia hidrográfica com área de 98.900 km<sup>2</sup> e que compreende uma região histórica, geográfica e cultural do extremo leste na atual Ucrânia, sudoeste da Rússia<sup>80</sup>. O filme representa para Svilova e Vertov o cinema proletário na sua prática: “*a fixação de documentos fornecidos pela ofensiva socialista para o plano quinquenal*”. O objetivo dos planos quinquenais era criar novas indústrias, dando prioridade aos setores básicos da indústria pesada e da produção de energia, os pilares de qualquer grande economia industrial. O objetivo principal de *Entusiasmo* é mostrar o engajamento dos operários para alcançar e ultrapassar os países desenvolvidos no cumprimento das metas do plano de Stalin, como uma grande metáfora do que estava acontecendo em toda a URSS. Trata-se de um filme sobre os esforços da região de Don Basin para alcançar as metas do plano que se concentravam principalmente na mineração de carvão, produção de aço e colheita de trigo. Tecnicamente o filme é uma grande demonstração das possibilidades abertas pelo cinema sonoro ao filme documental, gravado no sistema de som Shorin com o crédito de som para Petr Shtro.

Se a política soviética interna tivesse sido diferente, *Entusiasmo* teria sido o primeiro filme sonoro soviético. Do jeito que estava, a única câmera de som de construção soviética projetada por Aleksandr Shorin, foi dada primeiro a Abram Room no estúdio de cinema *Soiuzkino* para filmar *Plan velikikh rabot* (*O grande experimento*, 1930). Vertov teve que esperar vários meses para poder obter a sua vez com o novo equipamento. Devido a esse atraso, os Kinoki filmaram primeiro sem som na região de Donbass de setembro a novembro de 1929 e depois em Leningrado em janeiro de 1930 (na catedral de Isaac, no primeiro teatro sonoro e em outros locais da cidade), ao mesmo tempo em que se envolveram em um estudo intensivo de tecnologia de som no laboratório de Shorin (Kaganovsky, 2018).

O filme se inicia com um cenário ao ar livre onde uma mulher senta diante de uma mesa que nos remete a uma estação de telefonia com vários cabos acoplados a uma central que vai se conectar a outros telefones. Essa figura feminina que podemos entender como uma telefonista, coloca um fone de ouvidos e começa primeiro a escutar, e depois ela passa a retransmitir ao conectar os cabos na central telefônica, o som de uma música. Os acordes são de uma sinfonia, daí o subtítulo do filme - Sinfonia do Donbass -, composta pelo compositor Nikolai Timofeev que, no final de 1929, desenvolveu, juntamente com Svilova e Vertov, uma

---

<sup>80</sup> No dia 24 de fevereiro de 2022 a Rússia invade a Ucrânia, sob o pretexto de provocar a independência de duas regiões - a República Popular de Donetsk e a República Popular de Lugansk - controladas por separatistas pró-Rússia em Donbass, a riqueza mineral da região do Donbass está no centro desse conflito.

partitura musical que integrava ruídos e suas transformações, distorções e variações, antecipando a estética da música concreta em quase duas décadas. O filme foi estruturado como uma sinfonia programática de quatro movimentos em que leitmotivs e refrões desenvolvem uma narração musical (Bulgakowa, 2008).

Figura 23: A telefonista de *Entusiasmo*.



Fonte: fotograma do filme.

Da situação inicial com a telefonista, vamos para imagens sacras, onde pessoas passam e se benzem diante de uma igreja. Os planos feitos para contextualizar a igreja são tortos, gerando uma desigualdade estética com os planos filmados das pessoas que beijam a porta da igreja e se benzem a seguir. O Cristo é filmado de costas com as pessoas ao fundo, assim o corte faz parecer que ele afunda, que ele se descola do mundo que ele observa de cima e de longe. Uma câmera na mão segue senhores na rua que entram na igreja, quando mais pessoas se benzem. Ao longo disso vamos escutando um metrônomo e vozes sacras sendo mixadas, com as imagens de igrejas que se fundem. Voltamos para a telefonista que agora nos mostra seus ouvidos direito e esquerdo sem os fones de ouvido na cabeça. Ouve-se a chamada da rádio de Leningrado - RW 3, onda 1K -, e vemos imagens de uma estátua que é replicada várias vezes por uma montagem que enfatiza a plasticidade dela. Essa estátua vai desaparecendo como que se tivéssemos sintonizando algo e logo ouvimos uma rádio que anuncia a música do filme: a Sinfonia de Donbass. Nesse momento vemos o maestro Timofeev iniciando os acordes da sinfonia com um metrônomo do lado, filmado em contra plongé onde não vemos, somente escutamos, o resto da orquestra, pois somente o regente e o metrônomo compõe o quadro. Retornamos para imagens feitas no campanário da igreja onde vemos um enorme sino e escutamos suas fortes badaladas em um primeiro plano sonoro,

observando isso através de uma câmera na mão que balança juntamente com o sino. Continuamos a ver as pessoas que seguem fazendo reverência aos ícones sagrados que estão na porta da igreja. Acompanhando tudo isso, uma câmera angulada mostra pessoas beijando os pés de um Jesus crucificado e escutamos o som de uma missa. Voltamos a imagem do sino e as badaladas que agora estão modificadas, ficando mais lentas, com uma sonoridade dissonante, enfatizando um estranhamento que se avoluma com imagens que sobem e descem vendo pessoas que se benzem, subindo e descendo com a sua mão, em frente a figura de Cristo. Logo após presenciamos várias situações de rua com homens bebendo, entornando enormes goles de vodka, sendo alguns desses vistos em um estado de total embriaguez, largados que estão na rua. Várias imagens de homens bêbados, cambaleantes, são entrecortadas com as pessoas que continuam a beijar os pés de Cristo em frente à igreja quando um intertítulo denuncia: "o papa está preso ao capital". É como se o filme nos mostrasse que os vícios, os ópios do povo, religião e bebida são comumente ruins para a construção do ideário soviético. O ritmo do filme está posto logo no seu começo: Svilova e Vertov propõe um intercalar de ideias, confrontando doutrinas e vícios, na busca da construção de uma consciência crítica do espectador, utilizando esse proletariado como a metáfora do personagem único e principal do filme.

A essa situação segue-se uma longa sequência de uma invasão e demolição de uma igreja por um enorme grupo de pessoas. Essa situação monta com a feição da telefonista que ao contrário do que ela demonstra no começo do filme, ela agora está a entender, por todos os sons que já ouvimos até então, o que está acontecendo naquele momento. Nessa sequência da destruição da igreja vemos pessoas carregando várias imagens sacras e escutamos a sinfonia com acordes agitados e dissonantes, sendo a montagem rápida e frenética de imagens religiosas dissolvidas entre elas. Quando a multidão consegue derrubar um dos minaretes da igreja, a música fica apoteótica e aqui Svilova inverte as imagens da estrela sacra que foi derrubada pela multidão fazendo com que ela volte para cima da igreja, de onde ela caiu, causando grande estranhamento. Essa sequência se encerra ao vermos rostos de mulheres rindo, com a trilha musical acompanhando ao fundo. Voltamos para a telefonista que agora está talhando uma cabeça de Lênin, deslocada da mesa de operação de telefone. Fica a impressão de que depois de tudo que ela ouviu, e o espectador também que além de ouvir, viu, está consciente da necessidade de transformação pessoal para fazer parte da revolução e que precisa se livrar do passado religioso opressor e dos vícios que não fazem parte da construção dessa nova nação. Esse é o primeiro capítulo do filme onde o som tem papel primordial no entendimento da narrativa, às vezes se fazendo contrapontual, às vezes

naturalístico, mas sempre tensionando junto com as imagens o entendimento da narrativa. Ao final desse capítulo a sinfonia, agora em novos acordes, quase como um andamento jazzístico, emoldura a imagem de uma cidade feita de papelão, com um trenzinho nela onde vários vagões carregam minérios: chegamos em Donbass!

Vertov enumera alguns dos obstáculos superados com a realização de *Entusiasmo*. O primeiro era a idéia defendida pelo engenheiro de som Ippolit Sokolov, num artigo publicado em 1929, insistindo que o som no cinema deveria ser inteiramente gravado em estúdio, pois os ruídos do mundo eram “não-fonogênicos” e esses “ruídos aleatórios e desorganizados transformariam-se numa verdadeira cacofonia de sons, literalmente um concerto felino” (Christie, 1991). A imitação dos sons realizada em estúdio era uma prática comum na época e foi alvo de críticas de Vertov. Os outros obstáculos foram chamados por Vertov de “grupo das imobilidades” e correspondiam a total imobilidade do gravador de som, a imobilidade da câmera conectada por um cabo curto demais ao equipamento de gravação de som, e a imobilidade do microfone, que “não tinha o direito de se mexer”, durante a filmagem. O fato é, segundo Kaganovsky (2018), que após uma série de reuniões na Associação dos Trabalhadores de Cinematografia Revolucionária (ARRK) evidencia-se que a produção de filme com som ainda estava em completa desordem no final de 1930, e os filmes sonoros soviéticos permaneciam em sua fase “experimental” (às vezes os filmes sonoros eram rodados sem uma câmera de som). A falta de equipamentos funcionais, incluindo câmera, microfones, elementos fotográficos, estoque de filme, lâmpadas, etc, bem como laboratórios para reprodução (disponível apenas no *Sovkino*) ou cinemas com som, atormentavam a indústria cinematográfica soviética. Além disso, estúdios e diretores individuais disputavam quem tinha acesso à câmera de som, de preferência a de Shorin, porque a câmera de Tager - “o caixão” como era carinhosamente chamada - frequentemente quebrava, embora tenha sido usada para filmar *Putyovka v zhizn* (*O caminho da vida*) de Nikolai Ekk. (Kaganovsky, 2018).

A despeito de todas essas dificuldades a equipe dos Kinoki realizou vários testes, e vitoriosamente, os microfones foram para as ruas. Para partir ao Donbass e gravar os trabalhadores nas minas, os engenheiros tiveram de criar uma estação de gravação móvel. A tarefa foi realizada com êxito, porém a gravação tinha de ser feita “às escuras”, sem que se soubesse o resultado sonoro conseguido no momento da gravação. No discurso proferido na “Primeira Conferência Nacional sobre o Cinema Sonoro”, realizada em Moscou em agosto de 1930, Vertov narra sua epopéia do domínio da técnica de gravação externa até a realização de *Entusiasmo*:

*Entusiasmo* é o primeiro filme no mundo cuja escrita recorre as vozes das máquinas, as vozes dos trabalhadores e as vozes dos boletins da imprensa radiotelegrafados. O primeiro filme que dinamita para sempre a casca dos estúdios de gravação e que da vida ativa aos milhões de sons naturais, o primeiro filme que resolve definitivamente a questão litigiosa da filmagem documental sonora (Vertov, em Granja, 1981, p. 57).

O atraso forçado em Leningrado permitiu que Vertov e equipe trabalhassem em estreita colaboração com Shorin no novo equipamento de som e levou à produção de uma câmera de som "leve" que os Kinokis puderam levar de volta para as minas de carvão de Donbass. O cinegrafista de Vertov, Boris Tseitlin, escreveu no jornal *Kino i zhizn'* (*Cinema e vida*) em maio de 1930:

O trabalho do grupo em Leningrado está chegando ao fim e o grupo está se mudando para Donbass, onde as filmagens serão feitas exclusivamente de forma sincronizada, usando a câmera de som portátil especialmente projetada no laboratório de Shorin. A nova câmera *Mikst* construída pelo camarada Timartsev será tão compacta e leve que nos permitirá filmar nos lugares mais desconfortáveis e de difícil acesso (Granja, 1981, p. 45).

Segundo Mackay a câmera não era exatamente "leve". Descobriu-se que o equipamento de som era muito pesado e desajeitado, tendo que ser puxado na maioria das vezes à mão. Na primeira prévia do filme em 1º de novembro de 1930 em Kiev, Vertov disse que o aparelho de gravação, que ele teve à sua disposição por um mês e dez dias no Donbass, pesava 1,2 toneladas, que eles não tinham transporte para isso e que 80 por cento do trabalho do grupo consistia em "trabalho físico puro" (Mackay, 2018).

Quando o filme chega no Donbass iniciam-se sequências para referenciar a figura dos operários, daqueles que estavam na construção da hidroelétrica, e escutamos na partitura musical somente ruídos, sem conter um acorde que pudesse transmitir uma ideia de unidade ao que estávamos vendo. Temos imagens de uma grande reunião de pessoas vistas de cima com o som virando uma sonoridade parecida com um código de telegrafia, fundindo-se com a música e a seguir todos se levantam e começam a cantar a *Internacional Comunista*. Um homem faz um discurso para a câmera e podemos escutar sua voz em direto, juntamente com os sons do lugar. Segue-se a isso o treinamento dos operários que vão trabalhar nas minas, demonstrando uma consciência tanto na forma como no conteúdo que é apresentado. Vemos e ouvimos os detalhes do trabalho feito em Donbass: pessoas proclamam palavras de ordem, escutamos o hino do 1º de maio, sons do interior de uma fábrica, pessoas gritam enquanto trabalham. O trabalho de extração é todo documentado e assim podemos entender como era trabalhar em uma mina de carvão naquele momento na Ucrânia. Mais pessoas gritam,

escutamos um hino motivador, uma sirene que não para, mais palavras de ordem e as imagens adquirem um aspecto grandioso! Na trilha sonora escutamos som direto, voz de narrador, música, efeitos e ruídos que vão sendo mixadas com a música composta por Timofeev, que surge ao final fechando com a sinfonia de Donbass em uma ode a todo o esforço do operário anônimo na construção da grande obra que servirá para todos os soviéticos.

Figura 24: Os trabalhadores de Donbass.



Fonte: fotograma do filme.

Teóricos como Jacques Aumont e Lucy Fischer se debruçaram sobre o filme na intenção de entender o potente imbricado que a imagem e o som do filme sumarizam. Para Aumont é como "se desenvolvessem vários filmes dentro de um só: ora em concorrência, ora parasitando-se", tentando sintetizar a multiplicidade temática do filme. Fischer chega a enumerar 12 linhas de escuta que o filme tem percorrendo em várias delas sobre o uso pioneiro que estava sendo utilizado. Ela aponta para o que mais impressiona na primeira seção de *Entusiasmo*: uma sensação de incrível tensão que existe entre o som e a imagem.

O som se afasta fisicamente da tela; e os dois parecem relacionados na forma de ímãs com pólos semelhantes alinhados - fisicamente separados, mas interagindo através de linhas de força. Ao quebrar a unidade do filme - ao fazer com que o som e a imagem se repelem em algum grau: Vertov deixa para sempre o espectador dentro do espaço do teatro, continuamente consciente da trilha sonora e da trilha visual como entidades separadas (Fischer, 1985, p. 102).

Como Jeremy Hicks observa, o uso complexo do som por Svilova e Vertov em *Entusiasmo* é uma tentativa de revelar a natureza construída do filme, ou seja: Svilova e

Vertov "rompem as expectativas naturalistas do som, manipulando-o ou separando-o da fonte para lembrar ao espectador que se trata de um filme" (Hicks, 2007). O som sincrônico é apenas uma das maneiras pelas quais o som é usado somente na primeira parte do filme: desde o som sem corpo até a sobreposição, a distorção e a colagem sonora. Bandas de marcha são gravadas em som síncrono, assim como várias máquinas industriais, incluindo buzinas, elevadores de cabeça de poço, caminhões de carvão, furadeiras, trens, apitos e martelos, todos gravados no local e combinados de forma síncrona com a imagem. Há também o uso pioneiro do som em discursos sincronizados, anteriores às primeiras entrevistas do filme soviético. No entanto, como observa Hicks, o uso mais interessante do som nesse filme é a repetição e o distanciamento do som industrial de sua fonte: repetidamente ouvimos o som de uma buzina e de um apito a vapor. O próprio Vertov escreve, em 1942, no seu diário sobre a matéria audiovisual que ele pretendia criar:

É claro para todos que o rádio-filme deve ser ouvido, enquanto o silencioso não se faz simplesmente combinando mecanicamente o rádio-filme com o silencioso, mas juntando os dois de tal forma que exclua a possibilidade de uma existência independente da trilha da imagem e da trilha sonora. Nasce uma terceira composição, que não pode ser encontrada nem na imagem nem na trilha sonora, mas existe apenas através da interação constante do fonograma e da imagem visual (Vertov, em Granja, 1981, p. 44).

No que tange as importantes contribuições que Svilova e Vertov estavam fazendo ao cinema naquele momento, *Entusiasmo* ficou longe de ser unanimidade na época do seu lançamento, colecionando várias críticas naqueles que enxergavam formalismo enquanto que na realidade o filme estava bem adiante do seu tempo para ser entendido. Em uma época que palavras de ordem como "ideologia burguesa", "decadência formalista", "cinema para milhões" estavam na pauta do dia na leitura os filmes feitos no período, o crítico Viktor Shklovski escreve um artigo onde ele pergunta: *Kuda shaagaet Dziga Vertov? (Para onde caminha Dziga Vertov?)*. Ele afirma que "pela sua metodologia defeituosa Vertov não estava ajudando a ideia do filme documentário, pelo contrário, estava atrapalhando." Possivelmente o desvio estético pretendido por Vertov de que o cinema devia filmar a vida como ela é, rejeitando atores, diretores e roteiros, não era muito bem vista em um período que as dificuldades práticas do ato de filmar eram enormes, fazendo exigir um extenso planejamento antes de filmar (não que os Kinokis não tinham planejamento, eles somente tinham um outro tipo de planejamento, sendo esse bem diferente do filme encenado). O próprio Shklovskii assinala que filmes podem até não ter atores formais mas filmar sem roteiro era



"especialmente perigoso para coletivos pseudo-revolucionários que têm intenções de monopolizar a estética do cinema."

A rejeição comum da indústria cinematográfica soviética como "atrasada tecnologicamente" é uma das maneiras pelas quais a narrativa da transição para o som foi reduzida desde o início, com os estudiosos focando no problema da conversão como um jogo de "recuperar" a indústria cinematográfica estadunidense. Uma espécie de determinismo tecnológico marca grande parte dos estudos sobre esse período, com maior atenção dada aos fracassos da indústria do que aos próprios filmes. Salt, por exemplo, aponta problemas terríveis no som e os ruídos na trilha sonora:

Nos filmes soviéticos do início dos anos 30, que inevitavelmente também eram totalmente pós-sincronizados, a qualidade da correspondência do som com a imagem era muito ruim e, na maioria das vezes, os fabricantes nem se preocupavam em tentar dublar os sons para todos os filmes. A qualidade real da gravação de som russo também era ruim e pode ser exemplificada por *Alexander Nevsky* (1938), que foi gravado usando uma imitação russa do sistema RCA. Aqui, as bandas de redução de ruído na trilha sonora realmente cortam os picos da modulação em muitos lugares, o que inevitavelmente causa uma distorção terrível no som (Salt, 2009, p. 56).

Por outro lado, Christie observa que, pelo legado congelado do cinema soviético inicial, inscrito tanto nas histórias convencionais quanto nas radicais, a ausência de qualquer tratamento sustentado da longa transição para o som é impressionante. É como se o fato industrial bruto do som, com suas implicações estéticas e ideológicas concomitantes, constituísse uma grande perturbação para a história narrativa, ou mesmo, para a teoria da montagem. No entanto, a introdução do som coincide e ajuda a definir o ponto de virada no cinema soviético. É um exemplo por excelência da intersecção geralmente ignorada entre a especificidade do cinema e as histórias - económica, tecnológica, política, ideológica - que o determinam e são por sua vez determinadas por ele. O som soviético é efetivamente um "novo aparato" no final dos anos 1930.

Por causa do longo período de transição, os cineastas soviéticos foram capazes de evitar muitos dos erros cometidos por estúdios de cinema estrangeiros (como a mania do filme todo falado), assim tanto Tager como Shorin foram capazes de evitar erros cometidos por engenheiros de som como tentar desenvolver tecnologia de som em disco. Em 1935, o cinema soviético havia produzido dois filmes sonoros que se tornaram clássicos instantâneos do realismo socialista: o filme de guerra civil *Chapaev* (*Chapaev*) e a comédia musical *Vesjolyje rebjata* (*Queridos companheiros*). Embora a União Soviética continuasse a lançar

versões silenciosas de longas-metragens até a década de 1930, a era da experimentação de vanguarda, assim como a era do cinema silencioso, havia chegado ao fim. Entre eles, as grandes conferências de cinema de 1928 e 1935 marcaram o início e o fim do período de transição - tanto tecnológico quanto ideológico - auxiliado pela publicação, também em 1935, do *Cinema para milhões* de Boris Shumyatsky, que se tornou um projeto para o cinema stalinista (Leyda, 1960). Antes que isso acontecesse, no entanto, o cinema soviético produziu um punhado de filmes - em uma variedade de gêneros, estilos, técnicas e linguagens - que não se encaixavam nem nos modelos anteriores da montagem soviética da era silenciosa, nem no cinema do realismo socialista ainda por vir. Desta forma, o primeiro cinema sonoro soviético imaginou um futuro alternativo para o cinema sonoro, em que o aural não fosse subordinado ao visual, mas fosse explorado para extrair os efeitos viscerais do cinema.

Refletindo sobre o momento histórico da transição do cinema pré-sincronizado para o sincronizado, através do exemplo dos quatro filmes analisados, fica a pergunta por que os filmes dos diretores citados não foram analisados sobre as suas particularidades sonoras, naquele momento histórico? Acredito que a raiz de uma hierarquia da imagem em relação ao som vai se estabelecendo nesse momento: quando os teóricos do cinema focam em exemplos de filmes onde só a voz é importante, enquanto que já existiam outras maneiras de relacionar imagem e som. A relação com a tecnologia no cinema foi, e continua sendo, incorporada de forma diferenciada em diferentes realidades cinematográficas. Nesse momento, pontuando que os filmes analisados foram feitos em países diferentes - Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra e União Soviética - e mesmo que houvesse um avanço maior nos Estados Unidos, pela constituição industrial do cinema estadunidense, os outros lugares, com seus determinados diretores, não deixaram de experimentar e inovar na trilha sonora dos seus filmes. É importante salientar que além dos quatro filmes comentados, podemos citar outros filmes nos quais os diretores fazem experimentos com o uso do som como *Kameradschaft* (*A tragédia da mina*, 1931) de W. G. Pabst, na Alemanha, e *Sous le toits de Paris* (*Sob os tetos de Paris*, 1930) de René Clair, na França. Hitchcock, Lang, Mamoulian e Vertov foram alguns diretores que fizeram uso inteligente da voz pois a deslocaram das bocas dos personagens, ganhando espaço e dimensão, preocupados que estavam com o uso excessivo e único que o falar poderia trazer aos filmes, produzindo contrapontos e espaços sonoros que deixaram a sua marca na história, tornando-se importantes exemplos que subvertem as falácias criadas sobre o uso do som no cinema.

### **Capítulo 3. A segunda reviravolta sonora.**

Eu conheci o que eram pistas de magnético perfurado em 1966, na faculdade. Essa tecnologia tinha um pouco menos de vinte anos de uso, e também não era muito diferente do uso de gravação ótica em filme, desenvolvida ainda nos anos 1930, sendo que isso permaneceu o padrão até os anos 1990. Então por 60 anos, a indústria gravava o som em fita magnética, imprimindo em ótico as sombras que pareciam e soavam como filme de 35mm (Jay Rose, 2003, p. 91).

A pesquisa dá um salto de aproximadamente trinta anos na história do som cinematográfico aterrissando na metade da década de 1950 e indo até a metade da década de 1960. Esse espaço de tempo é impulsionado por mais uma transição tecnológica do cinema: quando a estrutura de equipamentos necessários para fazer filmes, mais uma vez se modifica, adequando-se a novas tendências estéticas de proximidade e realismo influenciados pela rapidez como a televisão também ia estabelecendo diferentes formas de se comunicar com seu público. Mais uma vez os dois países já esmiuçados previamente nas suas características sonoras, França e Estados Unidos, despontam entre alguns outros países (as produções canadense e inglesa, por exemplo, também eram importantes), como os formadores de escolas, ou métodos, distintos na formulação estética do gênero documentário. O período citado já foi historicamente estudado por diversos pesquisadores - Mamber, Marsolais, Puccini, Ruspoli e Marcorelles - na sua composição estética, assinalando diferenças e aproximações. A intenção desse capítulo é observar como da mesma maneira como França e Estados Unidos forjaram a compreensão cultural de métodos sonoros que até hoje perduram como marcas históricas, esses mesmos países também foram instrumentais em oferecer diferentes caminhos estéticos na história do cinema.

Nesse caso ao notarmos os usos de som direto pelos dois países citados, não podemos dizer, como foi exposto anteriormente sobre as diferenças de sonoridade, que mais uma vez França e Estados Unidos criam uma nova relação entre som e imagem. Nesse período histórico, apesar de que no começo das citadas transformações tecnológicas as diferenças do equipamento empregado era maior (mas nem por isso produziam captações de som direto diferentes) em pouco tempo esses equipamentos se padronizam, sendo a adoção universal do gravador de som Nagra, como vamos analisar, uma etapa extremamente importante nesse contexto.

Refletindo sobre as diferenças dos filmes produzidos nos dois países temos do lado francês citações de inúmeros Técnicos de Som Direto com participação direta nos resultados estéticos dos filmes: Antonie Bonfati, Marcel Carrière, Michel Fano, René Levert, Jean-

Pierre Ruh, Bernard Aubouy, citando alguns. Do lado estadunidense um dos poucos nomes que aparecem é o do David Maysles, braço sonoro do irmão Albert, e que se notabilizaram por formar uma dupla com inúmeros títulos produzidos. Essa diferença "autoral" tem raízes na consolidação nas bases da indústria cinematográfica estadunidense que no seu sistema de estúdio produziu uma estrutura hierárquica onde quem era encarregado na captação de som direto exercia uma função simplesmente técnica.

Interessante notar que esse mesmo Técnico de Som Direto na França, em um primeiro momento, na mudança do final dos anos 1920, é invisibilizado pelas condições de produção dos estúdios franceses, saem da obscuridade e são reconhecidos como elementos criativos e não só técnicos ao final da década de 1950. Eles desafiaram as práticas dominantes na indústria cinematográfica francesa e propuseram novas maneiras de construir uma experiência cinematográfica audiovisual, muitas vezes com uma reflexividade escancarada. No caso francês o som direto assumiu uma importância maior, com a música sendo usada nesse contexto para uma série de efeitos. Em vez de ser uma ruptura radical, podemos ver uma afinidade real entre os experimentos dos diretores da *Nouvelle Vague*<sup>81</sup> das décadas de 1950 e 1960 e os que estavam fazendo filmes no início da década de 1930.

Importante enfatizar que a transformação estética que estou apontando não ocasiona, como já assinalamos anteriormente, em um novo método sonoro, em uma nova maneira de que os dois países citados vão produzir diferentes maneiras de gravar e reproduzir o som cinematográfico. O que acontece no período do meio dos anos 1950 para o meio dos anos 1960 é a criação de diferentes métodos estéticos, em especial dentro do gênero documentário, pelos cineastas na França e nos Estados Unidos. A interpretação histórica dessas diferenças é a de que no caso francês a intenção do diretor, ou diretora, e o seu decorrente uso do som direto, era de que o filme se formava na intervenção, no compartilhamento, que o diretor, ou a diretora, faziam com as pessoas que protagonizavam a ação.

Já no caso estadunidense o filme acontecia na observação que o diretor, ou diretora, fazia diante dos fatos e das circunstâncias que os protagonistas estavam vivendo, com o som sendo captado diretamente, sem a intervenção mínima do diretor, ou diretora, no material

---

<sup>81</sup> Movimento francês formado por vários críticos da revista *Cahiers du Cinema* que enfatizava o cinema de autor em contraponto ao cinema produzido por estúdios. O marco inaugural deste movimento é considerado o filme *Nas Garras do Vício* (*Le beau serge*, 1958) de Claude Chabrol. Logo em seguida, surgiram filmes que se tornaram clássicos como *Hiroshima meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959) de Alain Resnais, *Os Incompreendidos* (*Le Quatre Cents Coups*, 1959) e *Jules e Jim - Uma Mulher para Dois* (*Jules et Jim*, 1962) de François Truffaut e também *Acossado* (*A Bout de Souffle*, 1960) e *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963) de Jean-Luc Goddard.

filmado. Apesar de que os dois países citados terem tido acesso a diferentes tecnologias em um primeiro momento, os gravadores e microfones logo se padronizam com os cineastas podendo experimentar, através da miniaturização do equipamento, novas possibilidades estéticas nas narrativas dos filmes feitos no período.

Ao mesmo tempo essas formalizações das duas correntes de produção de documentários resvala em uma ingenuidade da forma cristalina como esses conceitos foram explorados e repetidos. Os conceitos das correntes francesa e estadunidense tem princípios expressos e indentificáveis, mas é errado pensar em uma percepção monolítica desses conceitos, quando os cineastas dos dois lados do atlântico produziram obras que transgrediam esse lugar gerado pelos críticos e pesquisadores. Mamber coloca isso muito bem na introdução do seu importante livro *Cinema verité na América, estudos sobre documentários não controlados* (1973):

O *cinema verité* (*cinema verdade*), em suas diversas formas, tem sido praticado em todo o mundo, principalmente nos Estados Unidos, na França e no Canadá. O termo ganhou popularidade no início dos anos 60 como uma descrição do filme *Crônicas de um verão* (*Chronique d'un Eté*, 1961), de Jean Rouch. Para abranger a produção díspar de Rouch, Marker, Ruspoli, Perrault, Brault, Koenig, Kroitor, Jersey, Leacock e todos os outros sob uma única bandeira é obscurecer a grande variação de perspectiva e método que separa o cinema verité americano da variedade francesa ou canadense e, além disso, deixar de levar em conta as diferenças dentro do trabalho de um país ou mesmo de um cineasta. Assim como Rouch e Marker têm abordagens distintas, o Marker de *Cartas da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, 1958) não é o Marker de *O encantador mês de maio* (*Le Joli Mai*, 1963) (Mamber, 1973, p. 1).

Em conversa para a pesquisa da tese, o meu ex-professor durante a minha graduação na San Francisco State University, e referência mundial no campo do documentário, Bill Nichols ponderou sobre filmes que ele chamou de observação, que segundo ele "nunca fazem entrevistas porque não querem ouvir o que as pessoas pensam sobre as coisas, eles querem ouvir as pessoas fazendo coisas e agindo no momento" (Câmara, 2025). Sendo que o contraponto disso seriam os filmes de entrevista que ele considera como um importante registro porque as pessoas falam com base em sua experiência e conhecimento para a câmera, contudo como ele pontua, "sempre se sabe que o que está sendo dito não é tudo o que poderia ser dito, porque é um metacomentário, ou seja, trata-se de falar sobre coisas que alguém faz ou sabe sem vê-lo fazer ou colocar em prática" (Câmara, 2025). Lembrando que a notoriedade do pensamento acadêmico de Nichols, no que ele é mais conhecido, é pela sua sistematização

e construção de classificações dentro do campo do documentário<sup>82</sup>. Trazendo o debate para uma realidade contemporânea e dando realce ao som, mais exclusivamente a fala, Nichols apresenta uma rápida distinção do uso da fala em determinados tipos de documentário, dando atenção a métodos utilizados quando da captação de voz nos filmes:

Há uma grande diferença entre os filmes em que a narrativa é conduzida pelos personagens, ou seja, eles nos contam o que fizeram, então é uma entrevista. A forma como isso é montado e reunido, geralmente com material de arquivo, nos dá uma imagem da pessoa. A outra maneira, outro uso do som, é quando o mesmo evento, talvez um evento histórico, é contado com narração. Assim, você tem uma voz que não está no filme falando pelo filme. E a terceira maneira é a única que observa, o que elimina, em grande parte, os eventos históricos, porque agora tem de ser o que está acontecendo na frente da câmera. Portanto, acho que essas, e estou apenas falando de fala e não de som em geral seriam bons exemplos. Acho que essas três abordagens, que não relaciono diretamente a uma nacionalidade, que elas dão ao espectador um ângulo diferente a cada vez (Câmara, 2025).

É também significativo assinalar que antes das correntes francesa e estadunidense, a produção canadense já estava produzindo filmes que tensionavam as questões do conceito de verdade tão debatido e explorado pelos cineastas dos dois países citados. Embora isso possa ser facilmente admitido, o grau de atenção dado às semelhanças entre os movimentos que estão ocorrendo em diferentes países resultou em algumas noções extremamente enganosas. É claro que o lugar-comum citado da distinção entre o *cinéma vérité* estadunidense e o francês, geralmente com base na rejeição de entrevistas no primeiro (mas não no segundo) e no grau supostamente menor de intervenção por parte do cineasta no evento pró-fílmico, embora me pareça que a medida completa da diferença entre essas duas escolas não tenha sido totalmente apreciada.

O pesquisador Bruce Elder faz justiça histórica quando pontua que enquanto a marca canadense de *Cinéma Vérité*, o movimento *Candid Eye*, pode ser considerada de consequência secundária e derivada das versões estadunidense ou francesa, o fato é que os desenvolvimentos no Canadá na verdade antecipam os dos Estados Unidos e da França, nos quais eles supostamente se baseiam (Elder, 1977). Trazendo conceitos fotográficos de Henry Cartier Bresson e seu "momento decisivo" de capturar o inusitado no ordinário da vida, e de Frantz Fanon sobre o colonialismo e as máscaras que o racismo esconde e que são necessárias serem confrontadas, Elder acentua a diferença do movimento canadense em rejeitar os

<sup>82</sup> As classificações de documentários são: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Para melhor detalhamento ver *Introdução ao documentário* (2007), de Bill Nichols, capítulo 6.

princípios os quais forjaram os métodos estadunidense e francês, criando uma aproximação diferente dos países citados. Citando o caso de dois filmes canadenses - *Sangue e Fogo* (*Blood and Fire*) dirigido por Terence Macartney-Filgate e som direto por Frank Orban e George Kroll; e *A Folha que Quebra as Costas* (*The Back-Breaking Leaf*) dirigido por Terence Macartney-Filgate e som direto por Vic Merril, George Kroll e Terence Macartney-Filgate - ambos de 1958, ele acentua o pionerismo que antecipa em quase dois anos o filme estadunidense *Primária* (*Primary*, 1960) de Robert Drew e Richard Leacock e o francês *Crônicas de um verão* (*Chronique d'un Été*, 1961) de Jean Rouch e Edgard Morin, ambos reconhecidos como os marcos iniciais dos movimentos nos dois países. Elder assinala que as raízes do estilo do documentário no Canadá podem ser traçadas pelo desde de 1952, enfatizando o repúdio ao uso de estruturas dramáticas para representar esses eventos. Para ele a recusa em impor formas na matéria que está sendo representada e o desejo concomitante de permitir que as formas evoluam organicamente resultam de uma concepção particular da imagem fotográfica. Wolf Koenig<sup>83</sup>, um dos diretores do movimento canadense, ao remeter a estreita vinculação com a demanda oferecida pela televisão, mostra como isso repercutiu entre os cineastas locais:

Nós achamos que esta era a oportunidade pela qual esperávamos. Havia um público e havia um orçamento. Eis o que nós queríamos fazer: captar a vida como ela é, sem roteiro e sem fírmulas; captar o som na locação, sem montagem muito elaborada; fazer filmes que de certo modo produzissem emoções, risos e lágrimas, de preferência tudo isso ao mesmo tempo; mostrar estes filmes na televisão para milhões de pessoas e mudar o mundo, fazendo-as ver que a vida é verdadeira, bela e cheia de sentido (Marcorelles, 1973, p. 67).

No final da década de 1950, vários avanços tecnológicos importantes mudaram radicalmente o documentário, e eventualmente foram incorporados na produção de filmes de ficção. Essas mudanças ocasionaram o que pode ser considerado algo novo ou apenas novas maneiras de fazer coisas antigas; o avanço tecnológico é sempre um pouco dos dois. O que essas inovações permitiram foi a gravação síncrona móvel e portátil de imagens e sons fora dos limites dos palcos de som e dos estúdios. Muitas pessoas, lugares e atividades que antes não podiam ser filmados agora podiam ser capturados em praticamente qualquer lugar com

---

<sup>83</sup> Diretor canadense de origem alemã Koenig co-dirigiu vários filmes do National Film Board (NFB) incluindo *Cidade de Ouro* (*City of Gold*, 1957), *Os Dias Antes do Natal* (*The Days Before Christmas*, 1958), *Garoto Solitário* (*Lonely Boy*, 1962) e *Stravinsky* (*Stravinsky*, 1965). Junto com Terence Macartney-Filgate, Roman Kroitor e Tom Daly, foi um dos principais colaboradores da série *Candid Eye* produzida pelo NFB.

som sincronizado em fita magnética de 1/4' e filme 16 mm. Segundo Mclane o filme em 16mm foi introduzido pela Kodak, em 1923, como um formato de filme doméstico, destinado à diversão dos ricos. A simplificação do equipamento e a redução dos custos permitiram que a Kodak vendesse a pequena câmera Cine-Kodak e cobrasse pelo processamento de mais filmes para os consumidores de classe média. Junto a isso projetores de filme 16mm foram fabricados e vendidos pela Bell & Howell no mesmo período. Além do uso amador, essas conquistas técnicas inauguraram o moderno campo profissional que não pertencia ao mundo ficcional, ou melhor, não teatral.

A *Eastman Teaching Films* foi criada em 1928 e logo os filmes didáticos passaram a fazer parte dos currículos escolares nos Estados Unidos, com centenas de filmes sendo produzidos regularmente. Isso começou a formalizar o mercado não teatral, que se tornou tão importante para o documentário após a Segunda Guerra Mundial (Mclane, 2012). Além disso se desejados, os filmes capturados em 16 mm podiam ser "ampliados" para 35 mm para exibição nos cinemas<sup>84</sup>. Alguns exemplos de produções realizadas nesse sistema são dois filmes de Lionel Rogosin: *No Bairro* (*On the Bowery*, 1956) e *Volta, África* (*Come Back, Africa*, 1958) com uma notável realidade de som sincronizado inserida em narrativas semidocumentais. No campo ficcional, por exemplo, o diretor/ator John Cassavetes filma *Sombras* (*Shadows*, 1960), onde buscava a improvisação dos atores enquanto suas ações e palavras eram gravadas em equipamento de 16 mm. Essas novas possibilidades técnicas também foram impulsionadas pelos tipos de filmes que as pessoas queriam fazer. Com base no trabalho de cineastas que queriam produzir um tipo diferente de trabalho criativo, impulsionado pelo avanço técnico, as novas tecnologias ofereciam oportunidades para mudanças tanto no conteúdo quanto na forma dos filmes. Mclane detalha, pelo lado da imagem, a transformação tecnológica do período:

Com o impulso de engenheiros, técnicos e cineastas, os principais equipamentos que tornaram possível o cinema direto/cinéma vérité começaram a ser fabricados. Com a substituição de algumas peças móveis de metal por plástico, as câmeras de 16 mm montadas no ombro tornaram-se mais leves e menos barulhentas, não precisando mais de blimps (invólucros para o isolamento acústico). A câmera francesa *Éclair NPR* (*Noiseless Portable Reflex*), e a alemã *Arriflex SR* (*Silent Reflex*) tornaram-se padrões<sup>85</sup>. As câmeras com visão reflex (que olha através da lente enquanto

<sup>84</sup> Usei esse recurso, em 2002, para ampliar de 16mm para 35mm o meu filme *Rua da Escadinha 162*. Uma técnica que já tinha 50 anos de uso e que continuava a possibilitar a filmar mais barato (o custo de uma lata de filme negativo virgem de 16mm, que filmava 11 minutos, era um terço do preço de uma lata de 35mm, que filmava 5 minutos) e sem a parafernália e peso que o equipamento de filmar em 35mm produzia.

<sup>85</sup> As câmeras de 16mm da Cinema Products (CP), de fabricação estadunidense, eram bastante populares também.



filma), além das lentes de zoom, permitiram que os cineastas alterassem o campo de visão - de close-up para plano aberto, por exemplo - sem precisar parar para trocar de lente. A lente de zoom francesa *Angenieux* que ia de 12 a 120 mm era comumente usada. O estoque de filme cada vez mais "rápido" (ou seja, com emulsão muito sensível à luz, necessitando, portanto, de pouca luz) permitia fotografar sem acrescentar iluminação ao que estava naturalmente disponível. Mais tarde, na década de 1970, o negativo colorido de 16 mm da *Eastman Kodak* passou a ser amplamente utilizado, substituindo os processos reversos (*Kodachrome* e *Ektachrome*) devido às suas qualidades superiores com pouca luz. Além do estoque de filmes mais rápidos, havia um "processo de intensificação" de laboratório que podia aumentar a sensibilidade de um filme para mais de 1000 ASA<sup>86</sup> depois do material ter sido filmado (McLane, 2012, p. 88).

No caso sonoro foram desenvolvidos gravadores de fita magnética de 1/4' de polegada que sincronizavam com as câmeras, primeiro com um cabo e, por fim, com o uso de um pulso inaudível de 60 ciclos, o *pilot tone*. Os alemães, já na década de 1930, foram os primeiros a pensar e desenvolver a gravação de fita magnética de som, lembrando que em seu primeiro momento o som cinematográfico era captado ópticamente. Já na década de 1940, os gravadores de fita magnética tornam-se comuns, mas ainda eram pesados e incômodos, sendo instalados em caminhões, consumindo muita energia elétrica para manter som e imagem em sincronia. Nessa década as válvulas a vácuo, que eram grandes e consumiam muita energia, foram substituídas por transistores, e o peso dos gravadores de som foi reduzido de cerca de 90 para 20 quilos (Salt, 2009). Quando a sincronização por cristal foi adicionada mais tarde, usada pela primeira vez no filme *Primária* (*Primary*, 1960), da *Drew Associates*, não havia mais a necessidade nem mesmo de um cabo entre a câmera e o gravador. Essa nova tecnologia permitiu que a ação ocorresse na frente da câmera e do microfone sem a presença de equipamentos extremamente intrusivos e pesados: a câmera e o gravador agora podiam se mover criando uma nova maneira de ver e ouvir o mundo.

Após a introdução revolucionária do gravador portátil Nagra II em 1953, a empresa suíça Nagra começou a crescer e a planejar um projeto ainda mais ambicioso. O Nagra III, lançado em 1957, foi um grande avanço tecnológico, e o fato de muitos Nagra III, depois de todo esse tempo ainda estarem funcionando fala por si só<sup>87</sup>. O Nagra III é, em alguns aspectos, o pai de todos os outros Nagras, pois tem o icônico modulômetro grande e o seletor

<sup>86</sup> American Standards Association - quanto maior o número, mais rápido o filme: o negativo colorido padrão tinha ASA 100.

<sup>87</sup> Tanto o meu Nagra 4.2 como o IVSTC funcionam normalmente até hoje: é ligar o ATN (dispositivo para dar força para o gravador) na corrente elétrica ou inserir 12 pilhas tamanho D, colocar a fita magnética virgem de 1/4" e ele está pronto para rodar. Meu gravador Dat HHB PDR1000 TC, gravador de fita móvel digital, tecnologia que foi lançada 30 anos mais tarde, e que seria o sucessor do sinal analógico do Nagra, já não funciona mais.

rotativo. O Nagra III foi amplamente utilizado nos setores de televisão e cinema, sem mencionar as aplicações científicas e as gravações em locações em geral. Segundo o site da empresa mais de 10.000 Nagra IIIs foram construídos, o que o torna o Nagra mais popular de todos os tempos. Salt detalha as especificidades do gravador:

Em 1959, na Europa, foram disponibilizados gravadores que pela primeira vez permitiram o pulso síncrono na fita de 1/4' de polegada junto com o sinal de som, sendo esse pulso derivado de um gerador de pulso acoplado ao mecanismo da câmera ou de um oscilador de cristal de quartzo acoplado ao gravador. O Nagra III, fabricado pela Kudelski na Suíça, provou ser o mais bem-sucedido desses gravadores e, no final da década, era facilmente o gravador de filme mais usado no mundo. Ele pesava 6 kilos, media 30 por 22 por 10 centímetros e podia ser carregado pendurado por uma alça no ombro do gravador. Bobinas de fita de 5 polegadas podiam ser acomodadas com a tampa fechada para transporte, e as velocidades de fita possíveis eram de 15 polegadas por segundo, 7,5 polegadas por segundo e 3,75 polegadas por segundo. A primeira dessas velocidades foi usada para trabalhos em filmes de longa-metragem e proporcionou uma faixa de frequência registrada de 20Hz a 18kHz, enquanto a velocidade de 7,5 polegadas por segundo proporcionou resultados mais do que adequados para filmagens em 16 mm<sup>88</sup>. O Nagra III possuía controles para todas as funções usuais de monitoramento e reprodução, além de um pequeno painel de mixagem acessório que podia controlar a velocidade de gravação (Salt, 2009, p. 298).

Figura 25: Nagra III com fita de 15 minutos na velocidade 7,5 p/s.



Fonte: Site da Nagra.

O outro gravador portátil que se tornou disponível em 1959 foi o Perfectone, fabricado na França, e que era bastante semelhante ao Nagra III, mas alguns centímetros maior em

<sup>88</sup> Adaptei meus Nagras com tampas maiores para acomodar as fitas magnéticas de 1/4' que podiam durar 30 minutos na velocidade de 7,5 p/s, que era a velocidade padrão que se usava.

comprimento e largura, pesava 7 kilos e tinha apenas uma velocidade de fita: 7,5 polegadas por segundo. Em parte devido a essas características, mas também porque não tinha o controle de *servo-feedback*<sup>89</sup> da velocidade da unidade de fita que o Nagra tinha, o Perfectone ficou em segundo lugar nas vendas, embora o fato de ser mais barato o tenha encaminhado para alguns estúdios de televisão. Esses dois gravadores, Nagra e Perfectone, eram os usados pelos expoentes europeus do *cinema vérité*, sendo que os cineastas estadunidenses do cinema direto transformaram gravadores portáteis não síncronos comuns em gravadores síncronos por meio de suas próprias adaptações individuais. Entre os outros gravadores de fita síncronos menos importantes estavam o Stellavox, que era bastante semelhante ao Nagra, mas menor e mais leve com 2,5 kg, sendo que a grande desvantagem dessa máquina era que ela custava muito mais e não tinha algumas das facilidades do Nagra. O modelo alemão Uher 1000 Report com pulso de sincronização de tom piloto que apareceu em 1967, tinha aproximadamente o mesmo tamanho e peso do Nagra e, embora muito inferior a essa máquina, era adequado para filmagens síncronas de televisão de baixa qualidade, como reportagens (Salt, 2009).

Pelo lado dos microfones houve também um salto enorme de qualidade e praticidade. Os pesquisadores alemães, junto com os austríacos, foram instrumentais nos desenvolvimentos de novas tecnologias que modificaram para sempre o uso de microfones nos sets de filmagem. Importante lembrar que até então os microfones dinâmicos eram norma pelo fato de que a constituição dos microfones capacitores, ou condensadores, serem muito mais susceptíveis a humidade e interferências magnéticas, além de terem que ter uma caixa enorme para dar força a eles. O pesquisador Barry Salt em seu compêndio *Estilo e Tecnologia Cinematográfica* (2009) relaciona somente duas marcas de fabricantes de microfones: a Sennheiser, alemã, e a AKG (*Akustische und Kino-Geräte Gesellschaft*), então austríaca<sup>90</sup>. Salt simplesmente não incluiu dois importantes fabricantes, quando um surgiu bem antes da Sennheiser e AKG, no caso a Neumann, e outra companhia, a Schoeps, contemporâneas das duas marcas citadas. O fato é que os microfones europeus eram bem superiores aos modelos estadunidenses que continuavam a insistir na tecnologia de microfones dinâmicos, agora com direcionalidade. A Schoeps, já em 1950, fabrica o microfone CMV 50/2, o seu primeiro. Em 1964, a mesma Schoeps produz o CMT 20, o primeiro microfone a ser energizado através de

---

<sup>89</sup> Motor eletromecânico que converte energia elétrica em movimento mecânico controlado. Diferente de motores convencionais, que simplesmente giram quando alimentados com eletricidade, os servo motores são projetados para realizar movimentos precisos e controlados, com capacidade de ajustar sua posição, velocidade e torque em resposta a sinais de controle (Site Nagra, 2003).

<sup>90</sup> Foi comprada em 2017 pela Samsung Electronics.

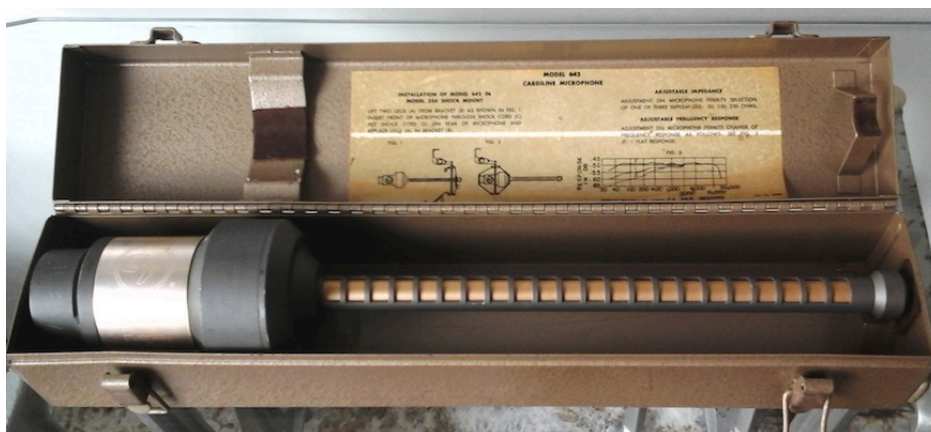
phantom-power<sup>91</sup>, diminuindo sensivelmente o tamanho de toda a estrutura de um microfone condensador. Salt detalha a evolução, sempre dando destaque ao fabricante Sennheiser:

No caso da Sennheiser, ela lançou um pequeno microfone a capacitor com resposta cardioide, o MKH 405, em 1963. Ele tinha cerca de 7 polegadas de comprimento e 3/4 de polegada de diâmetro e possuía uma resposta de frequência muito mais ampla do que qualquer outro microfone de bobina móvel. Como todos os microfones a capacitor, ele precisava ter uma fonte de alimentação e um pré-amplificador, mas agora eles podiam ser muito pequenos e distantes do microfone real graças ao uso do circuito transistorizado. O MKH 405 e outros microfones a capacitor subsequentes eram pequenos e leves o suficiente para serem girados em uma haste de mão para gravação em locação de uma forma que os microfones de bobina móvel mais pesados não conseguiam, especialmente em uma tomada longa. Em 1966, a Sennheiser produziu um microfone capacitivo ultradirecional, o 805, que tinha um longo tubo com fenda na frente da unidade transdutora, com um comprimento total de cerca de 18 polegadas. Esse tubo produzia a direcionalidade extra na resposta por meio de múltiplos efeitos de ressonância nas ondas sonoras vindas da direção frontal, mas, como em todos os microfones desse tipo, algum som era captado lateralmente, principalmente nas frequências mais baixas. O Sennheiser 405 e o 805<sup>92</sup> tornaram-se imediatamente os principais microfones para documentários e locações na Europa, mas foram aceitos lentamente nos Estados Unidos, em parte porque a Electrovoice havia produzido anteriormente um microfone ultradirecional, o 642, com o mesmo princípio do 805 em 1964, mas com uma unidade de bobina móvel grande e pesada na extremidade do transdutor. A maioria das partes interessadas nos Estados Unidos já havia adquirido esse equipamento para gravação em locação e, presumivelmente, estavam relutantes em descartar seu investimento tão rapidamente, embora a Sennheiser fosse superior em todos os aspectos (Salt, 2009, p. 300).

Figura 26: Microfone Electrovoice 642

<sup>91</sup> A alimentação *Phantom Power* é uma tensão de alimentação de corrente contínua, enviada através do mesmo cabo de sinal do áudio balanceado, essa tensão nas mesas e interfaces profissionais, são de 48 volts aplicados ao pino 2 e 3, o terra mantém-se no pino 1.

<sup>92</sup> A Sennheiser seguiu aperfeiçoando os modelos 405 e 805. Na década de 1970 introduziram o 416 e o 816, dois microfones que cheguei a usar em filmes. Na década de 1990 introduziram os modelos MKH 60 e o MKH 70, também derivados da mesma características de percepção sonora. Usei também microfones Neumann, que eram mais suaves, e que também tinham modelos com captação semelhante: o KMR 81i e o KMR 82i.



Fonte: Coleção particular do autor.

Como aconteceu com a maioria desses novos desenvolvimentos nesses anos, os cineastas, em especial os que se interessaram por documentários, com o aporte dos estúdios de televisão, lideraram a aceitação da nova tecnologia, que depois foi levada finalmente para os sets de filmagem de longas-metragens de ficção.

### 3.1 - O cinema direto estadunidense: personagens em ação e moscas na parede.

O contexto da realidade social e política dos Estados Unidos pós-guerra era de um país em franca ascensão: a luta contra o mal havia sido vencida e eles, para não deixar dúvidas em relação a sua força militar, explodem duas bombas atômicas para sacramentar o seu poderio mundial, iniciando o que seria depois conhecido como o período da guerra fria. A sociedade estadunidense vendia o conceito de ser um país livre, soberano e economicamente superior a vários países destruídos pela guerra e a outros, como o Brasil, considerados como subdesenvolvidos. Em muitos filmes produzidos nos estúdios estadunidenses era assegurado o viés vencedor, sacramentando a percepção de que graças aos Estados Unidos a paz mundial estava garantida, e que qualquer ato de intervenção, em qualquer país do mundo, feito pelo Estados Unidos, seria para manter o equilíbrio entre as nações e estava justificado. Na esteira disso os estúdios de televisão corroboravam para a perpetuação dessa percepção, se aperfeiçoando como meio de entretenimento e notícias.

Nesse contexto Robert Drew, um tocador de corneta que foi para a II Guerra Mundial servindo como piloto de caça, inicia na revista *Life*, após o seu retorno, uma nova perspectiva de reportagens sobre a vida social dos estadunidenses desse pós-guerra. Depois de alguns anos como correspondente e editor em Los Angeles, Detroit, Nova Iorque e Chicago, Drew começou a ter ideias de como mudar o conteúdo dos programas das estações de televisão.

Para ele, mesmo tendo interesse nos temas apresentados, ao tentar assisti-los ele logo se desinteressava pois a estética desses programas geralmente apresentavam como mediador da realidade uma voz de um narrador que se estabelecia como apresentador e juiz de alguma questão. Essa "voz de deus" como ficou conhecida a narração nos documentários, quando podemos traçar, não a sua origem, mas a sua sacramentização como elemento estético, tem no movimento documentarista inglês dos anos 1930 o seu uso normatizado. Nessa esteira historiográfica diretores estadunidenses, por exemplo, como Pare Lorentz em *O arado que rompeu as planícies* (1936), *O rio* (1937) e *Luta pela vida* (1941), e Robert Flaherty *A terra* (1941), utilizaram do mesmo recurso narrativo.

Para Drew o que sobrava nos documentários que ele via e ouvia era informação, mas o que faltava era drama. Para ele a tradição fotográfica de expoentes como Alfred Eisenstaedt, Leonard McCombe e Eugene Smith, que registraram a depressão econômica dos anos 1930, tinha muito mais força do que os programas que ele se deparava na TV. Mas para conseguir o estágio "dramático" da realidade que ele pretendia ele sabia que tinha que modificar a estrutura de captação de imagem e som para algo com tamanho e peso bem diferentes do que era disponível naquele momento. Ele explica a sua fixação sobre o tema:

O tipo de lógica que provoca interesse e comoção na televisão é a lógica do drama. A lógica dramática funciona porque o espectador vê por conta própria e há suspense. O espectador pode acabar se interessando pelos personagens. Os personagens se desenvolvem. Coisas acontecem. Quer o drama seja um filme, quer seja uma partida de futebol ou uma peça bem representada, o espectador está autorizado a usar seus sentidos tanto quanto seus pensamentos, suas emoções tanto quanto sua mente. A curva da lógica dramática tem a capacidade de construir uma trajetória ascendente que, na pior das hipóteses, consegue atingir o clímax. Quando isso funciona, põe mais espectadores em contato com o mundo, em contato com eles próprios e com revelações sobre eventos, pessoas e ideias (Drew, 2015, p. 113).

Com esse pensamento Drew vai atrás da ajuda de pessoas que pudessem transformar o aparato de filmar em algo mais leve, possível de ser carregado e manuseado sem o esforço dos equipamentos de cinema que existiam na época. Ele encontra Loren Rider, um inventor dedicado ao cinema e em especial pioneiro na mudança da tecnologia de som para filmes, seguindo a tradição de outros expoentes como Edison, De Forest e Case. Depois de servir na Primeira Guerra Mundial, Ryder estudou física e matemática na Universidade da Califórnia, em Berkeley, formando-se em 1924. Começou a trabalhar na *Pacific Telephone & Telegraph*, onde desenvolveu uma técnica aprimorada de transmissão de imagens por linhas telefônicas, usando válvulas de luz. Em 1928, Ryder ingressou na *Paramount Pictures*, onde trabalhou no

campo emergente dos filmes sonoros. De 1936 a 1957, atuou como engenheiro-chefe e diretor de som do estúdio. Algumas de suas realizações incluíram o desenvolvimento do formato de tela larga *VistaVision* e a produção do primeiro filme completo com gravação de áudio magnético o que rendeu um Oscar em 1950. Seu prêmio anterior, em 1941, foi pelo desenvolvimento de emulsões de granulação fina para gravação de som de densidade variável. Em 1945, o projeto, a construção e o uso por Ryder do primeiro circuito de teste e alinhamento de canais de som controlado por botões lhe renderam mais outro Oscar.

Com esse histórico criativo Drew encomenda a Ryder uma máquina que, segundo ele, "*permitisse editar filmes complexos enquanto mixávamos várias faixas de áudio dentro de qualquer quarto de hotel. Seria completamente portátil e poderíamos levá-la a qualquer canal de TV.*" Nesse primeiro momento Drew vai recrutando as pessoas possíveis de colocar em prática as mudanças tecnológicas que ele via como necessárias. Ele chama Richard Leacock<sup>93</sup> no intuito que ele desenhasse as especificações de câmeras leves, Don Alan Pennebaker<sup>94</sup>, cineasta que uma vez gerenciara uma empresa de eletrônica e que se interessara na modificação de equipamentos, e os irmãos Maysles, Albert e David<sup>95</sup>, cineastas que estavam experimentando com a lente zoom e o microfone direcional, buscando aproximação com o indivíduo filmado. No começo, Drew admite, que a realidade tecnológica do momento se impôs aos desejos da sua mudança de fazer filmes diferentes:

A equipe não se entusiasmou imediatamente porque havia uma luta com a enorme câmera à prova de som, e também com um pesado tripé esculpido em carvalho. O gravador de som de 16mm do tamanho de uma mesa, as luzes de filme e os baús cheios de cabos, distraiu sua atenção dos aspectos mais agradáveis da realização de um filme. A espontaneidade não ficou esperando tudo isso ser preparado, e as únicas surpresas reais que ocorreram diante da câmera foram a batida da claquete e as irrupções do Técnico de Som Direto gritando "corta!" (Drew, 2015, p. 111).

Em março de 1960, ele se diz estar pronto para fazer o primeiro filme realmente imparcial, na tradição de reportagem, decorrente da experiência dele em jornalismo na revista *Life*. A sua intenção era que a câmera e o gravador de som viveriam intimamente com personagens envolvidos numa história real e escolhe filmar a campanha de dois senadores

<sup>93</sup> Operador de câmera na Segunda Guerra Mundial, fotografou para Robert Flaherty, *Louisiana Story* em 1948. Dirigiu *Bernstein em Israel* (*Bernstein in Israel*, 1956), *As crianças estavam vendo* (*The children were watching*, 1960), *Feliz dias das mães* (*Happy mother's day*, 1964), entre outros.

<sup>94</sup> Conhecido como D. A. Pennebaker dirigiu *A cadeira* (*The chair*, 1963), *Crise* (*Crisis*, 1963), *Don't look back* (*Não olhe para trás*, 1965), *Monterey Pop*, 1967, entre outros.

<sup>95</sup> Diretores pioneiros do Cinema Direto estadunidense, responsáveis por *Caixeiro viajante* (*Salesman*, 1969), *Gimme Shelter* (1970) e *Grey Gardens* (1975), entre outros.

democratas - John Kennedy e Hubert Humphrey - pela indicação do partido a concorrência da presidência dos Estados Unidos. O filme vai se chamar *Primária* (*Primary*, 1960) tornando-se o cartão de visita do cinema direto, nome dado ao movimento estadunidense que tinha no documentário o seu foco. A intenção do movimento era envolver emocionalmente o público, acessando a verdade sem verniz, sem a "voz de deus", sem entrevistas, em um estilo usado para vender ideias e princípios, de ideologia a sabonete. Mamber detalha algumas situações do filme:

Os vislumbres mais íntimos dos candidatos foram realizados em circunstâncias particularmente difíceis. Em ambos os casos, Leacock filmou com som sincrônico inteiramente sozinho, sem Técnico de Som Direto ou outra assistência técnica. A primeira situação aparece logo no início do filme, uma cena filmada dentro do carro de Humphrey enquanto ele viaja de uma cidade pequena para outra. Ele fala um pouco sobre o campo e depois se inclina para trás para dormir alguns minutos, enquanto os limpadores de para-brisa tocam um ritmo monótono em um dia chuvoso. Leacock estava sentado no banco de trás durante essa viagem; um microfone estava preso ao assento e a filmagem foi feita com uma pequena câmera amadora de 16 mm. Leacock acredita que Humphrey nem sabia quem ele era naquele dia, provavelmente pensando que ele era apenas um amigo de alguém de sua comitiva. Leacock foi igualmente discreto ao filmar Kennedy em seu quarto de hotel na noite da eleição. Já que o senador estava sentado no mesmo lugar o tempo todo. Leacock escondeu um microfone em um cinzeiro e colocou outro acoplado à câmera para captar outras vozes na sala. Então, citando Leacock, "Eu me retirei para um canto e me perdi, sentado em uma poltrona grande e confortável com a câmera no colo. Tenho certeza de que ele não tinha a menor noção de que eu estava filmando" (Mamber, 1973, p. 37).

Tendo por conceito o ideário de invisibilidade e imparcialidade ética, como se isso fosse possível quando se aponta uma câmera e um microfone para determinado objeto, os documentaristas estadunidenses ficaram reconhecidos como "moscas na parede", devido a essa vontade de não intrusão, somente de observação, durante as filmagens. A percepção era mesmo que a câmera e o gravador estejam à vista, os participantes geralmente se acostumariam tanto pela presença da equipe, como dos equipamentos, acabando por agir como se não estivessem sendo filmados. O que é realmente significativo, e o que nos interessa na pesquisa, é que mais uma vez o cinema passava por transformações tecnológicas sem precedentes, tendo os dois países já citados por terem desenvolvidos diferentes métodos sonoros, Estados Unidos e França, mais uma vez em destaque, agora, no campo estético do documentário. Sempre lembrando que as inovações tecnológicas nos aparatos de imagem e som foram determinantes em proporcionar a feitura de filmes que eram novos na sua forma e conteúdo. Como assinalado por Mamber, onde ele mesmo usa o termo cinema verdade



(*verité*) na sua pesquisa que trata dos filmes estadunidenses, as diferenças na produção de filmes feitos na França, ao longo do tempo, passam a se borrar cada vez mais, seguindo o aperfeiçoamento tecnológico que com a compactação do equipamento de filmar, mudou de vez a estética como um todo.

Até o termo "mosca na parede" com o tempo foi, dentro da corrente estadunidense, contestado, pois para os diretores essa ideia de observação sem interrupção tinha outro significado, diferente de ser um "observador imparcial." O já citado Albert Maysles problematiza o conceito:

Lembre-se: como documentarista, você é um observador, um autor, mas não um diretor, um descobridor, não um controlador. Não se preocupe achando que sua presença com uma câmera mudará as coisas. Não se você acreditar que faz parte daquilo e entender que é em seu favor que, dos dois instintos (o de revelar ou o de manter um segredo), o mais forte é o de revelar. Não se trata de "ser algo como uma mosca na parede". Isso seria estúpido. Você precisa travar um relacionamento ainda que não seja por palavras, e sim por meio de contato visual e de empatia (Maysles, 2015, p. 129).

Figura 27: Os irmãos Maysles: Albert com a imagem, e David com o som.



Fonte: Foto publicitária de 1969 para o lançamento de *The Salesman*.

Observamos que ao final da década de 1920, quando da introdução da captação de som direto no ato de filmar mudou a história do cinema, trazendo tanto facilidades como imposições tecnológicas, sendo os Estados Unidos e a Alemanha os ditadores mundiais das

novas tecnologias de capturar e de reproduzir o som cinematográfico. No caso do final da década de 1950 nasce um novo ideário, também amparado no surgimento de novos aparatos de filmagem, que ocasionará uma nova situação de dominação por parte de países que investiram em mudar a tecnologia de captação do som e da imagem. Do lado da imagem diferentes fabricantes, em diferentes países, produzem câmeras que seguem as tendências de minituarização do aparato. Alguns desses fabricantes são: na Alemanha a companhia Arriflex (acrônimo dos inventores August Arnold e Robert Richter) com a sua primeira câmera 16mm, a Arriflex 16ST, em 1952, e a Arriflex 16BL (que significa auto-blimpada) também 16mm, lançada em 1965, que era uma adaptação da Arriflex 16M, lançada em 1960; na França a companhia Eclair fabrica, em 1959, a câmera Cameflex, proposta em dois formatos: 35 mm e 16 mm. Nesse mesmo tempo os engenheiros André Coutant e Jacques Mathot fabricam a KMT Coutant-Mathot que em 1963 viraria a Éclair NPR (*Noiseless Portable Reflex*) e eventualmente a Éclair ACL (primeiras letras dos inventores Agusti Coma e Jacques Lecouer); nos Estados Unidos a companhia Mitchell lança a BNC (*Blimped Newsreel Camera*) e a Bolex apresenta a H16, que filmava em 16mm (Barbuto, 2010)<sup>96</sup>.

John Belton descreveu corretamente a inovação do som magnético nos anos 1950 como uma "revolução congelada"<sup>97</sup>, que desmoronou sob o peso do custo e da prática estabelecida. A revista *Audio Devices*, fabricante da fita magnética AudioTape e dos discos de gravação *AudioDisc*, publicou, da metade da década de 1950 ao início da década de 1960, várias edições bianuais do *Tape Recorder Directory*. Essa publicação listava, e ilustrava, inúmeros gravadores de fita magnética existentes no mercado mundial. Na edição de 1957/1958, por exemplo, aparecem 44 opções de gravadores<sup>98</sup>, com algumas marcas com diferentes modelos como alternativa. No mesmo tempo histórico, pelo lado europeu, outros países também estavam investindo em gravadores de fita magnética, inicialmente para aplicações em reportagens de rádio ou sendo usados em programas jornalísticos no emergente

<sup>96</sup> Para maiores detalhes ver a dissertação de Adriano Barbuto *As câmeras cinematográficas nos anos 1950/1960 e o cinema brasileiro* defendida na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), 2010.

<sup>97</sup> Ver *1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution*, em *Sound Theory/Sound Practice*, organizador por Rick Altman, New York, Routledge Press, 1992, págs 154 a 167.

<sup>98</sup> Os fabricantes eram: Ampex, Amplifier Corp. of America, Ampro, Bell and Howell, Bell Sound Systems, Berlant Associates, Wilcox-Gay Corp., J. C. Warren Corp., Webster Chicago, Webster Electric Co., Broadcast Equipment Supplies, Columbia Records, Crescent Industries, Daystorm Electric Corp., De Jur Amsco Corp., DuKane Corp., Educational Laboratories Inc., Teletronic Sonic Corp., Three Dimension Co., Viking of Minneapolis, V-M Corp., The Stencil Hoffman Corp., Tape Recorders Inc., Electronic Teaching Laboratories, Eletrosonic Specialties, EMC Recordings Corp., Fairchild Recording Equipment Corp., Federal Manufacturing and Engineering Corp., International Radio and Electronics Corp., Rangertone Inc., Revere Camera Co., Presto Recording Corp., Radio Corp. of America (RCA), Livingston Electronic Corp., Magnecord Inc., Magnetic Recorders Co., Magnetic Recording Industries, Mark Simpson Co., Mitchell Manufacturing Co., Mohawk Business Machines Corp., Oerlinkon Tools & Arms Corp., The Pentron Corp. e Premier Electronic Labs.

mercado da televisão. Alguns países, com seus respectivos gravadores, foram: na Alemanha o *reportofon* Maihak MMK6, o Grundig Reporter 500L e o Uher Magnetophon KL 15; na Itália o Geloso G256; na Suíça o Stellaphone; na Holanda o Phillips EL3549, na Noruega o Tanderberg: modelo 2 Hi-Fi e o modelo 3 Estéreo e o Perfectone na França. É interessante notar que é somente na publicação que lista os modelos de gravadores de fita magnética da safra 1960/1961 que aparece o Nagra III, sem menção anterior aos modelos I e II. Diante da quantidade enorme de fabricantes, tanto nos Estados Unidos como na Europa, fica a pergunta: como a marca Nagra com seus gravadores, já no começo dos anos 1960, com pouco mais de 10 anos de existência, viraria o padrão de gravação de som para cinema? Entendendo de que os Nagras, em diferentes modelos, tiveram uso até o final dos anos 1990, quando da introdução da digitalização do sinal sonoro. Na realidade quando começo a gravar som direto, nos anos 1980, por anos de dominação tecnológica não existia a denominação "gravador de som para cinema", existia o Nagra. Da mesma forma como nomeamos, erroneamente, o produto com o nome da marca (exemplo: a marca Gillete significando aparelho de barbear; a marca Modess significando absorvente feminino) o gravador suíço reinou absoluto por quase 40 anos, se renovando e oferecendo gravadores com mais recursos e sempre confiáveis.

Segundo fontes textuais existiu em um determinado momento, em especial na transição dos pesados aparelhos de gravação de fita magnética que tinha que ser transportados por caminhão pelos gravadores portáteis, muita desconfiança de que os portáteis dariam conta da qualidade necessária para serem usados no cinema. O Técnico de Som Direto Jeff Wexler<sup>99</sup> no Fórum de Som Direto *JW Sound*<sup>100</sup> lembra de quando os estúdios estadunidenses passaram adotar o Nagra em substituição a gravadores maiores como o Ampex e Magnasync. Segundo ele, em 1960, nas filmagens de *O Senhor das Moscas* (*Lord of the Flies*, 1963) de Peter Brook, seu amigo Gerry Niles, que atuou como Técnico de Som Direto, editor de imagem e produtor associado foi quem convenceu os produtores sobre o uso do Nagra no filme:

Gerry sugeriu usar o Nagra para este longa-metragem que seria rodado de maneira semelhante aos documentários (que acabavam de começar a usar o Nagra por sua portabilidade). O filme começou a ser filmado em 1960, mas só foi lançado até 1963. Gerry também foi fundamental para convencer Stefan Kudelski a fornecer um sistema de sincronização que acabou

<sup>99</sup> Créditos incluem *Independence day* (*Independence day*, 1996), *Quase famosos* (*Almost famous*, 2000), *Vanilla Sky* (*Vanilla Sky*, 2001) e *O último samurai* (*The last samurai*, 2003), entre outros.

<sup>100</sup> Fórum *jwsoundgroup* / Tópico *Nagra Stories Sound-men won't ever tell* / Postado 29/01/2015. Link <https://jwsoundgroup.net/index.php?/topic/23814-nagra-stories-sound-men-won't-ever-tell/>

evoluindo para encaixar o gravador com uma cabeça de sincronização: o sistema *Neopilotone*. O Nagra usado em *O Senhor das Moscas* foi equipado com um protótipo inicial dessa cabeça de sincronização. Mais tarde, Kudelski ofereceu a Gerry a concessionária exclusiva do Nagra III nos Estados Unidos, já que Kudelski estava convencido na época de que o Nagra poderia ser um verdadeiro candidato ao cinema convencional. Gerry recusou a oferta e acabou ficando com Loren Ryder da *Ryder Sound Services* (Wexler, 2015).

A pesquisadora Mel Lambert no seu artigo: *Que haja som: as origens da pós-produção de áudio na Costa Oeste* aponta que *Sangue de Apache* (*Geronimo*, 1962) dirigido por Arnold Leven, foi o primeiro filme que usou a gravação em fita magnética portátil através de um Nagra III, que segundo a autora encontrou também utilidade nos programas de televisão. Wexler complementa sua visão histórica sobre as condições da época trazendo a sua familiaridade das entranhas de Hollywood através de seu pai, Haskel Wexler<sup>101</sup>, renomado diretor de fotografia e que também viria a dirigir filmes, incluindo um importante filme no Chile sobre tortura nos anos 1970 na América Latina, que incluiu brasileiros:

Eu estava presente em uma reunião na Columbia Pictures com meu pai durante a pré-produção de *Vassalos da ambição* (*The best man*, 1964). Essa reunião foi em 1963 e estavam presentes os supervisores de pós-produção e engenheiros da Columbia (o filme era da United Artists), Jack Solomon, Loren Ryder e meu pai. Jack estava interessado em usar o Nagra neste filme, mas precisava convencer a produção de que funcionaria. Após a demonstração do Nagra III, todos os engenheiros e pessoas do estúdio disseram que era uma obra de engenharia maravilhosa e provavelmente uma ferramenta realmente útil para repórteres e documentaristas, mas os longas-metragens nunca o usarão porque os filmes de longas-metragens precisam ser gravados em filme magnético e não em fita de 1/4"! Bem, eles estavam errados, tanto a curto quanto a longo prazo (obviamente), pois Jack Solomon usou o Nagra III em *Vassalos da ambição* e o gravador Nagra se tornou o padrão para gravação de som direto em sets de filmagem ao redor do mundo (Wexler, 2015).

Outro importante depoimento no mesmo fórum de som é o do também Técnico de Som Direto David Waelder<sup>102</sup> onde ele adiciona outro contexto histórico sobre a introdução do Nagra como o gravador de padrão mundial. Segundo ele é em 1957, no Brasil, que serviu de cenário para o filme francês *Orfeu Negro* (*Orphée Noir*, 1959) dirigido por Marcel Camus,

<sup>101</sup> Créditos como Diretor de Fotografia incluem *America, America* (*America, America* 1963), *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*, 1966), *Caminho da glória* (*Bound for glory*, 1976), entre outros; e como Diretor *O ônibus* (*The bus*, 1960), *Dias de fogo* (*Medium Cool*, 1969), *Brasil: boletim sobre a tortura* (*Brazil: a report on torture*, 1971), *A guerra que não era sua* (*Latino*, 1985), entre outros.

<sup>102</sup> Créditos incluem *Cyclone, a máquina de combate* (*Cyclone*, 1987), *Código Omega* (*Omega Code*, 1999), *A armadilha de vidro* (*Glass trap*, 2006) e *Alias: codinome perigo* (*Alias*, 2007), entre outros.

onde o Nagra seria utilizado pela primeira vez em um filme de longa metragem de ficção. Esse Nagra não tinha ainda o sistema de sincronização *Neopilot*, inventado por Kudelski somente em 1962, mas teria o sistema *Pilot tone*<sup>103</sup> que já era padrão em vários gravadores na época e que permitia um controle milimétrico da velocidade de giro da fita na bobina. O sincronismo então ficaria seguro através da conexão física por um cabo entre a câmera e o gravador de som, sendo o trabalho de Kudelski aprimorar o sinal do *Pilot tone*, tornando essa necessidade de conexão física obsoleta em pouco tempo. Para ele originalmente o *Pilot tone* funcionava sem critérios e havia muito ruído de modulação, sendo a sua ideia criar um sinal similar, mas sem o ruído modulação, inventando o *Neopilot* (Rice, 1985). O Técnico de Som Direto brasileiro Juarez Dagoberto em entrevista para a dissertação da também Técnica de Som Direto Clotilde Guimarães, atesta o relato de Waelder pois chegou a visitar o set de filmagem de *Orfeu Negro*:

Guimarães - Então o Orfeu foi feito assim? O que eles gravavam com este Nagra?

Dagoberto - Eles gravavam tudo.

Guimarães - E não era som guia?

Dagoberto - É. Acho que era som guia. Eu estive nas filmagens somente por alguns dias, só pra ver como era a coisa. O técnico francês foi muito legal comigo, me deu muitas informações. Mas eu vim conhecer de verdade foi o Nagra III, no ano de 1961. Numa filmagem com uns alemães, que trouxeram para um documentário longo que fizemos no Brasil de ponta a ponta. Era com um Nagra III que eles trouxeram, com a cabeça de *Pilotone* e o cabo de sincronismo. Foi a primeira vez que eu usei um Nagra. Eles usavam uma câmera Arri 16 não blimpada, mas era pouco ruidosa e o ruído estava dentro da frequência de corte e a gente fazia a entrevista com a câmera um pouco mais longe (Guimarães, 2008, p. 119).

Acredito que descobrir a aceitação e a consequente padronização do Nagra como o gravador de som para cinema é um objeto de pesquisa que pode render outra tese. Alguns pesquisadores quando falam dessa adoção do Nagra se referem as alterações que Kudelski fez em seu aparelho para melhor servir ao propósito de gravações audiovisuais, mas só pontuando o que já comentamos: "...mas o Nagra rapidamente se estabeleceu como um padrão na indústria dos Estados Unidos, em grande parte porque foi projetado para obedecer aos padrões

<sup>103</sup> O *Pilot tone* remonta a 1940 na Alemanha, sendo aperfeiçoado em 1953 por Josef Schurer, engenheiro de desenvolvimento da *Bayerischen Rundfunks*. Em 1954, Carsten Diercks, operador da *NWDR-Fernsehens*, experimentou pela primeira vez em uma filmagem sincronizada para o filme *Musuri: Relatório de uma expedição televisiva ao Congo Belga* (*Musuri: Bericht einer Fernseh expedition nach Belgisch-Kongo*). Em 1957, o sistema *Pilot tone* foi incorporado por Stefan Kudelski no gravador Nagra III. A partir de 1962, as máquinas Nagra foram equipadas com o sistema *Neopilot* de Kudelski, uma atualização do sistema de *Pilot tone*, com o uso de sincronização de cristal de quartzo que se tornou o padrão para sincronizar esses elementos separados - som e imagem - até o final dos anos 1990 (Morton, 2006).

de gravação de som para filmes de cinema" (Kalinak, 2015). O Técnico de Som Direto Les Lazarowitz<sup>104</sup> em entrevista para o livro *Som no Filme* (1994) de Vincent Lobrutto, é perguntado o por que da dominância do Nagra no cinema. Ele explica a sua predileção:

Confiabilidade. Quando você sai para trabalhar em um filme, quer algo que seja confiável, seguro e que faça o trabalho para você. Você não quer se preocupar com isso - já tem muito com o que se preocupar. O resultado final é que todo o seu esforço está sendo colocado em um pedaço de fita de 1/4 de polegada que custa sete dólares. A máquina que a está gravando tem que ser um cavalo de batalha. Você não quer saber se a máquina está falhando porque a temperatura está muito quente ou muito fria, essa máquina tem que gravar rolo após rolo: pode dar solavancos mas continua funcionando, sem perder a sincronia. Esse gravador é feito como um relógio Rolex, ao olhar seu interior pode-se notar a sua perfeição. Stefan Kudelsky, que projetou o Nagra, é um gênio. Ele projetou algo que, mecânica e eletronicamente, tem proteções contra falhas, backups, medidores e dispositivos que informam quando as coisas estão dando errado. É uma máquina robusta e eu preciso ter certeza, para atuar no meu trabalho, de que tenho um equipamento confiável e comprovado tecnologicamente (Lobrutto, 1994, p. 127).

Pela minha experiência usando Nagras atesto que a confiabilidade no gravador em gravar o sinal sonoro com qualidade e em sincronia com a imagem, era um ponto principal que me deixava tranquilo, desviando a atenção para outros desafios na captação de som direto. Diante da quantidade enorme de fabricantes no mesmo período histórico fica a dúvida por que será que os outros fabricantes não seriam tão seguros como os Nagras? Como que a Kudelsky aderiu a ideia de que somente os Nagras eram confiáveis? Stefan Kudelsky quando perguntado sobre a aceitação do Nagra mundialmente fornece uma visão interna do tamanho da operação que ele empregava, diante dos requisitos empresariais na Suíça da época:

Tínhamos uma empresa muito, muito pequena, portanto, não podíamos oferecer um bom serviço de manutenção. Portanto, tínhamos que tornar a máquina muito confiável. Era uma obrigação. Se você fabrica máquinas de escrever ou TVs, é fácil ter um serviço de manutenção em todas as cidades onde há televisores. Mas não no meio da África não, por isso é preciso tornar o gravador confiável. Para mim, era mais barato torná-los mais confiáveis do que gastar dinheiro com manutenção (Rice, 1985, p. 5).

Kuldesky, que era polonês (Nagra em polonês significa "algo que registra ou grava"<sup>105</sup>), foi um inventor de equipamento de precisão que estava na hora certa quando os

<sup>104</sup> Técnico de Som Direto em *Taxi driver* (1976), e *Touro indomável* (*Raging bull*, 1980) de Martin Scorsese, e *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday night fever*, 1977) de John Badham, entre outros.

<sup>105</sup> Perguntado como concebeu o nome ele explica: *Ah, é muito simples: é etimologia polonesa. Tinha que criar rapidamente um nome para o produto, e não estava em condições de investigar um nome que já estivesse em*

gravadores de fita magnética começam a se popularizar, e no lugar certo, pois a Suíça é famosa pela excelência da precisão dos seus relógios, concluindo com as emergentes demandas de som para rádio e televisão. O próprio Kudelsky afirma que o seu mercado era outro e que a gravação de som para cinema e música vieram depois, justamente pelas condições históricas da crescente minituarização do aparato de filmar, tanto imagem como som.

Os gravadores tinham um mercado muito pequeno. E as pessoas que se interessam por esse tipo de produto não tinham a tecnologia necessária para criar e fabricar. Eu estava apenas começando minha carreira, então não tive escolha. Gosto de som, gosto de música. Se você fizer algo com seriedade, terá uma chance. Você também deve ter um pouco de sorte e deve estar fazendo isso no momento certo. E há outro motivo. Aqui na Suíça, tínhamos um homem, Werner, envolvido com radiodifusão. Ele era extremamente exigente - o que significa que ele pedia o melhor em todos os aspectos. Para mim, era empolgante atender às suas exigências. E se você desse a ele o que ele pedia, era muito fácil estar à frente de todos os outros. Agora, estamos tentando novamente usar esse método de ter clientes-piloto. Há alguns clientes no mundo que pedirão hoje o que todo mundo pedirá amanhã (Rice, 1985, p. 2).

### **3.2 - Buscando a "verdade" e fabricando cinema: o *verité* francês e suas ideias.**

Do outro lado do atlântico os realizadores franceses estavam também interessados em produzir filmes que refletissem sobre temas atuais, buscando como seus contemporâneos estadunidenses, novas tecnologias de captura de imagem e som para executar ideias que levariam filmes a apresentar a "verdade" para o espectador. Historicamente a França vivia um contexto diferente dos Estados Unidos em especial no seu envolvimento com um passado de dominação e colonização de países fora do seu território. Exemplos de conflitos é que não faltavam: a guerra na Indochina (1946 - 1954) quando a França perde a guerra e são criados dois países depois do conflito: o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul (um pouco mais tarde, nos anos 1960, os Estados Unidos substituem a França no jogo político da região e depois de vários anos, e muitas mortes, também vai perder a luta contra o vietcongs); a guerra na Argélia (1954 - 1962) que também acaba com a derrota da França e a libertação do país pela FLN (Frente de Libertação Nacional). Além desses conflitos, que duraram anos, houveram várias incursões colonialistas pela França em países como Tunísia, Marrocos, Senegal, Chad, entre outros. Nesse contexto a França, no seu período conhecido como a quinta república, é

---

*uso. Não queria um nome com "phone" ou "cord" porque havia 90% de chance de alguém já estar usando algo semelhante. Então, escolhi um nome exótico o suficiente para não ter que correr esse risco (Rice, 1985, p. 7).*

presidida por um general, Charles de Gaulle de 1959 a 1969, explicitando todo o contexto de um passado colonial que tinha enorme dificuldade de entender a mudança de paradigmas entre as forças nacionalistas dos países que a França fez subordinar. Não obstante, embalado por vários contextos sociais e econômicos, já no final da década de 1960, será na França que acontecerão importantes manifestações populares que confrontarão a ordem estabelecida e que será conhecido como o movimento do maio de 1968.

É nesse impasse que os cineastas franceses se encontram: em um país com um passado colonial sangrento e injusto. Um país que precisa ser problematizado, sendo o cinema, em especial no gênero documentário, uma arte que se debruçaria a instigar interpretações sobre o tempo vivido. Para esses cineastas a palavra de ordem da hora era o termo *vérité* (verdade), quando o cinema deveria estar a serviço de encontrar a verdade como elemento crítico dentro da ordem social, política e econômica que reinava na época. Essa denominação de cinema verdade ensejou inúmeras disputas semânticas como também interpretativas de como pode ser compreendida, e a partir de que ponto de vista, o que é a verdade. Dziga Vertov, em um dos seus manifestos, provocava dizendo que existe a verdade e que existe a verdade da câmera: ao apontar uma câmera, e um microfone, a um determinado espaço delineamos e circunscrevemos o que é real, em um recorte do que vai ser visto e ouvido como único. De uma maneira similar lembro da fala de Eduardo Coutinho<sup>106</sup>, aclamado documentarista brasileiro com quem trabalhei, quando ele afirmava que não se interessava se o depoimento do entrevistado era verdade ou mentira. Para Coutinho o importante era que ao sentar para entrevistar uma determinada pessoa, essa pessoa se revela como um personagem para o mundo, sendo essas revelações, e "autenticidades", muito mais importantes do que se o que a pessoa está falando é verdade ou mentira.

Como vamos ver mais adiante os teóricos franceses, juntamente com os realizadores do cinema *vérité*, foram mais adiante que os seus pares estadunidenses, discutindo e problematizando sobre essa nova maneira de fazer cinema que se introduzia. É na década de 1960 que teremos vários embates produzidos pelas reuniões canceladas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), através do trabalho feito por Enrico Fulchignoni – chefe da Seção de Filmes Culturais da UNESCO, e que há muito colaborava com Jean Rouch na promoção e arquivamento de filmes etnográficos – onde ele desempenha um papel decisivo nessa aproximação entre a instituição da ONU e figuras próximas do *cinéma-vérité* (Graff, 2014). Entre 1963 e 1966, o oficial italiano

---

<sup>106</sup> (1933 - 2014) Dirigiu *Cabra marcado pra morrer* (1985), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2003), *O fim e o princípio* (2005), entre vários outros.



organizou inúmeras reuniões sobre essas questões, geralmente à margem de festivais de cinema: Beirute em outubro de 1963, Mannheim em outubro de 1964 e Moscou em julho de 1965. Do ponto de vista de sua repercussão midiática, esses eventos não tiveram nada em comum com os debates públicos de 1963. Mas como a UNESCO pediu a todos os seus palestrantes que entregassem aos participantes um relatório preliminar sobre o assunto discutido (incluindo a experiência brasileira como vamos ver mais adiante), essas mesas redondas deram origem aos primeiros estudos sistemáticos sobre o uso de técnicas leves de filmar.

A autora Séverine Graff em seu livro *O cinema vérité: filmes e controvérsias* (2014) problematiza que no momento desses encontros a citação do termo *cinéma-vérité* ou do *cinéma direct* na mídia francesa era praticamente inexistente. O discurso continuou, mas evoluiu na clandestinidade até que as primeiras histórias foram publicadas no final da década 1960, começo de 1970, através do trabalho de Louis Marcorelles com *Elementos para um novo cinema* (*Elements pour un Nouveau Cinéma*, 1970) e Gilles Marsolais com *A aventura do cinema direto* (*L'aventure du cinéma direct*, 1974). Embora a ideia de *cinéma vérité* tenha sido amplamente desvalorizada na mídia francesa, várias figuras importantes do movimento foram convidadas por Fulchignoni para participar de reuniões e realizar pesquisas para a organização da ONU. Entre 1963 e 1970, Mario Ruspoli, Pierre Schaeffer, Richard Leacock e Louis Marcorelles escreveram um ou mais relatórios variando em extensão de dez a cem páginas.

O fato é que o termo verdade foi muito problematizado dentro e fora da França, rendendo acalorados debates entre os cineastas estadunidenses e os franceses. O que é mais importante é que no caso francês as condições históricas da época encamparam uma trincheira sonora que realçou a necessidade de politização do debate interno da sociedade francesa sobre assuntos contemporâneos, sendo que os cineastas estavam muito atentos em atizar e revelar esse debate. A partir disso são várias as citações de que o som direto francês nesse momento tem um caráter político, com questões de ordem estética e com enorme peso ideológico (Zeau, 2001). Refletindo sobre o que já ponderei de quando do início da gravação com som direto no cinema e a glorificação da voz como o único elemento sonoro a ser destacado, encontrei na pesquisa importantes provocações sobre a real escuta dessa voz. Para Louis Marcorelles o acesso a totalidade sonora e a fala viva, traz a alternativa esperada ao reinado da palavra escrita: "talvez o cinema que acreditamos falar há mais de trinta anos esteja apenas começando a falar", postulou ele no primeiro estudo que dedicou ao cinema direto (Graff,

2014). Jonas Mekas<sup>107</sup>, importante cineasta estadunidense nascido na Lituânia, por sua vez, em um texto intitulado *Sobre o cinema verité e a verdade da voz humana*, saudou esse passo decisivo na história do cinema em 1963: "Começa a ficar claro que o primeiro cinema verdadeiramente "falante" data apenas de hoje. É somente agora, com os filmes de Leacock, Rouch e Brault, que estamos descobrindo a beleza auditiva da linguagem humana" (Mekas, 1963).

A chegada das novas tecnologias, tanto imagem como som, tiveram uma influência decisiva na estética. Essas tecnologias permitiram tanto a liberdade de movimento no set quanto uma velocidade de trabalho menos restritiva para toda a equipe, incluindo a espontaneidade dos atores. A *Novelle Vague* simplesmente fez uso das novas tecnologias da época, e os diretores não eram produtos puros de treinamento em estúdio, eles eram críticos de cinema, jovens intelectuais que queriam reinventar tudo, eram quase amadores. Jean Rouch era um modelo para eles, e Rouch inventou suas práticas sem som síncrono como em *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, 1958). Para *Os Mestres loucos* (*Les Maîtres fous*, 1955), ele colocou um protótipo de gravador de fita, o Acémaphone, que pesava cerca de trinta quilos, no meio do local do ritual e gravou em um único dia. A sincronização foi obtida ouvindo o início e a parada da câmera mecânica, que podia ser ouvida na gravação.

Mas o que seria esse som político? Como podemos classificá-lo como tal? E mais importante ainda: o que torna um som "ser político?" Talvez algumas respostas, não todas, possam vir se analisarmos a carreira e influência que o Engenheiro de Som Antonie Bonfanti (1929 - 2006) teve no processo de formação e afirmação do som direto na França. Bonfanti fez da sua vida um ato de responsabilidade e cuidado com o outro, carregando essa inclinação para o seu trabalho com som que incluiu captação, edição e mixagem.

Nascido na Córsega, ilha no Mar Mediterrâneo que pertencia a Itália, que foi invadida e tomada pela França ainda no século XVIII e famosa por ter sido o lugar de nascimento do conquistador Napoleão Bonaparte. Ainda cedo seu pai foi enviado para trabalhar pelo governo francês como chefe dos correios no país africano então chamado *Haute Volta* (Alto Volta) que após a sua independência passou a se chamar República do Alto Volta, e em 1984 mudou seu nome para Burkina Faso<sup>108</sup>. Quando a II Guerra Mundial eclode ele volta para a Córsega se junta ao partido comunista e integra a resistência francesa ao nazismo onde teve

<sup>107</sup> Cineasta, poeta, artista que ficou conhecido como o padrinho do movimento avant-garde estadunidense. Seus trabalhos foram exibidos em museus e festivais pelo mundo. Fundou a *Anthology Film Archives*, *The Film-Makers Cooperative* e o jornal *Film Culture*, sendo também crítico de cinema no *Village Voice*.

<sup>108</sup> É em Ouagadougou, capital da Burkina Faso, que acontece o Fespaco o mais antigo festival de cinema do continente africano.

que matar para não morrer pois, segundo ele: "A guerra é uma coisa terrível. Não somos mais homens, somos animais. Mas acredito que, em algum momento, é preciso lutar porque não há outro jeito" (Durand, 2002). Depois da guerra ele consegue um emprego na *MGM France* e lá aprende sobre pós-sincronização e mixagem. Sua primeira experiência com som direto será como Microfonista no filme *A Bela e a Fera* (*La Belle et la Bête*, 1946), clássico de Jean Cocteau. A partir daí a sua jornada sonora não parou mais sendo a lista de diretores com quem trabalhou não só grande de tamanho como também de peso e importância na cinematografia francesa: René Vautier, François Reichenbach, William Klein, Alain Resnais, Marcel Camus, Chris Marker, Jean-Pierre Mocky, Marcel Carné, Jean-Luc Godard, entre muitos outros.

Ele também transmitiu sua experiência como artista do som e treinou várias gerações de Técnicos de Som Direto em muitos países - Portugal, Argélia, Tunísia, Marrocos, Angola, Moçambique, Argentina, Chile, Cuba, Peru, Venezuela, Bélgica -, com a mesma preocupação com a transmissão de conhecimento, comprometido que era com a produção de filmes em lugares de difícil acesso tanto da teoria como da prática (Zeau, 2011). Usando a sua atenção auditiva Bonfanti vai propor e desenvolver um estilo onde o som direto tem caráter criativo e revelador, se envolvendo também como criador nos filmes que atuou. O cineasta Andre Devaulx resume a intenção e importância de Bonfati quanto na captação do som direto e o que isso significava:

É preciso saber o que Antoine gosta no som, digamos, qual é sua ideologia de som. Nas décadas de 50 e 60, ele era um grande fã do som direto, ou seja, do som real, se preferir, seja em reportagens ou, acima de tudo, em filmes de ficção. Era o que ele gostava de fazer e o que ele achava que era a verdade. Essa é uma atitude moral no cinema, que consiste em pensar que o cinema é um meio de se aproximar da verdade sobre os seres humanos. A verdade sobre os seres humanos implica respeito pelos seres humanos. Respeito pelos seres humanos significa respeitar sua voz real, as características reais de sua voz, sua maneira de falar, sua maneira de se mover no barulho da vida cotidiana, e fazer desse respeito uma espécie de religião (Durand, 2002).

Nesse sentido o uso do som direto foi visto como uma vitória pois seu uso era carregado de intenções de captar a realidade vivida, sendo justamente a introdução das técnicas leves de filmar, tempo esse onde Bonfanti se encaixa historicamente, o elemento que deu subsídios para esse uso e importância. Essa é a ideia por trás do *cinéma vérité*, uma reflexão cinematográfica que anda de mãos dadas com a chegada do cinema sociológico através de um filme que é basilar no debate do *son direct*: *Crônicas de um verão* (*Chronique d'un été*, 1961), dirigido por Edgar Morin e Jean Rouch, e som direto de Guy Rophe, Michel

Fano e Barthelémy. *Crônicas de um verão* é um filme feito totalmente nas ruas, nos apartamentos das pessoas, na praia, em várias locações por onde os personagens nos levam flinando pela cidade, sempre em movimento. Logo no seu início escutamos uma narração (voz do próprio Rouch) que afirma: "Esse filme não foi interpretado por atores, mas vivido por homens e mulheres que nos deram momentos das suas existências para uma nova experiência de cinema verdade." Assim o filme torna-se um marco dentro do gênero do documentário pela sua rica profusão de personagens que irão debater várias questões que estavam presentes na sociedade francesa no momento: trabalho, racismo, igualdade social, direitos do cidadão, o passado colonial, entre outros importantes temas. Todos esses tópicos são trazidos pelos diretores ao longo do filme através da intensa participação dos mesmos no processo de reconhecimento do que seria essa "verdade" que o filme propõe encontrar, sendo o filme feito a partir dessa interação.

Pensando no quesito agilidade, outros cineastas, em especial os que estavam fazendo filmes de ficção, também se aproveitam do momento tecnológico para emplacar um cinema onde os equipamentos leves eram essenciais para produzir uma nova estética, um novo cinema. Como afirma Daniel Deshays, importante figura sonora francesa, sobre essa liberdade do ato de filmar: "Não foram apenas os documentários que se beneficiaram: *Acossado* (*À bout de souffle*, 1961) de Jean-Luc Goddard, foi feito com esse espírito: nas ruas, sem precisar pedir permissão para filmar no *Champs Élysées*!" (Câmara, 2025).

A *Crônicas de um verão* logo seguiu um outro importante marco na cinematografia francesa chamado *O encantador mês de maio* (*Le Joli Mai*), filmado em 1962 e lançado em 1963. O filme foi dirigido por Chris Marker<sup>109</sup> e pelo fotógrafo do filme Pierre Lhomme, junto com os "homens do som" (*hommes du son*, assim estão creditados) Antonie Bonfanti e René Levert. O filme vai investigar a cidade de Paris por alguns dias de maio através do traseunte anônimo nas lojas, nas fábricas, em frente a bolsa de valores, na estação ferroviária, em lugares históricos, entre inúmeras locações. Paris é o pano de fundo para um filme que está na rua o tempo todo, um filme que torna esse cidadão, ou cidadã, anônimo como protagonista, personagens que estão à vontade para se engajar em uma conversa sobre os

---

<sup>109</sup> Christian François Bouche-Villeneuve (1921 - 2012). No final dos anos 1940 Bouche-Villeneuve assumiu um pseudônimo pronunciável na maioria das línguas: Chris Marker. Escritor, fotógrafo, cineasta, artista multimídia – um *bricoleur* de imagens, como ele mesmo gostava de se definir –, Marker foi um pioneiro do cinema experimental, do *cinéma vérité* (embora preferisse o rótulo "*ciné, ma vérité*"), do filme-ensaio e das artes do vídeo, entre outras modalidades fronteiriças e desafiadoras das convenções estabelecidas (Suppia e Milward, 2014).

mais diversos assuntos, sendo a captação dessas conversas somente possível com a introdução de equipamentos leves.

Para Deshays já havia um movimento geral em direção ao uso de ferramentas novas e mais leves como os gravadores Perfectone, Nagra e câmeras 16mm silenciosas: "Só o blimp (equipamento para abafar o som) da Caméflex usado na época pesava mais de 50 kg, era feito de chumbo e coberto por dentro com veludo, e seus pés eram igualmente pesados!" (Câmara, 2025). Nesse momento Bonfanti foi primordial na complementação de meios para tornar a captação de som possível, pois segundo ele "Em *O encantador mês de maio* era necessário inventar tudo. Era a primeira vez que o som saía verdadeiramente à rua. Era preciso inventar a vara de *boom*, encontrar os microfones convenientes e suportes anti-vento" (Kohn e Niogret, 1997).

Chris Marker, em texto sobre o filme, enfatizando a relevância sonora pelo trabalho de captação de som direto, afirma: "O som não é um dado bruto submetido e registrado a partir de parâmetros puramente técnicos, mas uma força a ser compreendida, capturada, metamorfoseada. Assim, o som passa para Bonfanti a ser uma metáfora do mundo, o qual ele nunca aceitou como algo dado e imutável." É exatamente nesse filme que Bonfanti, primeiro com um gravador Perfectone e posteriormente com um Nagra, escolhe o Beyer Dynamic M160 como o microfone que melhor sonoramente interpreta o mundo para o cinema, iniciando uma tradição que irá fazer escola entre outros Técnicos de Som Direto franceses de diferentes gerações. Introduzido em 1957, o Beyer Dynamic<sup>110</sup> M160 é um microfone de fita dupla, inicialmente baseado em um elemento transdutor robusto com ímãs de alnico e posteriormente, a estrutura incorporou ímãs de neodímio quando eles ficaram disponíveis (Salt, 2009). Para entender a sua importância no mercado basta dizer que o M160 segue em produção após mais de seis décadas. O Técnico de Som Direto Pierre Garmet<sup>111</sup> em depoimento para o importante livro de Claudine Nougaret e Shopie Chiabaut *O som direto no cinema* (1997) reflete sobre o seu uso do microfone:

Quando ouço trilhas sonoras que gravei há vinte anos, digo a mim mesmo que o que estava fazendo com apenas dois microfones Beyer M160 era

<sup>110</sup> A Beyerdynamic GmbH & Co. KG é um fabricante alemão de microfones, fones de ouvido, sistemas de áudio sem fio e sistemas de conferência. Com sede na Alemanha, a Beyerdynamic é uma empresa familiar desde sua fundação em 1924, sendo um dos fabricantes de microfone mais longevos do cinema. Assim como o Nagra se estabeleceu como o gravador de som de cinema, o headphone modelo DT48 fabricado pela Beyerdynamic foi durante muito tempo o padrão na indústria pelo mundo. Comecei no cinema usando o DT48 e depois de testar outras marcas como o Sony MDR 7506 e o Sennheiser HD25, voltei para o DT250, modelo que sucedeu o DT48, oferecendo, para a mim, uma sonoridade a qual se encaixa melhor com a captação gerada pelo microfone.

<sup>111</sup> (1944 - 2012) Fez o som direto de *Opera Prima* (1979) de Fernando Trueba, *L'amour par terre* (1983) de Jacques Rivette, *L'amour à mort* (1984) de Alain Resnais, *Détective* (1984) de Jean-Luc Goddard, entre outros.

muito bom. Qual é o sentido de mudar? É um microfone que sempre restaura o calor e a granulação de uma voz da maneira mais precisa, aquela que melhor me convém em qualquer caso. Quando está bem colocado, em condições relativamente ideais, próximo do enquadramento, sem qualquer problema de sombras ou ruído de gerador ou projetor, o som reproduzido parece-me verdadeiro e coerente em relação a uma imagem (Nougaret e Chiabaut, 1997, p. 67).

Figura 28: Microfone Beyer Dynamic M160



Fonte: Site Beyerdynamic

Para Bonfanti era necessário arranjar um microfone "que permitisse gravar inteligentemente na rua" e a qualidade do Beyer M160 permitia modular precisamente as cores do som dando interesse aos planos sonoros: "nós damos a imagem uma nova dimensão ao darmos uma profundidade ao som" (Personnaz, 1991). Para o filme *O encantador mês de maio* Bonfanti inventou de dar um retorno através de um headphone do que estava sendo captado do som direto para o fotógrafo Pierre Lhomme. Assim Lhomme ao olhar e fazer o enquadramento na câmera, também ouvia o que Bonfanti estava a captar, prestando atenção em especial para os sons fora de quadro, mudando o enquadramento de acordo com o que o som chamava atenção. Se o enquadramento da câmera consegue deixar de fora boa parte do mundo ao redor, criando essa sensação de distância e perspectiva, no caso do som ocorre o contrário.

Mesmo operando com microfones direcionais o Técnico de Som Direto não consegue deixar de fora todo o som que está a sua volta: "Antes de uma relação distanciada, o Técnico de Som Direto experimenta uma relação de imersão no mundo e essa imersão propicia situações em que ele passa a guiar o trabalho de câmera" (Puccini, 2017). Nesse momento Bonfanti estava revolucionando as convenções entre som e imagem, sempre buscando inovações nunca praticadas para melhor experimentar e assim fundamentar uma gravação do som direto de forma criativa:

Nós tentamos os primeiros microfones sem fio, que foi uma catástrofe por que captou tudo exceto o que estava a frente de nós. De tempos em tempos, eu colocava um microfone de lapela no entrevistado, ia para o *boom* e fazia signos cabalísticos para Pierre Lhomme quando eu achava que o plano era demasiadamente longo e que não escutávamos bem. Nosso grande achado foi o retorno de escuta para o cinegrafista. Pierre tinha um fone em um só ouvido para ouvir ao mesmo tempo que a outra orelha, era como se ele enquadrasse com um olho mantendo o outro aberto. Isso deu-lhe um monte de ideias. Quando ia procurar um pequeno som ao lado, ele entendia, abria o olho, e se era interessante, ele ia atrás. Depois disso, ele não conseguia mais filmar sem o som, se eu esquecesse de retornar o som para ele, ele ficava louco de raiva. Aquilo foi uma grande inovação na relação imagem/som. Esse foi o espírito de *Joli mai*. (Kohn e Niogret, 1997, p. 92).

Ao fazer uso de um microfone dinâmico Bonfanti apela para a direcionalidade mais aberta do Beyer M 160, que é diferente, por exemplo, de um microfone hiper ou super cardioide<sup>112</sup>. A omnidirecionalidade do microfone tende na sua percepção sonora a incluir, além da voz da pessoa que fala, o lugar onde essa pessoa fala, devido ao seu padrão polar sem mais aberto. Na já citada fala da Técnica de Som Direto Valéria Ferro sobre a demonstração que ela ouviu do Beyer M160, no curso que fez em Brasília em 1993 com o Técnico de Som Direto francês Jean Pierre Ruh<sup>113</sup>, que veio em uma missão educacional da *École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (Femis)*, ela se espanta quando ouve pela primeira vez a sonoridade que o microfone captava. Para Bernard Aubouy<sup>114</sup> "O 160 é o único microfone realmente feito para cinema: um microfone que fica afinado quando bem colocado" (Nougaret e Chiabaut, 1997). O pesquisador Sérgio Puccini em artigo dedicado ao trabalho sonoro de Ruh (que começou como assistente de Bonfanti) em tres filmes do cineasta Éric Rohmer, usando o Beyer M160, enfatiza a concepção de som utilizada por ele:

Nossa intenção é evidenciar aspectos caros às técnicas do som direto, como o trabalho do som fora de campo, as imperfeições de som, e a valorização daquilo que chamaremos aqui de sons ordinários, sons que habitam um espaço periférico da faixa sonora, oriundos da abertura do microfone para o mundo, e que aparentemente não possuem grande importância na composição estética e narrativa do filme. Essas escolhas serão determinantes para o tratamento final do som do filme. Entre os três filmes analisados, percebe-se uma diferença na maneira como eles soam. Dos ambientes mais silenciosos de *Minha noite com ela* (*Ma nuit chez Maud*, 1969), aos ambientes mais ruidosos de *O Joelho de Claire* (*Le genou de Claire*, 1970) passando pelos ruídos urbanos de Paris em *Um amor à tarde* (*L'amour*

<sup>112</sup> Os microfones de longa interferência, ou shotguns, como são chamados atualmente.

<sup>113</sup> (1942 - 2006) Fez som direto em filmes de Philippe Garrel, Jean Eustache, Alain Resnais, François Truffaut, Romand Polanski, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, Sergio Leone, Andrzej Wajda entre muitos outros.

<sup>114</sup> (1939 - 2024) Técnico de Som Direto e diretor fez o som direto de *O Papai Noel tem olhos azuis* (*Le père Noël a les yeux bleus*, 1966) de Jean Eustache, *O amor louco* (*L'amour fou*, 1968) de Jacques Rivette, *Polícia* (*Police*, 1985) de Maurice Pialat, *Shoah* (1976/85) de Claude Lanzmann, entre outros.

*l'après-midi*, 1972). Cada filme possui uma particularidade própria, assim como um som único, que não se repete, mesmo com todas as imperfeições sonoras dos filmes. Em comum, os três exploram, via captação de som direto, as vozes sempre projetadas no espaço, quer sejam espaços fechados ou abertos. Isso acrescenta uma informação de perspectiva e profundidade. São vozes captadas em situação de mundo, que carregam as características físicas dos atores em sua relação direta com o entorno, dos corpos no espaço (Puccini, 2022, p. 262).

Mesmo nesse período de transição tecnológica quando já era possível filmar sincronicamente sem haver uma conexão física entre o gravador de som e a câmera é interessante notar que alguns diretores e fotógrafos franceses queriam justamente o contrário. Para eles era importante ter o cabo piloto que conectava os dois equipamentos pois era uma maneira de manter unida a equipe, literalmente, pois assim impedia a divagação do câmera ou do Técnico de Som Direto na hora da filmagem. Como afirma Bonfanti: "Quando filmamos com o cabo piloto ficamos preocupados com ele e por causa disso estamos sempre perto do *cameraman*" (Moura, 1984). O fotógrafo francês Yan Le Masson<sup>115</sup> em entrevista para o também fotógrafo brasileiro Edgar Moura aponta justamente para a necessidade física das pessoas que filmam:

"...acho que uma equipe, trabalhando com som direto, o Engenheiro de Som tem uma função tão importante quanto o *cameraman*. Por isso é preciso conseguir formar uma equipe extremamente unida. Não sou a favor das técnicas que liberam o Técnico de Som do *cameraman* (o quartzo, por exemplo). Sou muito favorável a este cordão umbilical entre os dois, que os une. Aliás, eu não utilizo jamais o quartzo. Utilizo sempre o cabo piloto. Em todo o caso, se eu tivesse uma câmera com quartzo, eu teria a tendência a colocar um fio entre os dois, para eles não se afastarem muito um do outro. Além disso sou a favor do retorno da escuta. Eu filmo, geralmente, com um fone no ouvido para poder ouvir o som. O Técnico de Som Direto tem que ter uma cumplicidade total comigo. Ele tem que saber sempre o que estou filmando e qual é o tipo de plano. Coloco marcas no zoom de modo que ele saiba se estou em tele ou grande angular, de maneira que o som seja próximo ou geral em função da imagem (Moura, 1984, p. 39).

Figura 29: Bonfanti em ação: M160 na vara de microfone e o Perfectone no ombro.

<sup>115</sup> (1930 - 2012) Fotógrafo e realizador de documentários como *Kashima paradise* (1973), *Regarde, elle a les yeux grand ouverts* (1982), *Heligonka* (1985), entre outros.





Fonte: Fotograma de *Método I*.

Refletindo sobre a forma de captação sonora, usando a percepção de Bonfanti que segundo ele, se interessava em não somente "filmar unicamente aquilo que se passava dentro do quadro, mas aquilo que acontecia pois o enquadramento sonoro deve permitir à imagem transbordar a tela. O som é para mim uma espécie de zoom psicológico". Destacamos assim a sua constante preocupação em captar esse mundo fora do quadro como sendo tão importante quanto a voz captada diretamente. Refazendo historicamente os conceitos sonoros já enfatizados no capítulo 1, quando da transição da apresentação do cinema ao projetar som e imagem juntos, é notória a preocupação francesa com o espaço, o local onde aconteciam as gravações, além da voz. Nesse sentido Bonfati explora essas raízes e as atualizam com o seu ato de captação de som que incluía um microfone omnidirecional, que por sua característica física enfatiza não somente a voz, mas o espaço de onde está sendo captada essa voz, com ele mesmo fazendo o microfone: "meu primeiro potenciômetro foi meu braço e é verdade que ele mudou completamente minha visão do som" (Personnaz, 1991). Ao perguntar para Daniel Deshays se ele poderia definir o que seria esse "som cinematográfico francês" ele pondera:

Nunca me questionei sobre a ideia de um "som francês", pois acredito que foram os estrangeiros na França que a iniciaram. É muito difícil definir a natureza de seu próprio canto! Eu diria que o que fazemos influenciou o cinema de alguns países, inclusive os Estados Unidos. Estou pensando no cinema de Woody Allen, por exemplo. Woody Allen quer ter esse som. A mixagem é baseada no uso dominante do microfone boom. Seu uso no set é muito rigoroso e dominado por um ou dois, às vezes três, booms. Microfones adicionais (lapelas ou outros) são mixados embaixo, como complemento e somente quando necessário, apenas para esclarecer uma fonte (geralmente uma voz) que a acústica do espaço ou o ruído ambiente

podem mascarar. É um som direto, um som "ao vivo", um som integrado ao espaço da cena e que aprimora essa relação entre a voz e o espaço acústico. É um som "situado", ancorado no movimento das fontes. As variações acústicas no timbre estão ligadas ao movimento dos corpos no espaço. É o som do enquadramento da imagem que preserva a vitalidade do desempenho direto dos atores (Câmara, 2025).

Voltando ao tema do "som político" aplicamos a ideia ao poder de intervenção do Técnico de Som Direto no momento da sua captação. Esse gesto, eminentemente criador, é muitas das vezes ignorado pelo grosso das análises sobre o documentário direto, mais centradas no poder de seleção operado pela câmera, que nos anos 1960 foi potencializado pelo ganho de mobilidade dos aparelhos mais leves. É certo que o som é algo bem mais difícil de ser domado, enquadrado, selecionado, na comparação com o potencial criativo operado pela seleção da câmera. Em alguns casos extremos, como aponta Aubouy, no livro de entrevistas de Nougaret e Chiabaut, relatando a forma como o Técnico de Som Direto René Levert<sup>116</sup> captava o som nos primeiros filmes de Jean-Luc Goddard quando Levert posicionava o microfone dentro da cena: "ele tinha um microfone pendurado no teto na borda do plano mais amplo: então close-up, plano geral, era o mesmo som o tempo todo, era ambiente." Sendo que foi aí, segundo Aubouy, que Godard começou a falar sobre o lugar político do microfone, quando o som era o som da vida, o som da realidade, e "era importante não trapacear e sobretudo não tentar aproximar-se dos atores, o microfone tinha que ficar num lugar estratégico da sala" (Nougaret e Chiabaut, 1997).

Acrescentando a isso, Bonfanti foi mais longe definindo a captação sonora como um ato político ou como ele mesmo afirma "É o oposto da subjetividade, no sentido que sou eu que escolho o lugar do microfone, sou eu que descubro o valor dos sons que me parecem importantes". Nesse limiar tecnológico o próprio Bonfanti afirma que não poderia entregar o microfone a um Microfonista pois:

Desde os primeiros dias, senti que só poderia estar sozinho para fazer a reportagem, não poderia contratar um operador de boom, porque é onde você tem mais liberdade, onde você sente que a noção de som político está correta, em outras palavras, que é a posição do microfone que conta e que a posição do microfone nunca está escrita, você não pode lê-la em livros. Você está na boca e, a partir desse momento, a partir do momento em que está na boca, sua escolha é procurar o som que mais lhe agrada, movendo o pulso

---

<sup>116</sup> (1933-2010) Fez o som direto de praticamente todos os filmes de Jean-Luc Goddard dos anos 1960: *Alphaville* (1965), *O demônio das 11 horas* (*Pierrot le fou*, 1965), *Masculino, Feminino* (*Masculin Féminin*, 1966), *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967), entre outros e também filmou com Francois Truffaut: *Beijos proibidos* (*Baisers volés*, 1968), *Duas inglesas e o amor* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971), e *A noite americana* (*La nuit américaine*, 1973), entre outros.

um pouco assim para encontrar uma cor diferente. Portanto, este é o som político, ou seja, a partir do momento em que você decide se colocar desta ou daquela forma em relação à boca, a decisão é sua, é uma escolha (Personnaz, 1991, p. 3).

Dentro da temporalidade cinematográfica já citada com *Crônicas de um verão* (1961) e *O encantador mês de maio* (1963), é rodado, em 1963, um outro filme que também terá grande importância para pensarmos sobre a transição tecnológica dos aparelhos de gravar som e imagem e suas consequências estéticas. Esse filme chama-se *Método I* (*Méthode I*, 1963) e foi dirigido pelo cineasta italo-francês Mario Ruspoli. O filme, documentário de caráter pedagógico, foi uma encomenda de Pierre Schaeffer<sup>117</sup> através do Serviço de Pesquisa da *Radio Télévision Française* (RTF), para ser exibido no programa do encontro do *Marché International des Programmes et Equipements de Télévision* (MIPE - TV), que ocorreu em Lyon em 1963. Como o nome do filme já mesmo enfatiza, quando usa a palavra "método", ele foi feito para explicar para o público bem informado de profissionais de cinema e televisão como fazer filmes na bitola 16 mm com uma câmera na mão, sem aparato e sem tripé, e com um gravador de fita magnética que também deveria ser utilizado no ombro, com um microfone a captar a ação. No âmbito dos já citados dossiês que a UNESCO encomendou, um deles foi escrito justamente por Ruspoli onde ele enumera além das explicações técnicas e aplicações práticas dos novos equipamentos, os valores profissionais, estéticos e políticos da ação ao vivo.

O manuscrito chamado de *Por um novo cinema nos países em desenvolvimento: O Grupo Síncrono Cinematográfico Leve* foi escrito no dia 11 de outubro de 1963 para a segunda rodada de discussões, produzida pela UNESCO, realizada em Beirute do 28 ao 30 de outubro de 1963. O texto encampa as radicalizações do que o diretor filmou ao atribuir ao Técnico de Som Direto "a tarefa mais difícil, complexa e a mais importante". Para Ruspoli o objetivo da gravação de som agora era "governar a imagem", quando o Técnico de Som Direto "não é mais um simples técnico, como nos filmes de estúdio; acima de tudo, ele deve ser um profissional sensível, inteligente e psicológico" (Ruspoli, 1963).

Pensando na unidade da equipe criada pelo *Encantador mês de maio*, Ruspoli vai chamar justamente os mesmos profissionais para essa nova experiência: Antoine Bonfanti (som), Pierre Lhomme (câmera) e Étienne Becker, (assistente de câmera) para comporem a equipe de *Método I*. No filme as tres pessoas citadas são apresentadas como uma equipe

---

<sup>117</sup> Pesquisador, escritor e desbravador da música eletrônica mundialmente. Referência importante nas teorias sonoras de Michel Chion, que foi seu discípulo.

modelo, constituída por técnicos profissionais que irão orientar os trabalhos de uma equipe formada por principiantes de som e imagem. A pesquisadora Caroline Zéau define a orientação do filme:

Dessa forma, a concepção idealista de Mario Ruspoli sobre o cinema direto - o cinema como uma experiência coletiva para o benefício do bem comum - é igualada em sua ambição pelos projetos de instituições culturais públicas como a UNESCO, o National Film Board (NFB) do Canadá e o Departamento de Pesquisa da RTF, que compartilham esses valores e estão preocupados de várias formas com a renovação e a democratização da mídia cinematográfica. Neste documentário, a equipe formada por Antoine Bonfanti, Pierre Lhomme e Étienne Becker atuará tanto na frente como atrás das câmeras, um revezamento curioso que marca o recorte reflexivo de *Método I*, um documentário sobre documentários. *Método I* é um filme carregado por um certo deslumbramento com as potencialidades da nova técnica ligeira e leve (Zéau, 2001, p. 69).

Para realizar o filme, Ruspoli e duas equipes, se deslocam para a cidade escolhida como locação: Marvejols, interior da França, na região do Lozère. O equipamento que eles tinham era o protótipo de câmera KMT Coutant-Mathot 16mm, que havia sido testada em outros quatro filmes previamente realizados<sup>118</sup>, junto com o gravador de fita magnética Perfectone e o microfone Beyer M160. Logo de início, após um longo plano sequência que exhibe um empilhamento de troncos de árvores cortados, escutamos a voz do diretor relatar a novidade e a importância de uma equipe com poucos técnicos, com aparatos leves de câmera e som, tornando-se rápida na sua função de capturar o cinema diretamente. O texto inicial esclarece a visão, ou melhor, a audição de mundo de Ruspoli quando estabelece que a relação pessoal, conciliando o pensamento coletivo, é o aspecto criativo do cinema direto.

Também no início do filme vemos com destaque um plano descritivo da equipe e dos equipamentos portáteis na preparação ao ato de filmar: gravador Perfectone, operado por Bonfanti no ombro, e da câmera KMT Coutant-Mathot Eclair, operada por Lhomme, também no ombro. A demonstração começa antes mesmo de eles começarem a filmar, sugerindo que a equipe - que é a protagonista dessa parte do filme - está sendo seguida por um alter ego anônimo, outra equipe que devemos ignorar. Assim vemos a equipe dos profissionais de *O encantador mês de maio* por em prática todos os aprendizados nesse novo filme síntese: ao apresentar uma equipe filmando a outra, junto com o comentário em voz off, fica claro que *Método I* além de um filme educativo é também, e acima de tudo, um manifesto. O filme

<sup>118</sup> Os filmes foram dois de Rouch: *Crônicas de um verão* (*Chronique d'un été*, 1960) e *A punição* (*La Punition*, 1961); e dois de Ruspoli: *Os estranhos da terra* (*Les Inconnus de la terre*, 1961) e *Um olhar sobre a loucura* (*Regard sur la folie*, 1962) (Graff, 2014).

estabelece a importância do relacionamento entre o cinegrafista, o que ele filma, com a escuta, como ele filma, assumindo um compromisso de parceria entre imagem e som, dando liberdade aos dois aspectos e assim alcançando a subjetividade. Mario Ruspoli, por sua vez, achava que as conquistas do cinema direto deveriam servir ao bem comum e acreditava que ele era capaz de reconciliar o "nós" e o "eu" no centro da causa pública, de acordo com uma certa ideia de democracia (Zéau, 2001).

O mais importante de trazer essa reflexão histórica é que através dessas preocupações estéticas, nesse momento, o som terá destaque em suas participações nas filmagens, como nos aponta Ruspoli: "É importante filmar com os ouvidos: é o som que comanda as imagens!" Haviam planos de serem feitos outros filmes educativos que seriam os *Métodos II* e *III*: *Método II* trataria da "Abordagem do tema", e o *Método III* seria "A formação da obra: a Autocrítica" (Zéau, 2001). Ambos filmes/métodos nunca chegaram a serem produzidos, deixando para a história somente o primeiro método com todas as importantes reflexões que apontam o som direto como importante função na guinada tecnológica que estava acontecendo no momento.

Finalizando esse capítulo, refletindo sobre a importância política dada ao som na perspectiva francesa, não posso deixar de apontar que várias das pessoas citadas irão se juntar um pouco mais tarde para formar grupos de ensino para os trabalhadores de fábricas francesas que estavam travando batalhas salariais com o governo, lembrando que nesse momento as manifestações do movimento de maio de 1968 já estavam dobrando a esquina do tempo. Aponto como exemplos o Grupo Dziga Vertov formado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin quando o coletivo realizou um total de nove filmes, todos carregados de conteúdo político, se dissolvendo em 1972; o Grupo Medvedkine (nome dado em homenagem ao cineasta russo Alexandre Medvedkine<sup>119</sup>) formado por Bonfanti, Marker, Lhomme, entre outros. O filme símbolo do ideário político do Grupo Medvedkine seria *Até mais, eu espero* (*À bientôt, j'espère*, 1968) de Chris Marker e Mario Marret que marca a relação entre cineastas, intelectuais e operários ligados as indústrias Rhodiaceta, de Besançon, e Peugeot, de Sochaux. Antoine Bonfanti terá atuação intensa no Grupo Medvedkine, entre 1968 e 1974, dirigindo um filme-ensaio sem imagens, somente com som, chamado *A dobradiça* (*La charnière*, 1968), que consiste da gravação de um debate ocorrido após a projeção de *Até mais, eu espero*, em Besançon. Nesse sentido o filme de Bonfanti constitui um valioso registro que marca um divisor de águas no projeto Medvdkine, como o próprio Bonfanti afirma: "Nós

---

<sup>119</sup> A carreira de Medvedkine é foco do filme *A tumba de Alexandre* (*Le tambéau de Alexandre*, 1992) de Chris Marker.

não podemos fazer um filme no lugar de um operário, nós não podemos falar em nome do operário”. Essa reflexão levará o grupo a instrumentalizar cinematograficamente os operários, oferecendo os meios de produção de câmera, som e edição que renderá filmes como *Aula de luta* (*Classe de lutte*, 1968), *Rodia 4/8* (1969), *Fim de semana em Sochaux* (*Week-end à Sochaux*, 1971-1972), no curto período de existência do coletivo, até 1974.

Diante do exposto, refletindo sobre as aproximações e distanciamentos entre os movimentos cinematográficos que aconteceram na França e nos Estados Unidos é importante destacar o viés político, não imparcial, que o som exerce, no caso francês, marcado que foi de manifestos e atitudes práticas de socialização de conhecimento e tecnologia. Como apontado a dedicação humana de Antonie Bonfanti tem muita importância na sua trincheira sonora. No caso brasileiro, como vamos ver no próximo capítulo, bem antes da encruzilhada sonora tecnológica e metodológica que estou propondo, teremos outro Bonfanti, o Mathieu, tio do citado Antonie, tendo importante atuação na modernização da gravação e pós-produção de estúdios de som no Brasil na virada dos anos 1940 para 1950. Mathieu Bonfanti forma a Companhia Industrial Cinematográfica (CIC) permanecendo durante algum tempo como a referência de qualidade por conta da tecnologia e do cuidado com o som dos filmes. Diante da importância que Mathieu Bonfanti teve na realidade brasileira fica a pergunta do por que Antonie Bonfanti nunca ter vindo ao Brasil seja para entender o legado do tio, seja para gravar som de algum filme, ou em ministrar cursos de som, uma prática que ele exerceu em diferentes países pelo mundo? Ao longo do filme de Suzanne Durand que documenta a vida e obra de Antonie Bonfanti - *Traços Sonoros de uma escuta engajada* (2002) - causa estranhamento a total falta de referência de Antonie ao tio Mathieu, como se os dois, diante da importância que cada um teve, um na França e o outro no Brasil, fossem completos estranhos, mesmo trabalhando com som de cinema, algo muito específico.

## **Capítulo 4. A realidade sonora brasileira em tempos de mudanças tecnológicas.**

Fazer filmes é um pouco como comandar um navio de guerra. Você tem esse navio e foi definido o que todo mundo deve fazer a todo momento. E aí, no primeiro dia, o navio é atingido por um míssil e começa a afundar, e é aí que você realmente descobre quem vai fazer o quê (Walter Murch, 2002, pág 181).

Refletindo sobre a hipótese inicial lançada no começo da pesquisa da tese onde levantei a possibilidade de que, no momento histórico descrito no capítulo anterior, quando da mudança radical dos aparatos de filmagem, e também na formação dos detalhados métodos sonoros francês e estadunidense esmiuçados no capítulo 1, pergunto se a sonoridade dos filmes brasileiros tiveram alguma interferência ou influência dos fatos históricos narrados, seguindo métodos sonoros franceses ou estadunidenses? A pergunta me inquieta pois sempre me espantou, diante da realidade tecnológica que já acontecia em outros países, o por que do cinema brasileiro ter adotado tão tardiamente o uso do som direto nos seus filmes? Seria falta de linguagem sonora? Seria falta de conhecimento do poder do uso do som direto? Por que os cineastas optaram, na sua grande maioria, em usar massivamente trilha musical, somente utilizando som guia para uma eventual dublagem? Ou seria algo bem mais simples: a falta de acesso a tecnologia e a consequente ignorância da potencialidade que os novos equipamentos poderiam oferecer? O fato é que a introdução do som direto no cinema brasileiro, em especial nas obras de ficção, só se deu ao final da década de 1960, dez anos depois da prática ter sido operacionalizada tanto na França como nos Estados Unidos. Nesse aspecto o gênero documentário feito no Brasil foi mais rápido na incorporação da captura de som portátil em locação, sendo um campo de maior uso e experimentação dos novos aparatos, tanto imagem como som, já no início da década de 1960. Mas para tentar responder essas perguntas acredito ser importante retroceder alguns anos para entender a realidade tecnológica a qual o Brasil estava imerso naquele momento de transição.

O cinema brasileiro da década de 1950 tem uma experiência única na sua história que foi a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz: produtora paulista que ensinava industrializar a produção de filmes criando uma estrutura que até então não havia sido montada no Brasil. Com um mercado promissor por um grande público que poderia ser cativado para o entretenimento do cinema, a pretensa industrialização da atividade tinha por objetivo virar a chave da produção de filmes feitos no Brasil, um cinema feito, na sua grande maioria, por indivíduos e não por estúdios. Esse movimento se inicia em 1949 através da

criação do Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna (MAM). O Centro promoveu um Seminário de Cinema, idealizado por Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz, que seria o primeiro curso de técnica e estética cinematográfica criado no Brasil (na realidade foi uma série de palestras), convidando o cineasta brasileiro, radicado há trinta anos na Europa, Alberto Cavalcanti, para participar do evento. Após sua chegada Cavalcanti é convidado por Franco Zampari, engenheiro italiano que veio em 1922 ao Brasil a convite do amigo Francisco Matarazzo, industrial paulista, para gerir artisticamente a recém construída produtora de filmes chamada de Vera Cruz.

No final dos anos 1940, São Paulo vivia um momento de modernização de suas instituições artísticas. Assim surgiram o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM - SP) em 1948, e no mesmo ano o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) do qual Zampari foi o fundador e diretor administrativo. Do mesmo jeito que queria elevar o nível do teatro brasileiro, na perspectiva de Zampari, o cinema brasileiro também carecia de um melhor acabamento tanto técnico como estético e a criação da Vera Cruz daria o salto necessário para que se chegasse a esse outro nível de produção. A pesquisadora Maria Rita Galvão traçou o processo histórico da Vera Cruz através de sua tese de doutorado, que depois viraria livro, chamada *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. Através do testemunho daqueles que acompanharam o desenvolvimento da produtora e da coleta de informações espalhadas na imprensa da época, Galvão coleta depoimentos de diretores, técnicos e atores. Ela sintetiza o que aconteceu em tão pouco tempo:

O capital inicial da Vera Cruz atingiu o montante de 7,5 milhões de cruzeiros, uma fortuna na época. Em 1953 a companhia possuía os maiores estúdios cinematográficos do país, localizados em São Bernardo do Campo, com uma área de 101 mil metros quadrados (25 mil edificadas), contando com 6 palcos de filmagens, oficinas mecânicas, carpintaria, apartamentos residenciais, frotas de automóveis e uma falsa cidade construída para a filmagem de exteriores. Sua primeira produção foi *Caiçara*, 1950, direção de Adolfo Celi, e a ela se seguiram uma dúzia e meia de películas, quase todas deficitárias, a saber: *Terra é Sempre Terra* e *Ângela*, 1951; *Apassionata*, *Sai da Frente*, *Tico-Tico no Fubá* e *Veneno*, 1952; *Sinhá Moça*, *O Cangaceiro*, *Uma Pulga na Balança*, *Família Lero-Lero*, *Nadando em Dinheiro*, *Esquina da Ilusão* e *Luz Apagada*, 1953; *É Proibido Beijar*, *Candinho*, *Na Senda do Crime* e *Floradas na Serra*, 1954. Exceção feita a *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto, que custou 7 milhões e rendeu 33 milhões de cruzeiros, *Sinhá Moça* e mais dois ou três filmes, os demais fracassaram na bilheteria, levando a Vera Cruz a encerrar suas atividades em 1954. Enquanto as chanchadas cariocas custavam cinco ou seis vezes menos e tinham um circuito próprio de distribuição e exibição, a



Vera Cruz entregava a distribuição de seus filmes à Columbia Pictures que, representante direta dos trustes internacionais, não se empenhava muito na distribuição do similar nacional (Galvão, 1976, p. 52).

O legado mais importante da Vera Cruz foi a possibilidade de aprendizagem, de troca dos técnicos estrangeiros com os brasileiros. No seu início, para para arregimentar pessoas para trabalhar nas diversas funções na companhia é promovido um curso. O importante Técnico de Som Direto Juarez Dagoberto, que atravessou várias décadas do cinema brasileiro, relata na dissertação de Clotilde Borges, que esse curso se deu no criado Centro de Estudos Cinematográficos, em 1953. O curso era composto de duas fases: a primeira fase era o básico, e no segundo ano, na segunda fase, já era a especialização. Neste primeiro ano o aluno tinha informações gerais sobre cada setor: direção, fotografia, cenografia, som e artes. Interessado por som, Dagoberto, segundo ele, não vai ter muita concorrência porque "a maioria das atenções eram dirigidas para direção e fotografia, porque achavam que ganhavam mais e que era mais importante." Ele revela que houve um "vestibular" para entrar, que haviam bolsas oferecidas pela Prefeitura de São Paulo e que entre os que estavam no curso ele lembra de dois que seriam diretores posteriormente: Roberto Santos e Luiz Sérgio Person (Guimarães, 2008).

O fato é que Alberto Cavalcanti pela sua experiência de trabalhar há muitos anos na Europa, formou uma equipe composta com muitos técnicos estrangeiros que já tinham contato com as novas tecnologias que o cinema seguia implantando, mas que não tinham ainda sido utilizadas no cinema brasileiro. Chamou, entre outros, o fotógrafo Henry "Chick" Edward Fowle; o operador de câmera Nigel "Bob" Huke; o montador Oswald Hafenrichter, os diretores John Waterhouse e Jacques Deheinzels; os editores de som Rex Endsleigh, Eric Rassmussen e Michael Stoll. Vários brasileiros entre diretores e atores como Lima Barreto, Agostinho Martins Pereira, Oswaldo Sampaio, Tônia Carrero, Eliane Lage, Marisa Prado, Anselmo Duarte, Mário Sérgio e Alberto Ruschel também foram contratados para trabalhar na Vera Cruz (Galvão, 1976). Em uma realidade carente de formação técnica para as atividades do cinema, a rápida, mas efêvera, experiência na produção de filmes da Vera Cruz ofereceu a técnicos brasileiros a oportunidade de um aprendizado com os técnicos estrangeiros onde eram enfatizadas as melhores condições tecnológicas da época. A atriz Ilka Soares resume a relação de trabalho ao dizer que na Vera Cruz: "Os profissionais de fotografia, montagem e edição eram ingleses. O pessoal de direção era italiano. Foi gente que veio fazer escola para muitos profissionais" (Nicolas, 2004). Como exemplo dessa troca de

conhecimento entre os estrangeiros que vieram temos o montador Mauro Alice<sup>120</sup>, assistente de montagem de imagem do austríaco Oswald Hafenrichter, mas que também aprendeu sobre montagem de som durante seu tempo na produtora:

Para a Vera Cruz veio o Rex Endsleigh, para ser editor de som, ele veio da Inglaterra, na leva do Cavalcanti, e lá ele editava mais era música. Ele tinha trabalhado, perto da época que veio para cá, nos filmes das pianistas, gente que ficava em cima do piano coisa assim. Aqui ele editava o som e os assistentes de montagem, de imagem, na época da sonorização: sincronismo de diálogo, confecção de trilhas de ruídos, etc, trabalhavam com ele. Por isso ele teve que me ensinar e eu aprendi muito com ele, era um grande técnico. Não vamos esquecer que naquele tempo nem se pensava ainda em gravação magnética, era tudo ótico. No trabalho da montagem, o som era igual a imagem, era fotográfico. Ele era extremamente exigente nas coisas do sincronismo e eu fiz muito sincronismo para ele. Quando ele saiu não foi colocado ninguém no seu lugar, porque não existia por aqui e a Vera Cruz já não tinha mais recursos para importar outro técnico inglês aí começamos a resolver nós mesmos. Alguns filmes de produções muito baratas, ligeiras ou apressadas, a parte do som é bastante deficiente. Por exemplo no filme *Sai da Frente*, nas partes dubladas o som de passos era ineficiente, malfeitos. Da próxima vez que você assistir, repare como alguns filmes tem deficiência, porque não tinha uma grande cabeça pra pensar a criação do som (Schettino, 2007, p. 159).

Do lado carioca da produção existia no Rio de Janeiro estúdios criados por iniciativa particular de alguns visionários brasileiros e franceses. José Augusto de Siqueira Cavalcanti Rodrigues, o Sr. Rodrigues, era sócio de Luis Severiano Ribeiro, investidor em cadeias de cinema, na Cinegráfica São Luiz, laboratório dedicado a impressão de cópias para exibição nos cinemas. Nesse contexto a trajetória de Rodrigues tem importantes desdobramentos dentro da realidade de laboratórios brasileiros quando eventualmente ele e Severiano Ribeiro separam a sociedade. Rodrigues se associa a Victor Breggman e formam o Laboratório Líder e Severiano funda a Atlândida, misto de produtora, finalizadora e exibidora de filmes. Enquanto a Vera Cruz, em São Paulo, focava na produção de filmes que exploravam o drama como potência estética, a Atlântida, no Rio de Janeiro, investia na produção de comédias, que ficariam conhecidas como chanchadas. Nesse sentido, como nos informa Hernani Heffner, a gramática sonora dos filmes feitos na Atlândida refletirá por muito tempo a rígida divisão entre cenas com diálogos e cenas com música, além de exibir uma enorme pobreza de ambientes. Em termos puramente estéticos, em um ou outro caso, impera o mais estrito realismo sonoro, sem qualquer acréscimo ou manipulação mais metafórica no campo dos

<sup>120</sup> (1925-2010) Trabalhou com Walter Hugo Khouri (*Noite Vazia*, 1964), Mazzaropi (*Jeca Tatu*, 1959), Anselmo Duarte (*Vereda da Salvação*, 1965), Hector Babenco (*O Beijo da Mulher Aranha*, 1985), entre outros.

diálogos ou dos ruídos. No campo da trilha musical evolui-se sensivelmente, com a fixação de compositores regulares para o cinema e o uso dramático dos temas, em geral dentro da tradição estadunidense. Comparada com a Cinédia<sup>121</sup> e a Brasil Vita Filme<sup>122</sup>, a Atlântida mantém-se bastante atrasada em seus primeiros tempos, utilizando um rack de gravação construído com peças das mais variadas origens. Um segundo canal é conseguido acoplado a moviola ao sistema (Heffner, 2004).

A tecnologia sonora impregada na Atlântida nesse momento utilizava dois fabricantes estadunidenses: o Magnasync e o Ampex. O Magnasync 2220, talvez o gravador mais utilizado para captar som direto em estúdio no Brasil durante a década de 1950, possuía em média 1,44 metros de altura por 0,51 de largura e 0,30 de diâmetro. Os primeiros gravadores já vão possuir a bobina, item importante para facilitar a gravação, mas eram grandes e pesados. Já o Ampex também muito utilizado por aqui neste período chegava a pesar 91 kilos (Porto, 2023). Além disso os citados aparelhos possuíam muitos problemas de sincronização, problemas estes que foram parcialmente resolvidos através da invenção do *pilot tone* em 1958. Assim a realidade brasileira, anterior a entrada do Nagra nos anos 1960, é a utilização dos gravadores Ampex e Magnasync, aparelhos muito pesados que praticamente inviabilizavam que se gravasse fora do estúdio, embora houvessem tentativas utilizando caminhões de som, com a sincronia feita através de cabos ligando a câmera e o gravador. A realidade sonora dos filmes feitos no Brasil vai mudar com o surgimento da Vera Cruz e da Companhia Industrial Cinematográfica (CIC), mais conhecida como Laboratórios Bonfanti. Ambas experiências vão importar o que há de mais moderno no setor e preocupam-se pioneiramente com o acompanhamento laboratorial do negativo de som e sua cópiagem. Implantam-se testes de densidade e de *cross-modulation*, obtendo-se notável incremento no volume, inteligibilidade e qualidade tímbrica dos sons: a mixagem respeita as diversas alturas e as harmoniza num todo controlado. Pela primeira vez pode-se falar em planejamento sonoro, salientando-se o Departamento de Som da Vera Cruz, por seus equipamentos e profissionais (Heffner, 2004).

No rastro da pesquisa sobre as atividades de Mathieu Bonfanti no Brasil encontrei um comentário de Júlio Mendes, funcionário da Unesco no Brasil que produziu um relatório que vamos destacar mais adiante, sobre a participação de Bonfanti no Brasil. Segundo Mendes quando a televisão nasce no Brasil, em 1939, a empresa alemã Telefunken realizou, por

---

<sup>121</sup> Produtora fundada pelo jornalista e cineasta Adhemar Gonzaga com títulos como *Ganga Bruta* (1933), *Bonequinha de seda* (1936) e *Pinguinho de gente* (1949), entre outros.

<sup>122</sup> Produtora fundada por Carmen Santos com títulos como *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-mulher* (1936), *Inconfidência Mineira* (1948), entre outros.

apenas alguns dias, no Rio de Janeiro, demonstrações de equipamentos telefônicos e de rádio. Essas primeiras tentativas de televisão em circuito aberto foram feitas pelos franceses Mathieu Bonfanti e Maurice Duverger. Em 1940 eles utilizaram os estúdios e artistas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e as imagens foram captadas por receptores instalados nas principais casas comerciais da principal avenida da cidade, a Avenida Rio Branco (Mendes, 1965). As atividades de Bonfanti não param por aí, segundo Heffner:

O francês Mathieu Bonfanti assessora a instalação da infra-estrutura de som nos estúdios Maristela e a Multifilmes, reintroduz a dublagem no país (a pioneira fora a Sonofilms) e coloca suas unidades paulistana e carioca à disposição do mercado sob a forma de aluguel-hora. Estes últimos dispositivos têm vital importância para o nascente cinema independente dos anos 1950. Optando pelas locações e não podendo utilizar o muito pesado equipamento de som direto, de difícil deslocamento em planos com movimento (dos atores ou da câmera), e ainda dependendo de microfones omnidirecionais, que não "separam" o primeiro plano e o fundo sonoros, os novos cineastas ganham o recurso de manipular ou recriar *a posteriori* as gravações efetuadas. Algumas tentativas de uso de gravadores de pequeno porte, como Kinevox, esbarram na precariedade da fita de aço recoberta com a camada oxidante, que se partia muito facilmente (Heffner, 2004, p. 520).

O fato é que Bonfanti tem enorme importância no desenvolvimento de laboratórios de pós-produção de filmes, chegando a ter dois lugares, um no Rio de Janeiro e outro em São Paulo. Historicamente o que se sabe é que o seu laboratório carioca pegou fogo em 1957 e que após isso Bonfanti fecha suas atividades e volta para a França. Mas o que é mais interessante, especialmente porque enfatizamos a importância e potência sonora cinematográfica de Antonie Bonfanti no capítulo anterior, é importante lembrar o parentesco com o outro Bonfanti, Mathieu. Antonie apesar de ter rodado meio mundo compartilhando o seu conhecimento e fazendo som direto de filmes, ele nunca veio ao Brasil. Nos escritos sobre Antonie, não existe nenhuma menção ao tio Mathieu, seja pelo conhecimento laboratorial, seja pela dimensão do que ele representou na realidade cinematográfica brasileira, os dois nem parecem tio e sobrinho. O pesquisador Paulo Schettino oferece outra interpretação das circunstâncias do que foi incendiado, diante dos equipamentos que foram vendidos e que estavam no laboratório da CIC. Na entrevista com Victor Breggman, figura importante no contexto dos laboratórios de cinema, ele comenta sobre o incêndio que fez com que Bonfanti encerrasse as suas atividades no Brasil:

Breggman: Em 1950 existiam dois laboratórios: a Cinelab, de um homem chamado Marano, era o dono dele, e existia a CIC, que a gente chamava de Bonfanti, lá na Rua Farani. Chamávamos de Bonfanti porque era o nome do

dono e então todo mundo chamava assim. O Bonfanti era um laboratório que tinha certa qualidade. Os independentes jogavam todos lá no Bonfanti e a Cinelab fazia muita coisa para a Art Filme, que era muito forte, filmes estrangeiros, mas não fazia nada para o cinema nacional. O cinema nacional se dividia entre a Cinegráfica São Luiz (que depois viraria a Líder) e o Bonfanti. Em 1957, o que deu um grande impulso à Líder foi que o Laboratório Bonfanti pegou fogo. Dizem que ele pegou fogo porque queria ir embora do Brasil e queria receber o seguro. Isso era uma sorte para a gente, porque nós só tínhamos copiadoras alemãs Union. Quando o Bonfanti pegou fogo, logo eu fui lá com o Rodrigues e o obriguei a comprar os copiadores de Debie-Matipo, que trabalhavam com faixa de diafragma, que depois vieram ser as copiadoras que foram adaptadas para subtrativo em São Paulo. Nós compramos umas doze copiadoras deles, compramos redutoras, compramos todo o laboratório da parte das copiadeiras, compramos todas as copiadeiras.

Schettino: E o que sobrou do incêndio?

Breggman: Nada! Não afetou nada no incêndio! Nenhuma máquina, foi só no papel o incêndio. As copiadeiras estavam perfeitas, uma beleza, e aí nós levamos tudo lá para Álvaro Ramos, adaptamos e isso foi que deu um impulso. (Schettino, 2007, p. 261)

Ao apontar as deficiências tanto na área da captação de som direto como na etapa de pós-produção, de finalização do som no filme, é importante assinalar também que pela estrutura de produção, muito mais voltada para produtores independentes do que para possíveis estúdios de grande porte, o som direto vai surgir nos anos 1960 como um campo de conhecimento sonoro misterioso, marcado pelo desbravamento de mudanças tecnológicas sem precedentes. Apesar da introdução do Nagra III pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff em seu seminário ministrado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) em 1962 e da locação de serviços sonoros pela Atlântida, que abandonara a produção, certas dificuldades persistem. Mesmo fascinados pelos conceitos e procedimentos do chamado cinema direto, a maioria dos cineastas do movimento do Cinema Novo procura alternativas que se adequem com a infra-estrutura existente.

Como fator importante para uma imperativa mudança no tratamento do negativo sonoro pelos laboratórios existentes, exigindo um maior cuidado com o som dos filmes, difunde-se a ideia de que os filmes brasileiros encontram problemas de comercialização no exterior por causa da má qualidade da banda sonora. O conceito dessa má qualidade, ancorado tanto nas precárias condições tecnológicas, quanto no também reduzido vocabulário sonoro dos realizadores, ajudou a forjar a fama de que o som do filme brasileiro era ruim. Essa fama era facilmente justificada por todas as carências laboratoriais citadas, como também pelo atraso do conhecimento estético do valor do som direto nos filmes. Assim generaliza-se o uso de dublagem, fazendo um pobre uso dos elementos da banda sonora. Na outra ponta do

espectro de produção haviam os sistemas de reprodução do som dos cinemas que eram muito atrasados e sem manutenção.

Algumas soluções demoraram muito tempo para aparecer como por exemplo quando o produtor Jarbas Barbosa se associa ao seu irmão, o apresentador Abelardo Barbosa, mais conhecido como Chacrinha, e ao Técnico de Som Nélson Ribeiro para criar em fins dos anos 1960 a Somil. Na conversa com José Luis Sasso para a pesquisa, ao rememorar o seu começo na mesa de dublagem na Odil Fono Brasil, por volta de 1968, ele aponta que o conceito de mixar dentro da sala veio acontecer só na Somil porque até então era uma cabine de mixagem onde era também feita dublagem. Ele afirma: "Odil Fono Brasil era assim, ninguém tinha a mesa dentro de um estúdio, era tudo junto na cabine de dublagem. Quem inovou isso foi a Somil sendo o primeiro estúdio que monta realmente uma sala de mixagem" (Câmara, 2025). O fato é que a sina do som ruim no cinema brasileiro se estendeu até a minha entrada no cinema, nos anos 1980, quando era recorrente escutar que o som dos filmes brasileiros era de baixa qualidade. Essa "sina" levou quase 30 anos para ser desfeita e somente com a entrada no mercado de melhores microfones condensadores, de sistema confiáveis de microfones sem fio, da implantação do profissional que só cuidaria da edição de som do filme, da chegada das estações de edição digital e muito mais importante do que todos esses itens, houve uma significativa melhoria do sistema de reprodução e monitorização do som das salas de cinema.

#### **4.1 - Cinema novo: a precariedade vira estética.**

Um item que não pode ser posto de lado, pensando na realidade tecnológica do cinema feito no Brasil ao final da década de 1950, é a precariedade dos equipamentos disponíveis naquele momento. Não que isso justifique o atraso e desconhecimento estético que reintero como uma ignorância sonora, quando era recorrente somente o uso de música pré-gravada como o único elemento criativo sonoro nos filmes. Sobre o pretexto dessa precariedade os cineastas do Cinema Novo, em especial Glauber Rocha, formularam o princípio do cinema imperfeito, de uma estética da fome, ancorado pela retórica política de confrontação entre um cinema de poucos recursos técnicos, quando comparado aos filmes feitos por Hollywood, mas com mensagem e estofo estético e político que transgrediam as normas estabelecidas. Rocha no seu melhor estilo vertoviano de causar polêmicas e gerar manifestos, é o arauto da imperfeição enquanto estética quando ele afirmava que os filmes feitos pelo movimento cinemanovista, que ele fazia parte, eram "tecnicamente imperfeitos e dramaticamente dissonantes. Novo não significa perfeito, porque a noção de perfeição é um conceito herdado

de culturas colonizadoras, que determinam seu próprio conceito de perfeição de acordo com os interesses de um ideal político" (Rocha, 1981). Podemos ver o Cinema Novo por dois aspectos essenciais. Primeiro como um movimento temático-ideológico-estético que procurava valorizar os temas brasileiros, a crítica à exploração do homem pelo homem, a denúncia da pobreza e outros temas caros à esquerda, analisando a sociedade a partir do conceito da luta de classes. Em segundo lugar como um movimento que pensava numa produção independente, na qual se buscava uma nova forma de produzir que não àquela ligadas às formas tradicionais, o que queria dizer, no Brasil, maneiras diferentes daquelas que a Vera Cruz realizou, o que implicava, na visão destes cineastas, em novas concepções de linguagem. Acrescente-se a isto o fato de que os cineastas que se intitulavam como cinemanovistas, em geral, vinham da crítica cinematográfica, possuindo pouquíssima experiência prática de cinema. Dib Lufti, um dos fotógrafos mais marcantes dentro da cinematografia do Cinema Novo, pelo seu uso de câmera na mão, sintetiza o pensamento da época em relação as lutas estéticas que estavam em jogo:

O Cinema Novo surgiu numa época em que se filmava em estúdio. Não tínhamos recursos, não podíamos usar estúdios, nem muitos equipamentos. Daí veio o cinema verdade, em locações, com luz natural, tendo os atores uma interpretação mais espontânea. A gente nem tinha preconceito contra a Atlândida, ao contrário, tínhamos admiração por *Oscarito*, *Grande Otelo*, *Lewgoy*. Fugíamos era do cinema de Hollywood. Não queríamos o lado tradicional que a Vera Cruz imitava e do qual a Atlândida fazia sátira (Nicolas, 2004, p. 57).

O fato é que o abismo tecnológico que várias cinematografias mundiais enfrentavam, não era só a brasileira, devia-se a necessidade de importação dos equipamentos cruciais para a produção de um filme: câmeras leves de filmar e gravadores de som portáteis, todos com os seus devidos acessórios e particularidades de captação. Por exemplo no diário de filmagem de *O Grande Momento* (1958), do diretor Roberto Santos, são comuns referências aflitivas à pouca ajuda do tempo, assim como a "precariedade do material técnico": "quase impossível trabalhar com ele. Mas há soluções: esparadrapo, arames, pedaços de paus, plásticos, para recuperar precariamente as câmeras, as máquinas, etc" (Ramos, 1987). Também durante as filmagens de *Barravento* (1962), Rocha reclama da solidão e do péssimo ambiente de equipe. As condições de produção são como sempre bastante precárias: "um tripé, alguns praticáveis, velhos rebatedores, sem roupas para os atores, sem maquiagem e sem guia, muitas vezes sem claquete" (Rocha, 1981). Em outro filme de Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o fotógrafo do filme Waldemar Lima, em entrevista para o site da Associação Brasileira de

Cinematografia (ABC), detalha as condições da época citando que o filme levou nove meses desde o primeiro dia de filmagem até o dia da primeira exibição. Ele cita que o filme parou algumas vezes: "houve quase 30 dias de interrupção, por vários motivos, desde a câmera quebrar, incidente com o laboratório de revelação e desistência de um ator e a contratação de outro" (ABC, 2010). A equipe era bem enxuta como também explica Lima: "Tinha o Eufrásio e o Roque que carregavam câmera, tripé e as baterias pra cima e pra baixo. O resto era tudo eu: foco, fotografia de cena, descarregar e carregar chassis, limpar a câmera, embalar e etiquetar o filme exposto." Na conversa ele detalha o funcionamento da Arriflex II, que segundo ele foi "a câmera mais usada no Cinema Novo" (ABC, 2010). Pensando nas eternas precariedades e limitações em diversas fases do cinema brasileiro o montador Mauro Alice detalha a realidade de um filme que fez com Lima Barreto:

O filme *Fazenda Velha*, filmado em Poços de Caldas, foi criação do Lima Barreto, com ele fotografando (ele fotografava muito bem), eu fazia a claquete, fazia tudo, até marcação de produção. A equipe era eu, ele e o diretor de produção só, não tinha ninguém, nem para carregar filme, rebatedor, carregar câmera, rebobinar negativo, ele mesmo fazia. Peguei emprestado da Vera Cruz uns figurinos de *Sinhá Moça* e conseguimos recriar um ambiente de século passado. O filme ficou muito bonito e o Lima ganhou um Saci especial por ele (Schettino, 2007, p. 151).

A pesquisadora Séverine Graff classifica a atitude francesa, em especial dos diretores Jean Rouch e Mario Ruspoli, da utilidade das tecnologias leves para os países em desenvolvimento, como uma grande ilusão. Primeiro, como lamentam Rouch e Ruspoli, os fabricantes de câmeras não têm pressa em trazer protótipos ou inovações improvisadas (zooms e sistemas de sincronismo, por exemplo) ao mercado. Mas, acima de tudo, as poucas máquinas comercializadas (Perfectone, Nagra) são raras, caras e pouco compatíveis com climas tropicais. De fato, alguns dos equipamentos utilizados (microfones e sistemas de sincronização em particular) são extremamente sensíveis às condições climáticas e exigem reparos frequentes durante as filmagens de Rouch na África. Segundo a autora: "A ideia de que fornecer essas técnicas a cineastas africanos mal treinados seria suficiente para que uma cinematografia local surgisse é naturalmente um mito" (Graff, 2014). Por mais irrealista que possa parecer, essa esperança moldou parte do discurso sobre a técnica do *cinéma-vérité* entre 1961 e 1963 e explica o apoio marcante que a UNESCO deu aos cineastas e comentaristas dessa tendência. Foi exatamente nesse período que, em 1962, embalados por essa atitude humanitária européia, vem em missão diplomática ao Brasil, em um movimento que envolvia



o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro (IPHAN) e o Ministério das Relações Exteriores (MRE), o diretor sueco Arne Sucksdorff.

A presença de Sucksdorff, a princípio cheio de boas intenções no sentido de atualizar os brasileiros tecnologicamente (junto com o professor vieram câmeras, gravadores de som e mesa de edição), trouxe desafios e controvérsias que são até hoje alvo de uma restituição histórica da finalidade do curso oferecido na época, oscilando, para alguns autores, entre um evento importante mas com poucos resultados práticos. A pesquisadora Esther Hamburger intitula Sucksdorff como um "professor incômodo no Brasil" ao falar da sua passagem pelo Rio de Janeiro, citando "as relações tensas entre um mestre estrangeiro premiado, autor de um cinema difícil de classificar, e seus jovens alunos engajados que contribuíram para o cinema por vir" (Hamburger, 2020). Outra visão crítica vem de um dos integrantes do curso, o montador Eduardo Scorel, que revisando o acontecimento, em 2012, 50 anos depois, deixa transparecer muitas críticas à iniciativa, bem-intencionada, mas, por diversos percalços, malsucedida pelos poucos resultados práticos que o curso realmente proporcionou. O pesquisador Igor Porto em seu artigo *O contexto técnico do som direto no Brasil: O Nagra III em fontes textuais* (2021) além de revisar criticamente o curso do sueco, ele afirma que havia um culto no Brasil em torno do gravador Nagra. O fato é que da leva de equipamentos que vieram para fazer parte do curso do sueco as primeiras máquinas a chegarem foram os dois Nagras III que o próprio Sucksdorff trouxe no seu ombro, evidenciando a praticidade da nova tecnologia de gravar som para cinema. A moviola e as câmeras só chegariam alguns meses depois devido a complexidade de transporte. Será que o culto que Porto se refere tem respaldo porque somente uns poucos iniciados, muitos deles sem nenhuma experiência prática de cinema, estavam tendo contato com o que era de mais moderno no mundo, enquanto outros que já trabalhavam continuavam a lidar com a estrutura arcaica e pesada do som ótico? Para comprovar isso Porto utiliza de uma declaração de Wálter Goulart, figura importante no som do cinema brasileiro que começou a trabalhar com som ótico na Atlântida, dada para a pesquisa da Técnica de Som Direto Clotilde Guimarães. Goulart, ao ser perguntado sobre o curso, afirma que Sucksdorff teria vindo ao Brasil para vender Nagras:

Eu sabia desse curso. Nessa época desse curso eu tava trabalhando na Peri Filmes na Rua Alice, que era Peri Filmes do Ralf Norman. Mas esse curso era muito fechado, na verdade esse curso tomou o nome de curso, porque o Arne chegou com esse Nagra pra apresentar e demonstrar como é que funcionava, mas o negócio dele era vender, ele tava representando para vender estes equipamentos, que era um Nagra III (Porto, apud Guimarães, 2008, p. 125).

Goulart não fez o curso, mas a sua percepção como técnico atuando profissionalmente, segundo Porto, diz muito sobre a repercussão do curso naquele momento. Porto afirma que "neste mesmo depoimento e em outras entrevistas do mesmo técnico (Goulart), fica evidente que se o propósito do curso era vender o gravador, deu certo" (Porto, 2021). É difícil de acreditar que Sucksdorff teria alguma ligação com a fábrica da Kudelsky no sentido de ser um representante comercial oferecendo para países em desenvolvimento a nova tecnologia portátil de gravação em fita magnética. Nesse caso, Porto passa ao largo da compreensão de que a adoção do gravador Nagra foi mundial, não se restringindo ao Brasil. Se aqui se estabeleceu uma espécie de culto em relação ao gravador, como ele afirma, ele esquece o que representou a rápida ascensão e padronização gerada pelo uso do gravador Nagra mundialmente, com outros países tendo a mesma reação de um fetiche tecnológico com a nova máquina de gravar som de filmes. Refletindo sobre a leviandade levantada sobre a real função da vinda do cineasta sueco, encontrei em um texto, de 1965, que informa a situação dos gravadores de som portáteis no Brasil naquele momento. O texto escrito faz parte dos relatórios levantados pela Unesco nos anos 1960 que versam sobre as condições tecnológicas dos equipamentos de cinema em países em desenvolvimento. Escrito para uma mesa de conversas dentro do Festival de Cinema de Moscou, acontecido de 13 a 15 de julho de 1965, o funcionário brasileiro Júlio Mendes atualiza a realidade dos equipamentos de som no Brasil. Segundo ele o material trazido por Arne Sucksdorff virou parte do Serviço dos Filmes Documentários, dentro do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Educação e Cultura. Mendes descreve no seu relatório a real situação do fluxo sonoro nos filmes brasileiros naquele momento:

As impossibilidades econômicas e técnicas de filmagem ao vivo. A falta de estúdios bem equipados significa que os filmes com roteiro não podem ser filmados adequadamente. A falta de material técnico especializado fez com que as tentativas mais recentes de transformação ao vivo produzissem resultados inferiores aos obtidos em filmes pós-sincronizados. O alto custo do filme impede a filmagem ao vivo, pois os orçamentos não permitem que as cenas sejam filmadas duas vezes devido à gravação de som ruim (Mendes, 1965, p. 15).

Em seu relatório Mendes também tem o cuidado de relacionar os gravadores portáteis disponíveis: "para as filmagens ao vivo, em exteriores, há apenas 1 Perfectone e 4 Nagras no Brasil." Diante de um número tão pequeno de máquinas ele ainda enumera e especifica a quem pertence: "um deles (Nagra) está com os produtores franceses René Persin e Hubert

Perrin; o outro pertence ao produtor Thomas Farkas; e o terceiro é de propriedade da Rex Endesleigh, que também tem um Perfectone." Três anos depois do curso de Sucksdorff ter trazido dois Nagra, alocados dentro da burocracia do governo, a afirmação que ele teria vindo ao Brasil para vender gravadores, como afirmara Goulart, parece não ter tido nenhum respaldo prático pois o número de Nagra continuava ínfimo, somente quatro, diante de uma realidade cinematográfica brasileira que só crescia em número de títulos produzidos.

É óbvio que podem, e devem haver, críticas ao curso de Sucksdorff, mas nunca é demais de não se perder o contexto no qual essa experiência está inserida, em especial dentro de uma realidade educacional que ainda não vislumbrava o cinema, o audiovisual, como uma matéria a ser estudada e apreendida sistematicamente na universidade. Refletindo sobre isso temos que entender que era a primeira vez que os futuros cineastas brasileiros tiveram contato com a câmera Arriflex blimpada, com o gravador Nagra e com a moviola Steenbeck. Como crítica aos critérios estabelecidos de quem teve acesso ao curso podemos levantar as relações de amizade, ou a situação financeira mais abastada de alguns<sup>123</sup>, como também a escolha do Rio de Janeiro como o local de realização do curso. O que se sabe é que de 230 inscritos, apenas 18 foram escolhidos e que a leva de interessados incluía Dib Lutfi, Eduardo Escorel, Vladimir Herzog, José Wilker, David Neves, Domingos de Oliveira, Orlando Senna, Nelson Xavier, Arnaldo Jabor, entre outros (Costa, 2008). Nessa relação de estudantes temos além de futuros diretores, como também futuros atores, fotógrafos, montadores e roteiristas mas infelizmente nenhum Técnico de Som Direto. O único estudante que demonstra algum interesse por som no curso foi Luis Carlos Saldanha, mas seus motivos eram muito mais em ter acesso ao equipamento de som para entender seu funcionamento e comprar um gravador para alugá-lo, do que desenvolver uma carreira como alguém preocupado na captação de som direto. Saldanha é mais conhecido pelos filmes onde fez câmera, editou ou dirigiu, sendo ele um dos primeiros a comprar um Nagra para alugar para produções que queriam rodar com som direto. Um exemplo disso foi o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, também conhecido como *Antonio das Mortes* (1969), de Glauber Rocha quando ao ser convidado para fazer o som direto, Saldanha aluga seu Nagra III e passa o trabalho para

---

<sup>123</sup> A movimentação para trazer um diretor renomado (vários nomes foram discutidos: Joris Ivens, Jean Rouch e Mário Ruspoli) junto com modernos equipamentos de cinema é muito peculiar quando se observa a relação familiar, e de poder, dos que estavam querendo fazer cinema naquele momento e dos responsáveis pelo curso se realizar. Junto com Arnaldo Carrilho temos tres figuras fundamentais para que o curso acontecesse: Paulo Carneiro, embaixador junto à UNESCO, era pai de Mário Carneiro que fotografou inúmeros filmes do Cinema Novo; Lauro Escorel de Moraes, chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores era pai de Eduardo Escorel montador e também diretor, e de Lauro Escorel, fotógrafo; Rodrigo Mello Franco de Andrade, fundador da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), era pai de Joaquim Pedro de Andrade, diretor.

Wálter Goulart realizar (Câmara, 2019). Esse seria na realidade o primeiro filme com som direto de Rocha (mesmo tendo filmado com som direto o confuso *Cancêr*<sup>124</sup>, fotografado por Saldanha em 1968, com som direto de José Antonio Ventura, esse filme só será finalizado em 1972) praticamente dez anos depois dos primeiros filmes feitos com som direto nos Estados Unidos e na França. As críticas ao curso são feitas pela falta de resultados imediatos, pensando nas expectativas geradas de todo o esforço produzido em trazer um professor estrangeiro e importar equipamentos modernos de filmagem. Mas o efeito produzido, pensando em um prazo mais dilatado, foi extremamente positivo dentro da realidade cinematográfica brasileira. Como coloca o fotógrafo Dib Lutfi: "No curso do Arns saiu uma leva muito boa de cineastas dali. Fomos aprendendo durante nove meses a gostar, entender e fazer cinema" (Nicolas, 2004).

Ainda sobre o importante relatório citado de Júlio Mendes, o mesmo tem grande importância porque oferece a realidade tecnológica disponível naquele momento para os cineastas brasileiros. Diante de uma certa ingenuidade capitalista, quando cineastas como Mario Ruspoli e Jean Rouch propunham como obrigatório para a renovação do cinema mundial que os países passassem a utilizar os novos equipamentos portáteis, sendo que esses equipamentos ou eram fabricados ou na Europa ou nos Estados Unidos. Pela percepção dos que estavam vivendo onde a tecnologia estava sendo produzida o caminho para fazer parte da nova realidade iria se estreitar pela decorrente exportação desses novos equipamentos aos países sem tecnologia de cinema. O que Mendes faz é relatar para o mundo como era a realidade cinematográfica brasileira naquele momento, oferecendo um contexto real para confratar com o mundo idealizado por estrangeiros que achavam que o cinema leve e sincrônico iria se estabelecer por decreto. O relatório, segundo Mendes "é uma tentativa de destacar as esperanças expressas pelo cinema do país no desenvolvimento de novas técnicas capazes de expressar os problemas sociais e culturais do Brasil de uma forma mais fresca e vívida". Ele escreve:

Baseando-me nesses fatos e abstenho-me de formular categorizações, procurei, neste relatório, estabelecer uma história concreta do som direto no Brasil, desde as primeiras pesquisas na época do cinema mudo até o surgimento do gravador de fita leve (para gravações de som síncrono) em 1962; mostrar as impossibilidades econômicas atuais que impedem a total utilização da técnica do som direto; dar, antes de falar sobre as obras, uma

---

<sup>124</sup> Arnaldo Carrilho em entrevista para Clotilde Borges revela que "Glauber ficou puto da vida com o Saldanha porque ele começou a fazer experiências com o som e o Glauber só foi descobrir depois. O Saldanha tinha capacidade técnica, mas fez muita besteira pois mexia no piloto do Nagra e saía sons horrorosos" (Guimarães, 2008).

imagem concreta do que realmente está acontecendo no Brasil. Tudo isso para que o público possa entender as obras brasileiras de "cinéma-vérité" à luz do precário material utilizado (Mendes, 1965, p. 9).

A filmagem em 16mm era um formato que utilizava uma câmera bem mais leve e prática do que as câmeras de 35mm e seria esse formato mais compacto obrigatório para a renovação estética plantada pelos europeus e estadunidenses. Só que, como indica Mendes, a realidade laboratorial com o processamento do filme em 16mm não era praticada no Brasil, onde a maioria dos laboratórios focava na produção dos filmes em 35mm, com resultados muito ruins nas cópias em 16mm. Ele afirma:

Já vimos que filmar em 16mm no Brasil é quase impossível por causa das dificuldades técnicas encontradas durante o processo de ampliação, e também porque não é possível criar filmes apenas para a televisão brasileira, sem a garantia de poder alugá-los ao mesmo tempo para emissoras de televisão estrangeiras. Essas são as principais razões pelas quais todas as tentativas de *cinéma-vérité* até agora foram feitas em 35mm com o objetivo de exploração comercial normal. Mas isso aumenta o preço de custo, e muitos jovens diretores são privados dessa possibilidade, enquanto poderiam usar mais facilmente o 16mm. Até mesmo a nova geração do cinema brasileiro, conhecida como "cinema novo", utiliza o 35mm em suas produções. Até o momento, a ampliação de 16mm para 35mm nos laboratórios brasileiros tem produzido resultados ruins. O filme de 16 mm continua sendo usado quase que exclusivamente para filmes de televisão (Mendes, 1965, p. 20).

O mais importante do relatório de Mendes é deixar claro para o mundo que existe uma realidade econômica no Brasil que está muito distante do que outros países já haviam alcançado. Assim ele confronta frases como a de Ruspoli de que "o cinegrafista deve prescindir da noção de economia no que diz respeito ao filme" pois para ele isso perdia sentido no Brasil, onde o preço do filme desempenhava o papel mais importante. Como já citado, Mendes pesquisa e enumera a quantidade de "magnetophones portáteis para gravação de som síncrono, havendo somente cinco deles no Brasil." Contextualizando o relatório de Júlio Mendes fica claro, entre outras questões, que a realidade tecnológica brasileira tinha a sua particularidade devido as condições dos laboratórios de revelação e cópiagem no Brasil. A ideia da câmera portátil de 16mm, em contraponto com as câmeras mais pesadas de 35mm, tão difundida na França e nos Estados Unidos encontra uma grande dificuldade em ser efetivada pela dificuldade de pós-produção dos laboratórios brasileiros. O 16mm, e eventualmente o super 16mm, adentra a cinematografia brasileira nos anos 1980 sendo muito utilizado em filmes para televisão. Com o tempo os blow-ups de 16mm para 35mm foram

sendo aperfeiçoados, oferecendo opções mais baratas de orçamento desde da câmera até a cópia final.

#### **4.2 - Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão: e o som fica onde mesmo?**

A inserção do som direto no cinema brasileiro tem sido nos últimos anos um fator estimulante de pesquisa acadêmica ensejando teses e dissertações que buscam entender como surgiu, se implantou, e se estabeleceu a nova maneira de captação portátil de som no cinema no Brasil. Essas pesquisas têm o devido cuidado de trazer vários títulos feitos no período citado da implantação do som direto, analisando-os sob uma perspectiva sonora. Um exemplo disso é a dissertação de Francisco José Costa Júnior *A sonoridade no cinema moderno brasileiro*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2023. Na sua dissertação Costa Júnior analisa sonoramente filmes do Cinema Marginal e do Cinema Novo entre os anos 1968 a 1972 e lança uma pergunta, levantando a problemática do som como elemento central na divergência entre os dois movimentos: será no som dos filmes onde mais se evidencia a grande diferenciação estética entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal? O pesquisador Igor Porto Araújo também vai se debruçar sobre o tema do som direto com a sua tese *O som como marca estética do processo: a inserção do som direto no cinema brasileiro de ficção*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2023. Na sua tese Porto faz a 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? Dessa maneira não vou me adentrar na análise sonora dos filmes feitos no Brasil nos anos 1960 pois os pesquisadores já citados o fizeram com grande riqueza de detalhes. A minha intenção é de investigar as entrelinhas da história, buscando traços de possíveis métodos sonoros através dos que estavam fazendo cinema no período detalhado, pensando o som de maneira criativa diante dos novos desafios de filmagem trazidos pela mudança tecnológica.

Vários pesquisadores brasileiros afirmam que os primeiras experiências bem-sucedidas em gravar som direto em externas no Brasil são os filmes *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, e *Opinião Pública* (1967) de Arnaldo Jabor, dois documentários. David Neves no livro *Cinema Moderno, Cinema Novo* (1966), organizado por Flávio Moreira da Costa, escreve um texto chamado *A descoberta da espontaneidade, breve histórico do*

*cinema-direto no Brasil* onde oferece um panorama da realidade brasileira, corroborando com alguns aspectos levantados por Júlio Mendes no seu relatório para a Unesco. Neves relata que os laboratórios comerciais existentes na praça não revelam a película de 16mm reversível, sendo a preferência ao negativo de 35mm, desprezando conseqüentemente o 16mm. Para ele os laboratórios não estavam equipados com copiadeiras que permitiriam o trabalho em "banda dupla", que habilitava a montagem do negativo em 16mm. Ele também cita também a carência de câmeras Arriflex e Auricon, sendo a mais usada a não blimpada Paillard Bolex. O que me chama mais atenção no seu texto é a forma como ele descreve a preparação de Leon Hirszman para filmar *Maioria Absoluta* (1964), sendo que aqui posso ter umas pistas sobre o por que do atraso da entrada do som direto no Brasil:

No Brasil, a coisa ainda está por se fazer. O campo é vasto. O documentário tradicional, nascido da pior linhagem didatizante, já não é mais aceito. Há, porém, o perigo de se querer arquivar o exotismo. Começa-se a preparar a produção de *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman. O realizador, até aqui um amante do rigor, desconhece as "veleidades" da câmera livre, do som transportável, e se desinteressa um pouco. De certa forma uma preguiça inicial o aproxima do problema. Não há *blimp*, deve-se, portanto, filmar à distância. Nem há ligação entre a câmera e o gravador: apelar-se-á para a post-sincronização, método Reichenbach (também citado por Jean Rouch num *entretien*, *Cahiers du Cinéma* n° 144). A preguiça aludida dispensa o trabalho de roteirização *in abstracto*, mas, exige o dobro do rigor na montagem. Recorre-se a Nelson Pereira dos Santos; o filme é cartesiano. Um pouco frio, devido naturalmente ao uso das grandes focais. Na filmografia do realizador é obra de transição. Em termos de cinema-direto, uma boa utilização dos recursos existentes. Há nele, apesar de bons resultados quanto ao sincronismo, alguns graves problemas de som (Neves, 1966, p. 259).

Chamam atenção duas palavras: preguiça e desconhecimento! No caso específico de Hirszman, que é mais conhecido pelo seu cinema ficcional do que documental, somente em 1972 é que ele fará um filme de ficção - *São Bernardo* - onde irá usar o som direto, gravado pelo citado Wálter Goulart. A pergunta que me fiz sobre a pobreza sonora dos filmes do Cinema Novo é parcialmente respondida com os adjetivos utilizados por Neves para descrever o pensamento de alguns realizadores do período, nesse caso Hirszman. Por outro lado, Neves enfatiza de maneira positiva os filmes produzidos por Thomaz Farkas em São Paulo onde ele afirma que Farkas "é uma figura proeminente no comércio fotográfico de São Paulo que resolveu fazer um plano de produção visando ao mercado das TVs estrangeiras. Realizou, em 16mm, três documentários utilizando seu equipamento particular, duas câmeras Arriflex e um Nagra." O diretor Arnaldo Jabor, que foi o tradutor do curso de Sucksdorff e promovido a Técnico de Som Direto pela falta de alguém interessado, entrevistado por

Clotilde Guimarães fala do seu fascínio pelo som direto: “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). O diretor Nelson Pereira dos Santos, entrevistado que foi na mesma pesquisa, também revela a sua predileção pelo som direto quando afirma que começou no cinema montando som no negativo em filmes como *Agulha no Palheiro* (1953) e *Balança mas não cai* (1953). Santos revela uma interessante conversa que teve com o diretor Carlos Coimbra, quando estava montando seu filme *Armas da Vingança* (1955) por conta da dublagem feita para o filme. Para Santos era um absurdo dublar um filme mas Coimbra achava o som direto uma estranha mágica: “Coimbra disse: “Mas isso tudo gravado na hora!” Ele parecia um estudante. Aí eu falei: “Mas Carlos você já fez tantos filmes!” Ele retrucou: “Eu tenho medo do som direto! Nunca sabe se a qualidade tá boa, aí eu dublo tudo” (Guimarães, 2008).

Santos também aponta que em São Paulo ficou arraigada a cultura da dublagem na produção da ficção de longa metragem, constatação reintereada em conversa com José Luis Sasso, veterano mixador do cinema brasileiro. Em conversa para a pesquisa Sasso afirma que “Ninguém fazia som direto em São Paulo, isso era feito no Rio de Janeiro, mas em São Paulo não lembro de ter quando comecei na mesa de dublagem por volta de 68, 69. Eu não vi nenhum filme com som direto nesse período” (Câmara, 2025). Nesse contexto temos também declarações de cineastas do período que estavam atentos as novas possibilidades tecnológicas e estavam querendo usar a tecnologia a seu favor, pensando em novos caminhos estéticos.

Um deles é Júlio Bressane que em um primeiro momento se insere dentro de um contexto híbrido dentro do Cinema Novo, se interessando por um cinema muito mais experimental na sua forma. Em 1981, uma edição histórica da revista *Filme Cultura*, a de nº 37, organizada por Jean-Claude Bernardet, será dedicada ao som no cinema brasileiro. Nessa edição da revista existe uma entrevista com Bressane onde ele faz críticas a uma espécie de fascinação com o Nagra quando ele foi introduzido no Brasil. Contra esse uso automático de um som naturalista, Bressane faz uma defesa de métodos pensados por ele próprio, como o uso da música que, parecendo trilha inserida na montagem, na verdade fora captada no set, como som direto, a partir de discos executados ali no espaço da ação. Mais do que isso, nas seqüências em que isso ocorria, tais músicas, muitas vezes tocadas inteiras, eram centrais para a duração do plano e para a encenação. Como exemplos temos *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* ambos de 1969. Sobre experimentos não com o som direto, mas com a dublagem, Bressane, ao defender da mesma forma seu potencial criativo e anti- naturalista, cita seu filme *Agonia*, de 1976, no qual há o que ele próprio batiza de polivozes: um mesmo



personagem dublado por vozes diferentes no decorrer da história. Ele reivindica seu lugar de destaque ao apontar:

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 o 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, um caso típico da nossa miséria cultural. 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 diferentes não só em estúdios com dublagem como também com som direto (Bernardet, 1981, p. 22).

O que fica bem claro com todas essas declarações é que o uso correto do Nagra, ou seja, a obtenção do som direto e da sincronia com a imagem em si, parecem bastar, e o tratamento do som fica restrito à gravação e à reprodução desse som direto, em especial nos documentários produzidos. Existe um foco em torno do depoimento sincronizado que passa a ocupar lugar central na narrativa e outras formas de unir sons e imagens ficam relegadas. Observando que esse possível uso menos didático e mais criativo do som direto seria mais adequado ao filme de ficção, mas esse cinema encontra realizadores com uma gramática sonora muito limitada, quando os mesmos só entendiam trilha musical como o único elemento sonoro relevante. A ideia de conferir ao som, da mesma maneira como é feito com a imagem, um pensamento estético, levaria algum tempo para ser efetivada. Após um momento inicial de deslumbramento com a nova tecnologia, pode-se entender que de fato a maior parte das preocupações com relação ao som dos filmes estivesse resumida à qualidade do som gravado em locação e sua sincronia.

Recentemente, por uma revisão histórica do movimento do Cinema Novo, apareceu no debate a obra de Helena Solberg<sup>125</sup>, uma das poucas mulheres que estavam fazendo cinema no mesmo período, mas que praticamente nunca era citada como pertencente a qualquer movimento, seja Cinema Novo ou Cinema Marginal. Solberg realiza em 1966 o filme *A entrevista*, e pensando na reivindicação pioneira de Bressane como precursor criativo do som direto no Brasil, ela também tem destaque pelo seu uso não meramente técnico do som no seu filme. Para ter acesso a um gravador para fazer o filme, Solberg conta com a ajuda de Mário Carneiro, segundo ela: "Mário me ajudou a conseguir um Nagra, o único que tinha no Brasil, trazido por um cineasta sueco pra cá. Um gravador que era um objeto de desejo de todo mundo, todos queriam ter acesso a ele" (Tavares, 2014). Ou seja, quase quatro anos

<sup>125</sup> Dirigiu *Meio dia* (1970), *Carmen Miranda: bananas is my business* (1995), *Vida de Menina* (2005), *Palavra (en) cantada* (2009), entre outros.

depois de Sucksdorff ter trazido não somente um, como afirma Solberg, mas dois Nagra para o Brasil, fica patente que não era claro o acesso ao gravador, sendo isso relegado as relações de poder e amizade que cada um tinha.<sup>126</sup> Solberg comenta sobre a produção do filme:

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, que pesava muito, aliás, fazendo 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 aquilo (Tavares, 2014, pág 33).

Também na já citada revista *Filme Cultura* nº 37 Geraldo Sarno narra a Jean-Claude Bernardet a experiência do som direto em *Viramundo* (1965) seu primeiro filme feito no contexto da Caravana Farkas. Sarno comenta a dificuldade com o sincronismo que já citamos, devido ao motor variável das câmeras Arriflex. Conta que a equipe de finalização formada por Affonso Beato, Wálter Goulart e Carlos della Riva, após ter percebido que imagens e sons corriam em velocidades diferentes, tiveram que acertar manualmente a sincronia entre os dois na moviola. O mais importante é que Sarno admite ser aquela uma época de transição para o som direto. Naquele momento, diz ele, em *Viramundo*, “o som direto não rompe com uma estrutura dramática naturalista que o filme tem”. Essencialmente, nesse caso do documentário, o som direto é a principal ferramenta que nos leva a uma estrutura naturalista. Sarno comenta que pensaria em experimentar com o som apenas em filmes mais tardios, como *Viva Cariri*, de 1970 (Bernardet, 1981). Ainda sobre *Viramundo* é muito interessante a participação de Maurice Capovilla, cineasta que também participou ativamente do movimento da Caravana Farkas (dirigiu *Subterrâneos do futebol*) quando ele foi encarregado de fazer o som direto do filme, que seria o primeiro da série de quatro filmes que seriam conhecidos como *Brasil Verdade*<sup>127</sup>. Capovilla usando de uma excelente retórica nos presenteia com uma provocação

<sup>126</sup> Nelson Pereira dos Santos ao comentar sobre o uso da moviola que fora trazido por Sucksdorff revela que ela foi primeiro "para o escritório do Uli Burtin e depois foi para a casa do Luiz Carlos Barreto: "Lá eu montei o filme do Leon e o Glauber montou o *Deus e o Diabo* com o Escorel". Ao ser indagado se a moviola não era pública, pois era propriedade do IPHAN, Santos pondera: "...o diretor do IPHAN era o pai do Joaquim Pedro e aí não tinha problema (Guimarães, 2008).

<sup>127</sup> Os filmes foram com *Nossa escola de samba* de Manucho Gimenez, *Memória do cangaço* de Paulo Gil Soares, *Viramundo* de Geraldo Sarno e *Subterrâneos do futebol* de Maurice Capovilla.

muito importante no momento que a gravação portátil de som direto estava engatinhando no Brasil:

Coube a mim fazer o som de *Viramundo*, após um rápido aprendizado com o Nagra. Naqueles documentários de 1964, nós começamos a trabalhar um relacionamento de equipe que seria vital dali pra frente. Em *Viramundo* todas as minhas atenções estavam concentradas na operação do gravador. Nesse momento os filmes feitos na Caravana estiveram entre as primeiras experiências estruturadas de se fazer som direto no documentário brasileiro. O de *Garrincha, alegria do povo* não era propriamente som direto, já que a entrevista do Garrincha fora gravada em estúdio. O uso do Nagra trazia para a filmagem uma espécie de segundo olho, o olho do microfone, que deveria captar em sincronia e com a mesma qualidade que as imagens da câmera. Como ainda não havia o cristal que tornava o gravador independente, este era ligado à câmera por um cabo. De maneira geral, era dura a batalha nesses primeiros tempos do som direto. As entrevistas mais longas costumavam sair de sincronia. A situação era comparável à de um celibatário de 60 anos que de repente se casa e tem que coabitar com alguém. A mudança de comportamento era brutal. E acho que ainda não foi completamente resolvida (Mattos, 2006, p. 68).

Figura XX - Filmando *Subterrâneos do futebol*, 1965.



fonte: Instituto Moreira Sales.

Pensando em outra reflexão, agora no campo da estética dos documentários feitos nos anos 1960, trago a interpretação de Carlos Alberto Mattos, importante historiador, escritor e crítico de cinema, pensando em possíveis influências do cinema francês ou estadunidense nos filmes feitos no período que estou problematizando. Mattos afirma que existe uma maior influência do cinema *vérité* francês do que o cinema direto estadunidense na cinematografia brasileira. Para ele, pensando no que apontamos anteriormente sobre as diferenças entre o método francês de interação do entrevistador com o entrevistado e o método estadunidense de total observação sem interação, "o brasileiro gosta de interagir, gosta de conversar, não tem

muito essa postura da observação, de mosca na parede, indiferente, supostamente indiferente." Apesar de citar a experiência de Eduardo Escorel e Júlio Bressane em *Bethânia bem de perto* (1967) como um representante do cinema direto estadunidense, ele pondera que "aqui o pessoal foi mais na linha do cinema de entrevista, de ir para a rua entrevistar a opinião pública." Mattos admite que "nesse momento não foi feito a dobra que caracterizava o cinema verdade que era a inclusão do realizador dentro do filme e questionar o próprio filme dentro do filme" (Câmara, 2025). Pensando na reflexão do uso excessivo de música nos filmes, Mattos aponta diferenças entre uma cinematografia e outra:

Uma preocupação é musicalizar os filmes e encher o filme de música que não era uma coisa que se vê muito no cinema americano, que era mais realista, mas voltado para talvez uma reencenação do próprio ambiente natural onde a música entrava pontualmente. No cinema francês não entrava dramaturgicamente, ela entrava como uma suíte, como quase uma sinfonia (Câmara, 2025).

O intérprete do curso de Arne Sucksdorff, Técnico de Som Direto em *Maioria Absoluta* (1964) e *Integração Racial* (1964), e depois diretor de cinema, Arnaldo Jabor também pondera sobre certas influências estéticas francesas e estadunidenses no momento que começa a pensar sobre o que dizer com os seus filmes. Ele cita a influência de *O encantador mês de maio* (1962) de Chris Marker e Pierre Lhomme que o levou a fazer *Opinião Pública* (1967) e dos irmãos Maysles, que influenciaram Joaquim Pedro de Andrade a fazer *Garrincha, Alegria do Povo* (1962). Jabor fala sobre sua postura como documentarista problematizando um debate sobre como filmar: "No cinema verdade você não pode saber o que você quer, você vai filmando pra depois descobrir, você não podia interferir na realidade, não podia narrar, nem tomar um partido. Eu nunca entrei nessa porque acho uma chateação" (Guimarães, 2008). Ele cita que *O Circo* (1965), seu primeiro filme, gravado com som direto, e também *Opinião Pública* (1967) tinham sim roteiro, tinham uma estrutura, sendo para ele essa "a diferença do som direto brasileiro, do cinema verdade, pro cinema francês".

Em outra ponta pensando sobre a precariedade tecnológica do momento e sobre significados desenvolvidos para justificar posturas estéticas nos filmes, Eduardo Escorel nos aponta sobre a realidade brasileira no que tange os pesados equipamentos de filmagem:

Na verdade só com o surgimento das câmeras da Arri blimpadas, as BLs, é que passou a ser possível fazer ficção em som direto. Os primeiros filmes em som direto do Cinema Novo como *São Bernardo* foi feito com uma Cameflex e um blimp de aço, de ferro, uma coisa muito pesada. *O Dragão da Maldade* de 68/69 com o mesmo esquema Cameflex e blimp. Olha, eu

acho que não é à toa que você olhando pros filmes você vai ver filmes de planos mais longos, câmera mais fixa, porque uma coisa acaba influenciando na outra. Quer dizer, a generalização do uso do som direto só veio com o surgimento da Arri BL que é muito posterior (Guimarães, 2008, p. 154).

Fechando o capítulo, pensando no quanto todo o processo tecnológico iniciado no final dos anos 1950, começo dos anos 1960, teve um considerado atraso em ser diluído na cinematografia brasileira como um todo, não só nas produções feitas no Rio de Janeiro e em São Paulo, relato um fato acontecido comigo já nos anos 1990. Em 1992 fiz o som direto de *A Saga do Guerreiro Alumioso*, de Rosemberg Cariry, filmado em Santana do Acaraú, interior do Ceará. Por uma questão de co-produção com a Cinequanon, produtora de Portugal, veio uma câmera Arriflex BL 16mm de lá que não era equipada com cristal para rodar em sincronia com o som direto, sendo necessário haver a ligação via cabo com o meu Nagra IS para fazer o sincronismo. A minha experiência fazendo som direto nos Estados Unidos sempre recomendava, sendo isso válido até hoje, que antes de começar a rodar qualquer filme que seja feito um teste de sincronismo. O teste é simples: nas mesmas condições de filmagem, com a câmera e gravador de som que vão ser usados no filme, roda-se os dois, bate-se uma claquete e grava-se alguns minutos de alguém falando para a câmera algum texto, com a imagem focando na boca da pessoa. Isso era mandado para o laboratório, sendo revelado e copiado o negativo. O som era transposto para o magnético perfurado e juntava-se os dois elementos, som e imagem, na moviola observando a batida da claquete e se existia alguma perda de sincronismo ao longo das tomadas feitas. Esses testes eram importantes para ter a segurança de não começar a rodar com falta de sincronismo, tentando minimizar o trabalho de montagem que isso acarretaria mais adiante.

No caso da *Saga do Guerreiro Alumioso* por uma questão de produção, apesar de ter alertado para a necessidade de que fossem checados os parâmetros de sincronismo, seja por ignorância tecnológica ou por preguiça econômica, nada foi feito e assim começamos a rodar. No meio do filme os assistentes de câmera, por uma razão de um problema de transporte do negativo dentro do chassis, tiveram que abrir a câmera para checar o que estava acontecendo. Nesse momento eles descobrem uma chave que marcava a ciclagem que a câmera deveria rodar: ou 50Hz (padrão europeu) ou 60Hz (padrão das américas, incluindo o Brasil): a câmera estava presetada para 50Hz, o que fazia a câmera rodar a 25 quadros por segundo, o padrão europeu! O resultado disso é que o filme tem situações onde o texto dos atores, quando é um pouco mais longo, tem uma crônica perda de sincronismo devido ao erro de ciclagem. Mais uma vez, mesmo passados trinta anos, a premissa do cinema imperfeito foi invocada para

justificar a precariedade como estética, reciclando lemas que aponto que só se preocupavam com a imagem, sendo o som relegado a dublagens malfeitas e tendo somente a trilha musical, na sua grande maioria, como o elemento criativo das trilhas sonoras dos filmes.

Figura XX - Filmando *A Saga do Guerreiro Alumioso*, 1992, com cabo piloto entre a câmera Arri BL 16mm e o gravador Nagra IS.



fonte: coleção do autor.

## Capítulo 5. Considerações finais.

Escutar é o verbo para a religião, enquanto agir é o verbo para a história. No escutar como inatividade, silencia-se o Eu que é o lugar para decisões e delimitações. O Eu que escuta se mergulha no todo, no ilimitado, no infinito. Quem se entrega à escuta, perde-se no "todo da natureza." Quem, em contrapartida, produz-se, põe à vista, é incapaz de escutar, de contemplar em uma passividade infantil (Byung-Chul Han, 2022, p. 156).

Refletindo sobre a escrita da tese, tentando encontrar o novelo que amarrei lá no começo para ter condições de voltar de onde saí, percebo o quão frágil era a minha hipótese. A ideia de que o cinema brasileiro chegou a incorporar o método francês ou o estadunidense de pensar, gravar e reproduzir o som no cinema se esvaiu pela simples constatação de que, na introdução do som direto portátil no Brasil, não havia nem o conhecimento e decorrentemente também não havia qualquer tipo de letramento sonoro que habilitasse os cineastas brasileiros a utilizarem esteticamente as novas tecnologias que surgiram. Acredito que só bem mais tarde, efetivamente já nos anos 1980, vinte anos depois da entrada de equipamentos portáteis no cinema mundial, é que sonoramente podemos ter alguma distinção e maior aprofundamento teórico e prático na captação do som direto no Brasil. A inserção tardia do som direto portátil na prática do cinema brasileiro, a imposição da dublagem como norma nos filmes feitos (houveram exceções de filmes gravados com som direto), as limitações e o reduzido número de estúdios de som para cinema concentrados no Rio de Janeiro ou em São Paulo, e a longa ausência da função de editor de som dentro da realidade de pós-produção dos filmes brasileiros, são elementos que apontam em uma direção muito mais vaga do que precisa em relação a possíveis influências sonoras sejam dos Estados Unidos ou da França no som do cinema brasileiro.

No caso brasileiro a guinada estética no começo dos anos 1960 com a chegada dos cineastas do Cinema Novo reagiu de maneira sistematizada ao cinema de estúdio promovendo como norma a liberdade de filmar somente com dois elementos: ideias na cabeça e câmeras na mão. O axioma cinemanovista deixa claro que a parte sonora do audiovisual que faziam tinha espaço subordinado a imagem, sem pensamento, planejamento e corpo autêntico. A fala do cineasta João Batista de Andrade resume bem o que ele estava vivendo na virada dos anos 1950 para os anos 1960, no que se refere ao uso do som direto nos filmes brasileiros do período: "Parece que o cinema brasileiro estava experimentando o retorno da transição do silencioso para o sonoro novamente, quando a tecnologia de sincronismo entre imagem e som

demorou muito tempo para ser efetivada" (Caetano, 2004). Costa também observa o mesmo período de transição quando afirma:

É necessário pensar esse primeiro grupo de produções como filmes de passagem, com os quais se está experimentando uma tecnologia que permite ampla mudança no ofício de captar sons e, por conseguinte, na textura sonora dos filmes. A passagem do dito período mudo para o cinema sonoro, mais de trinta anos antes, acarretara uma série de adaptações no set de filmagem, no processo de montagem, na distribuição, na recepção dos filmes, e gerou filmes híbridos, que aprendiam a falar aos poucos, como o exemplo, citado no capítulo anterior, de *Ganga bruta*. De forma análoga, a situação nova da gravação de som, não mais restrita à obra de ficção feita em estúdio, mas liberta a ponto de serem captadas conversas menos controladas, em externas, nos mais variados ambientes sonoros, necessitava de um período de adaptação. Assim como foram produzidos filmes de passagem do mudo para o sonoro, seriam produzidos também filmes de passagem entre o que era o som dos estúdios e o que passava a ser o som direto das ruas (Costa, 2008, p. 144).

Certamente um ponto importante no contexto tecnológico, como foi apontado, é o simples fato que o Brasil, assim como muitos outros países do mundo, nunca construiu, e ainda não detém patentes, para fabricar equipamentos de alta precisão necessários para fazer filmes. O exemplo da minha carreira como Técnico de Som Direto me habilita a pensar em toda a tecnologia que tive que experimentar praticando a profissão, entendendo que comecei a estudar e trabalhar com cinema nos anos 1980. Hoje, passados quase quarenta anos, quando olho para o equipamento de som direto que adquiri ao longo do tempo para trabalhar e me manter no mercado como Técnico de Som Direto, atuando com a tecnologia do momento, vejo o quanto já experimentei com as mudanças que ocorreram.

Comecei gravando som direto em Nagra, gravador de fita analógica de 1/4", de origem suíça, depois passei para o Dat com o gravador inglês HHB que gravava em mídia física, como se fosse uma fita K7 em miniatura. Hoje gravo o som direto em cartões de memória e hds em máquinas francesa (Cantar) e estadunidense (Sound Devices), o mixer (Cooper Sound) é estadunidense, os microfones alemães (Schoeps, Sennheiser e Beyer Dynamic), os zeppelins (protetores de vento) ingleses (Rycote), armações de microfones francesa (Cinella) e estadunidense (Audio Technica), os sistemas sem fio estadunidense (Lectrosonics), os microfones de lapela (Sanken) e cabos de microfone (Canare) japoneses, conectores de microfone de Liechtenstein (Neutrik), a claquete eletrônica é estadunidense (Denecke) e tenho varas de microfone alemã (Ambient), francesa (VdB) e estadunidense (PSC). Toda essa lista para dizer que nenhum equipamento, nada mesmo, é feito no Brasil, com a totalidade deles



sendo todos importados. Se 40 anos atrás essa situação já era realidade, hoje em dia para que um profissional de som direto possa trabalhar no campo ele terá que fazer escolhas similares no que tange o equipamento de captação de som, sendo boa parte dessas escolhas também importadas.

No meu caso, comecei trabalhando com som nos Estados Unidos tendo contato com equipamentos de cinema os quais eu nunca teria condições de trabalhar se não estivesse morando na Califórnia. Quando decido voltar ao Brasil para seguir a profissão de Técnico de Som Direto, foquei em ter a melhor tecnologia disponível, para enfrentar a concorrência com os outros Técnicos de Som Direto no mercado brasileiro. Essa estratégia individual fez enorme diferença pois ao voltar ao Brasil, depois de morar quinze anos nos Estados Unidos, me estabeleço no Nordeste, mais precisamente no Ceará, fugindo da norma de que para trabalhar com cinema era necessário estar morando no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Como exemplo o Nagra Estéreo que trouxe só haviam apenas mais dois no Brasil, um no Rio de Janeiro e outro em São Paulo, sendo que com ele fiz o som direto de filmes como *Ostra e o Vento* (1996), *O mundo é uma cabeça* (1996), *O Caso Morel* (1997), *Lua Cambará* (1998), *Iremos à Beirute* (1998), entre outros, ainda no limiar da transição do analógico para o digital.

Observando a hipótese que lancei sobre influências sonoras fica evidente que os dois marcos históricos que assinalei, um que acontece dos anos 1926 a 1932 e o outro que vai de 1957 a 1962 demarcam possibilidades sonoras distintas, mas que não tiveram repercussão dentro da cinematografia brasileira. O Brasil, assim como muitos outros países, nunca desenvolveu uma indústria cinematográfica forte para que houvesse uma demanda constante para a produção e circulação de equipamentos de cinema. Com isso surge a reflexão: como dissociar do fato histórico da não produção de tecnologia, quando fazemos parte de quem somente consome, sem produzir, usando como pode o que tem disponível, um equipamento que oferece limitações estéticas ao realizador? Não quero delimitar um fetiche tecnológico ou um tecnicismo determinante, mas o que é fato que mundialmente cada cinematografia, hoje em dia, vai utilizar dos mesmos insumos, mas não necessariamente terá os mesmos resultados.

Aproveitando a citação a Lars Nyre que Igor Porto faz em sua tese *O som como marca estética do processo: a inserção do som direto no cinema brasileiro de ficção* (2023) quando ele formula, através da obra de Nyre, que "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 deste gravador e impuseram determinados usos que foram virando padrão" (Porto, 2023). Porto cita o "construtivismo social das máquinas", conceito formulado por Nyre que vai abordar as mudanças que acontecem principalmente no jornalismo (rádio e televisão) a partir de

tecnologias que vão aparecendo ao longo dos anos. Apesar de afirmar que a proposta de Nyre é determinista ele entende que, sim, de fato novas maneiras de gravar o som alteram profundamente os resultados de tais gravações. Mesmo apontando diferenças no papel das tecnologias de gravação na cultura midiática em relação ao que Nyre propõe, Porto afirma ser imprescindível uma adesão dos produtores de mídias aos preceitos das novas tecnologias, e isto vai moldar a materialidade destes produtos. Para Nyre, que faz um recorte temporal entre 1950 e 1970, o grande catalizador tecnológico de mudanças na cultura sonora, segundo o autor, é a fita magnética, reverberando o que apontamos também na pesquisa de Douglas Gomery.

Não acredito em um conceito que enfatize e estabeleça o tecnicismo norteando as várias mudanças estéticas assinaladas ao longo dos anos, como também não se pode colocar a tecnologia alijada desses processos de mudança. É fato que o cinema, desde do seu nascimento, está em constante mutação, sendo o objetivo da tese jogar uma luz nas mudanças estratégicas que o som ocasionou na história do cinema. Acredito que a contribuição da tese para o campo seja, entre outras possibilidades, a de trazer e atualizar para a língua portuguesa toda uma discussão sobre o período "silencioso" - do começo do cinema até o filme *O cantor de jazz* (1927) - uma discussão que é espaçada entre vários pesquisadores pelo mundo, escrevendo em diferentes instituições. Mais importante ainda: a discussão sobre as citadas escolas, ou métodos sonoros é um campo muito aberto, com pouca literatura escrita na língua portuguesa. A curiosidade que surgiu na pesquisa de mestrado quando seguidamente escutei dos Técnicos de Som Direto entrevistados as referências as escolas sonoras francesas e estadunidenses foi importante ponto de partida para a pesquisa, sendo que mais uma vez essas classificações eram muito mais do campo prático do que teórico. Por exemplo em conversa com o experiente Técnico de Som Direto Romeu Quinto<sup>128</sup> perguntei se ele conhecia um Técnico de Som Direto que fora meu professor de som na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) chamado Miguel Ângelo<sup>129</sup>? Quinto lembrou dele e aproveitou para exemplificar o empirismo das citadas escolas:

Sim, claro que lembro: era o "Francês". Eu sempre usava o Miguel como referência. Exatamente para mostrar a relatividade do som. Eu usava Miguel como referência porque a escola dele, a escola francesa, naquela época, era do som hiper-realista. Pra conseguir o melhor som, ou que era o som

<sup>128</sup> Fez o som direto de *Noites do sertão* (1983) de Carlos Alberto Prates, *Bicho de 7 cabeças* (2001) de Laiz Bodansky, *Carandiru* de Hector Babenco (2003), *Desmundo* (2003) de Allan Fresnot, *Narradores de Javé* (2003) de Elianne Café, entre vários outros.

<sup>129</sup> Fez o som direto de *Festa* (1989), *Sábado* (1995) e *Boleiros* (1998) todos de Ugo Georgetti, entre vários outros.

possível, o cara era chato pra cacete, ele brigava por tudo, era difícil trabalhar. Mas era a escola dele, quando ele conseguia fazer, era um puta de umas coisas super incríveis, mas era uma escola muito difícil. E eu, a minha escola, é a escola hollywoodiana, a escola da mentira. Quanto mais você mentir, melhor vai ficar! É a relatividade do som que eu digo, o som é extremamente subjetivo. Você dá uma mordida numa caixa de fósforo, e dá uma mordida numa maçã, a caixa de fósforo, para quem não está vendo, parece muito mais o ruído da maçã do que a própria maçã. A subjetividade do som está aí, se existe isso, por que não tirar proveito disso? Você não precisa ser chato, agora claro, você precisa ter dinheiro para fazer pós-produção depois, senão vai ficar uma merda (Câmara, 2019).

Assim a tese congrega essas pesquisas e atualiza o debate para a questão do som direto no cinema brasileiro. Dessa maneira o texto além de estabelecer uma breve evolução do uso do som no cinema, ele também aponta na desconstrução de eternas ideias de hierarquia da imagem sobre o som, discutindo a falácia do termo cinema "mudo", da falsa territorialização e imposição da música como o elemento que define a "trilha sonora" de um filme, e da recorrente invisibilização das pessoas que trabalham gravando o som direto dos filmes. Nesse sentido é sempre necessário salientar que temos poucas, mas muito importantes, contribuições no meio acadêmico de pesquisas que enfatizem o trabalho das pessoas responsáveis pelo lado prático, tanto técnico como criativo, sendo a maioria das publicações sempre enfatizando a direção dos filmes, a fotografia e suas imagens, os meios de produção cinematográficos, mas quase nada sobre som no cinema brasileiro.

Dessa maneira é muito importante mencionar pesquisas feitas no Brasil não somente com diretores ou produtores de cinema, sendo esses contemplados com inserções em livros e enciclopédias, mas com as pessoas invisibilizadas nessas pesquisas: profissionais do som, montadores, diretores de arte, figurinistas, eletricitas, trabalhadores de diversos setores do cinema. Podemos enumerar algumas exceções no mundo acadêmico como o já citado estudo da pesquisadora Maria Rita Galvão do cinema paulistano dos anos 1940 e 1950; o livro de Paulo Schettino, advindo da sua dissertação de mestrado, *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro* (2007) é focado em entrevistas de pessoas que atuaram no cinema de São Paulo nos anos 1950, 1960 e 1970; a dissertação de mestrado de Antonio (Tony) Ferreira de Souza *Vivendo de Cinema* (2006) coletou depoimentos de sindicalistas da área do cinema sobre a construção das profissões no cinema brasileiro; a dissertação de Clotilde Borges *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960* (2008) apresenta um extenso apêndice com várias entrevistas dos expoentes do som direto no Brasil; a dissertação de Francisco Bragança *A sonoridade no cinema moderno brasileiro* (2023) apesar de ter entrevistas com atores, diretores e fotógrafos, traz também a importante

contribuição de profissionais do som como José Luiz Sasso, Roberto Leite e Paulinho do Som; a dissertação de Adriano Barbuto *As câmeras cinematográficas nos anos 1950/1960 e o Cinema Brasileiro* (2010) conversa com diferentes expoentes da cinematografia brasileira; coloco também nessa lista a minha dissertação *Som Direto no Cinema Brasileiro: entre a criatividade e a técnica* (2015) onde pontuo a carreira de vários Técnicos de Som Direto do cinema brasileiro nos anos 1960, 1970, 1980 e 1990. Saindo do contexto acadêmico e indo para o audiovisual também foram produzidas séries para a internet que focaram em conhecer o universo dos técnicos de cinema: *Cinema por quem faz*, dirigida por Ugo Giorgetti e *Operário Criador* dirigida pela Técnica de Som Direto Gabriela Cunha.

Posso afirmar, sendo isso uma constatação que não se restringe a realidade brasileira, que as pesquisas que buscam enfatizar e compreender o trabalho dos quem fazem som, seja na captação, edição ou mixagem, muitas das vezes, não encontra material de trabalho pois na sua essência essas pessoas não são citadas em créditos ou qualquer material relevante nos filmes, sendo recorrentemente invisibilizadas. Nesse escopo é importante retomar uma observação do pesquisador Sérgio Puccini sobre o estado da arte do lugar dos Técnicos de Som Direto no cinema, em especial na França, lugar o qual já destacamos como basilar na percepção histórica do som cinematográfico:

Se tomarmos como referencia três títulos canônicos sobre o cinema direto, os livros de Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct* (1974), de Stephen Mamber, *Cinéma vérité in America, studies in uncontrolled documentary* (1974) e Guy Gauthier, Simone Suchet e Philippe Pilard, *Le documentaire passe au direct* (2003), vamos observar que nomes como os de Antonie Bonfanti, Marcel Carrière, David Maysles ou Michel Fano, são quase ausentes no escopo das análises. O baixo número de referências a estudos voltados aos trabalhos dos Técnicos de Som vem a ser sentida também na França, país com uma destacada escola de som direto, muito em função de Bonfanti, cujos nomes como René Levert, Jean-Pierre Ruh, Bernard Aubouy, Jean-Paul Mugel, entre outros, sequer figuram entre os verbetes dos dicionários de cinema. Aqui vale mencionar, na lista das exceções, o livro, *Le son direct au cinema* (1997), de Claudine Nougaret e Sophie Chiabaut, valioso registro de depoimentos dos principais técnicos de som direto franceses (Puccini, 2017, p. 5).

Pensando nos dias de hoje, com a globalização dos processos de pós-produção, quando a finalização e a edição de som de um filme podem ser feita em diferentes países, a ideia de determinadas sonoridades terem nacionalidade é bem distante da realidade. Hoje trabalhamos em condições tais que três quartos do tempo nos concentramos exclusivamente na reprodução mais limpa da fala, tentando ter o mínimo de ruído de fundo possível, criando um som higienizado. Se existem distinções, segundo o Técnico de Som Direto francês Pierre

Gamet<sup>130</sup>, elas seriam pelo fato de que os Técnicos de Som estadunidenses nunca gravam ambientação nos filmes, se preocupando somente com texto, sendo esse um trabalho da pós-produção, preenchido pela edição de som. Ou seja, é uma captação de som direto que só tem a voz como finalidade, sem se preocupar com o ambiente onde os personagens estão atuando. Mesmo assim Gamet não deixa de enfatizar o trabalho do Técnico de Som Direto estadunidense James Sabat<sup>131</sup> nos filmes de Woody Allen. Para Gamet este é um contra-exemplo absoluto pois Sabat "domina muito bem a técnica dos microfones sem fio. Ao ler sobre o filme fiquei surpreso ao saber que ele não dublou nada. É absolutamente perfeito, pois Allen aceita e defende a convenção do som que não é justa em relação a uma imagem" (Nougaret, Chiabaut, 1997).

A frase de Gamet sobre a convenção entre som e imagem, ou como nos coloca Chion, o contrato audiovisual entre som e imagem, é para mim de extrema importância quando no set de filmagem sou confrontado com planos muito abertos onde os personagens estão conversando, sendo vistos minuscilmente no quadro. Aqui, talvez, possamos voltar para o conceito inicial entre os métodos sonoros propostos: gravar de uma maneira estadunidense e só focar na voz dos personagens, não importando o tamanho que eles estejam em quadro? Ou da maneira francesa com o ambiente mais presente em relação a voz, dando a dimensão do espaço onde os atores estão inseridos? O também Técnico de Som Direto francês Éric Devulder<sup>132</sup> problematiza os meandros de uma captação de som direto que vai em cada uma dessas direções, com cada uma tendo resultados diferentes:

Para falar das diferentes escolas de gravação sonora, não vou me referir às diferenças nos microfones, mas sim à forma de modular as vozes dos atores. A dosagem da presença das vozes, mais que a cor do som. Ou seja, respeitando os planos sonoros que às vezes é melhor abandonar: se o ator for muito pequeno no quadro, não queremos ouvi-lo fracamente. Certos problemas de consistência proibem tomadas sonoras. Os operadores de som são levados a concentrar-se de forma mais sistemática numa continuidade de presença da atuação dos atores: nivelando e proporcionando um médio prazo de presença nas vozes, que podem ser montadas em todas as direções. Esteja o ator perto ou longe, passando de um valor de plano para outro dentro de uma frase, queremos ouvi-lo da mesma forma do início ao fim da frase (é bastante perturbador ter de repente uma voz que muda de presença, cor). Outros vão reproduzir o valor do plano na imagem, respeitando o plano de

<sup>130</sup> Fez o som direto de *Opera Prima* (1979), *Amor à morte* (1984), *Detetive* (1984), *Cyrano de Bergerac* (1989), *Todas as manhãs do mundo* (1991), entre outros.

<sup>131</sup> Fez o som direto de *Um dia de cão* (1975), *Noivo Neurótico, noiva nervosa* (1977), *Manhattan* (1979), *O lobo de Wall Street* (2013), entre outros.

<sup>132</sup> Fez o som direto de *De sable et de sang* (1987), *Sans un cri* (1991), *L'Homme sur les quais* (1991), *Tombé du ciel* (1993), *L'Appartement* (1995), entre outros.

som, eles escolherão mais opções com tudo o que isso implica como riscos (Nougaret, Chiabaut, 1997, p. 56).

Certamente a gradativa entrada dos fabricantes de microfones sem fio no mercado influenciou e muito a percepção sonora de uma geração acostumada com o digital e tudo que a tecnologia trouxe de mudança. Hoje em dia o uso do microfone lapela sem fio<sup>133</sup> tornou-se norma em qualquer situação de filmagem, seja com os atores dialogando dentro de um pequeno quarto ou andando e falando em planos bem abertos que exibem a geografia onde esses atores estão inseridos. Talvez a resposta da relação imagem-som tenha caminhado para um sistema mais híbrido, procedimentos de gravação que incorporaram tanto o lado francês da captura do espaço, do ambiente, como do lado estadunidense da captura do particular, da voz. O citado Técnico de Som Direto Pierre Gamet enfatiza que não é possível rodar sem a utilização de microfones sem fio pois para ele a sonoridade da televisão que torna a voz mais presente e precisa, decretou uma padronização: "Ouvir as palavras bem presentes dos atores captadas por um microfone sem fio tornou-se uma convenção, chegou aos ouvidos de todos os diretores" (Nougaret, Chiabaut, 1997). Interessante notar que pela carreira de Gamet, por ter gravado som de filmes em diferentes países, com diferentes diretores, ele atesta algumas percepções diante da sua experiência:

A visão do som diverge dependendo do país. Por exemplo, Francesco Rosi e Guiseppe Tornatore não conseguem (culturalmente) parar de falar durante os takes, mesmo que desejem um som direto. É outra educação. Existe um amor específico no cinema francês pela emoção provocada pelo som direto. Os diretores anglo-saxões provavelmente estão menos ligados a isso, exceto independentes como Woody Allen, Ken Loach, etc (Nougaret, Chiabaut, 1997, p. 65).

Pensando na utilização dos microfones sem fio que minimizam, não acabam, com barulhos externos, na minha experiência profissional captando som direto, muito raramente tive a oportunidade de cancelar a filmagem em alguma locação por conta da mesma ser sonoramente indesejada. Minha atitude sempre foi de encarar os sets onde gravo diante de suas particularidades, seja um lugar silencioso ou barulhento. Primeiro porque acredito que estou servindo ao filme e também acredito que é meu trabalho fazer as locações funcionarem

---

<sup>133</sup> Em 1953, os irmãos Shure (Sidney e Samuel) lançam o primeiro sistema de microfone sem fio profissional do mundo. Esse sistema foi denominado *Vagabond 88* e foi vendido de 1953 a 1960. Em 1957 a Sennheiser introduz um sistema de microfone sem fio para uso profissional na TV, desenvolvido em cooperação com a Norddeutscher Rundfunk (NDR). O sistema de microfone sem fio foi comercializado junto à Telefunken em 1958 com o nome *Microport*.

para o som. Os lugares barulhentos nem sempre são escolhidos para irritar o Técnico de Som Direto e eu gosto de encarar o set de filmagem: sua atmosfera, sua acústica, seus ruídos. Tento filmar nesses espaços sem tocar em nada, para criar um som vivo. Às vezes, essas locações acrescentam um som real ao filme e é preciso estar ciente do fato de que se (supondo que você tenha poder para isso) recusar obstinadamente uma locação, alguém terá de encontrar outra, e isso pode ser pior. O que me referi sobre uma sonoridade híbrida entre espaço e voz é enfatizado na percepção de Jean-Louis Ughetto, outro Técnico de Som Direto francês:

Não podemos dizer de forma simplista que existem duas escolas, uma pólo, outra transmissora. Isto equivaleria a eliminar os intermediários que já não podem fazer um filme sem microfones sem fio, mas para quem o boom continua a ser a verdade, e que nunca utilizam um sem fio sem mixá-lo, quer junto ao boom, quer através de microfones fixos escondidos (Nougaret, Chiabaut, 1997, p. 47).

Saindo um pouco da realidade sonora enfatizada pelos Técnico de Som franceses citados trago também uma outra maneira de captação de som direto que realça o que me refiro de perspectiva sonora, de uma captação que preza em sentir a acústica do espaço, sem perder a informação da voz, um conceito de hibridismo que enfatizo como marcante na minha maneira de gravar o som de filmes. Nesse contexto lembro que em 2013 tive a oportunidade de conhecer o Técnico de Som Direto estadunidense Christopher (Chris) Newman durante o Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, o Fest Rio, quando levei um grupo de alunos meus para uma oficina de som que ele estava ministrando durante o evento. A fama que eu tinha de Newman como um Técnico de Som Direto diferenciado vinha do meu tempo de graduação, nos anos 1980, quando tive um curso relâmpago de fim de semana na universidade que focava no trabalho sonoro de Newman. Nessa ocasião tive a oportunidade de ver e ouvir, em película, diferentes filmes que ele fizera o som direto: *Conexão França* (1971), *O Exorcista* (1973) e *O Poderoso Chefão I e II* (1972 e 1974). Me impressionava muito a sensação de espaço que a voz dos personagens tinha dentro da cena, pois mesmo escutando essa voz muito bem articulada, o extra campo também se fazia presente. Isso provocou em mim uma estranha sensação de uma escuta que as vezes parecia distante, mesmo com a fonte sonora estando perto e as vezes ao contrário, tendo a sensação de presença sonora mesmo com um quadro bem aberto. Tempos depois Newman continuaria a colocar sua marca sonora em outros clássicos como *A Insustentável Leveza do Ser* (1988), *O Silêncio dos Inocentes* (1991), *O Paciente Inglês* (1996), entre muitos outros. Refletindo sobre essa

sensação de perspectiva que sentira nas obras gravadas por Newman encontrei uma entrevista dele feita em 1974 quando ele se refere sobre a sua maneira de gravar o som dos filmes:

Músico treinado, Newman aborda a arte do técnico de som com sensibilidade às nuances do som. Ele tem a capacidade de fazer o som funcionar com a imagem. Newman desenvolveu uma filosofia de gravação que faz com que a perspectiva funcione para realçar os valores dramáticos do filme. Quer você concorde ou não com ele, quer ache que a sua abordagem é válida ou as suas técnicas são boas, as suas ideias vão fazer com que você reflita sobre a forma como o som funciona na produção cinematográfica moderna. E, talvez, a maneira como ele deveria funcionar. “De qualquer forma, minha filosofia é mantê-lo o mais simples possível. Deixe a perspectiva trabalhar a seu favor. Se as pessoas estão imersas em uma cena e têm poucas falas, tente gravar um ambiente se não quiser se matar. Todas essas regras existem para serem quebradas. Acredito que você deve servir ao diretor, ao filme, à dinâmica dos atores” (Bobrow, 1974, pág 10).

Um sinal de que o profissional de cinema está ficando antigo no que faz é quando um filme que participou entra na lista dos filmes restaurados. No meu caso o filme foi *Corisco e Dadá* (1996) e faço uso dele para refletir sobre sonoridades e como captava som direto naquela época. Ao rever e rescutar o filme fiquei refletindo sobre esses filmes que escutara anos atrás, filmes gravados por Chris Newman, pensando sobre as questões de como inserir a geografia e sua ambiência (no caso de *Corisco e Dadá*, estávamos realmente filmando no sertão). Eu acreditava que os elementos sonoros que a natureza nos apresentasse eu deveria estar atento para captar, juntando isso com as vozes dos personagens. Nesse momento já fazia uso de microfone sem fio para tentar cobrir possíveis buracos na captação dos diálogos porque trabalhava somente com um microfonista. Assim mesmo gravando o som direto do filme em um Nagra 4.2L mono eu mixava ao vivo os microfones de lapela com o microfone aéreo que estava sempre em cena. As preocupações com essa adrenalina de "gravar ao vivo" foi diluída pela possibilidade de gravadores multipistas que individualizam cada microfone para um determinado canal, mas por uma questão de perspectiva sigo até hoje, mesmo gravando com multicanais, ouvindo as cenas com um ouvido nos lapelas e outro ouvido nos microfones aéreos. Sempre atentando para possíveis cancelamentos de fases que as vezes as proximidades dos microfones podem causar, sinto que estou escutando o som como ele deve soar na sala de cinema: com os lapelas me dando a precisão da voz e os aéreos me dando a sensação do espaço.

Talvez toda a minha preocupação com a sensação de perspectiva sonora nos filmes e as provocações feitas acerca das formações de métodos sonoros, sejam franceses ou



estadunidenses, ficou relegada aos períodos históricos que pude analisar com mais profundidade. Ao perguntar para Eduardo Santos Mendes sobre o começo dele fazendo som direto, nos anos 1980, se ele tinha conhecimento das sonoridades francesas ou estadunidenses, ele foi muito taxativo em apontar que naquele momento o que estava disponível, o equipamento que ele tinha acesso para captação de som direto, era o Sennheiser MKH 406 que era o microfone que a Técnica de Som Direto Karin Stuckenschmidt<sup>134</sup> e que o Técnico de Som Direto Hugo Gama<sup>135</sup> usavam. Para Mendes essa escolha não era pensada esteticamente, era o que tinha disponível, eram essas as diferenças. Anos mais tarde, já em 1993, Mendes participa de um curso em Brasília ministrado por Jean-Pierre Ruhr e ele lembra que o francês se referia ao microfone da Sennheiser como "um microfone que só serve pra gravar passarinho!" (Câmara, 2025).

Como resposta a essas minhas indagações para determinadas maneiras de escutar o mundo, pensando em futuras pesquisas que possam ampliar o que arranhei na minha tese, menciono uma conversa que José Luis Sasso me confidenciou mixando filmes para programas da colônia japonesa de São Paulo:

Aqui em São Paulo, tinha um jornal chamado São Paulo Shimbun onde eles faziam uns filmes pra colônia japonesa em 16 milímetros, lá na Liberdade. Os filmes eram dos comerciantes, tudo em japonês, com narração em japonês. Eu trabalhava na Álamo e era a primeira que vez iria mixar um filme em japonês. Eu pensei: é simplezinho, tem música, som direto de entrevista, alguns ruídos e narração. Eu tinha experiência com os documentários do Jean Manzon, que eu adorava e que tinham uma linguagem que ele criou entre os níveis de locução, som direto, ruídos e música. Nesse dia, junto comigo na mixagem, tinham dois produtores japoneses do jornal. Comecei a mixar, pensando nos preceitos do Manzon, mas num demorou pros produtores intervirem quando um deles disse: "Não, não, mais música!" Então tá bom, eu subi um pouquinho mais. Mas ele insistiu: "Não, não, mais música! Eu subi mais um pouquinho, uns dois, três devezinhos. Aí ele chegou e disse, com um português com sotaque carregado: "Seu José: mais música é mais música!" E aí eu falei: "Mais vai atrapalhar o diálogo!" No que ele retrucou: "Não, japonês ouve diferente!" Essa frase mudou minha vida (Câmara, 2025).

A experiência citada por Sasso apresenta farto material para uma nova pesquisa que tenha como foco um detalhamento acústico mais delicado, buscando em diferentes culturas, diferentes maneiras de escutar o mundo através do cinema. O exemplo do japonês escutar diferente abre possibilidades de pensar também se isso se aplica a outros lugares, se é algo

<sup>134</sup> Fez o som direto de *Vera* (1986), *Feliz Ano Velho* (1987), *Chá* (1988), entre outros.

<sup>135</sup> Fez o som direto de *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), *Certas palavras com Chico Buarque* (1980), *Linha de montagem* (1982), entre outros.

intermediado pelo uso que cada lugar faz da tecnologia, ou se a experiência semântica de outros países aponta uma percepção de escuta que delinea elementos narrativos sonoros diferenciados.

Resumindo as intenções propostas no decorrer da tese aponto na introdução da dificuldade da classificação ortográfica entre escolas e métodos, discutindo exemplos práticos que ficaram arraigados no senso comum. No primeiro capítulo detalho a realidade mundial na virada tecnológica no final dos anos 1920, estabelecendo as diferenças e semelhanças de produção entre os Estados Unidos e a França. No segundo capítulo faço a análise de filmes iniciais dos diretores que usavam o som direto pela primeira vez e como esses diretores desafiaram as normas estabelecidas devido as restrições tecnológicas. No terceiro capítulo trago as transformações estéticas originadas no campo do documentário que trouxeram a implantação de equipamentos portáteis que mudaram para sempre a estética dos filmes que viriam posteriormente, tanto na França como nos Estados Unidos. No quarto capítulo trago a discussão para o cinema brasileiro e as condições as quais os cineastas estavam imersos no momento da minituarização do aparato de filmagem.

Finalizando a tese acredito ter podido contribuir para o campo de Estudos do Som trazendo para uma reflexão no campo teórico o que já se fazia conhecer empiricamente no campo prático. Por insistir em continuar atuando na prática do set de filmagem, mesmo depois de quase 40 anos trabalhando em filmes, e também atuando no ensino teórico na sala de aula, estou sempre tentando problematizar e entender teoricamente o que eu faço na prática. Acredito que ao ter um objeto de pesquisa que está perto da minha realidade de vida eu possa ter mais subsídios internos para avaliar e trazer considerações diferenciadas sobre som em geral, em especial no cinema brasileiro, onde atuo. Apesar de todas as incertezas o que mais me moveu na pesquisa era tentar reescrever a história do cinema a partir de um ponto de vista, ou melhor, a partir de um ponto de escuta, promovendo uma reflexão a partir do sonoro. Para mim está claro que existe uma maneira de escrever sobre audiovisual que é marcada pelo anonimato daqueles que fazem som direto, elementos que precisam ser equilibrados, pois existem falácias enraizadas que produzem erros históricos que remetem ao que aponto como subordinação e hierarquização do som em relação a imagem. Não estou construindo as minhas percepções do nada, vários outros pesquisadores vieram bem antes de mim, na tentativa de colocar o som também como protagonista nas pesquisas da história do cinema. O desejo é que a tese provoque nas suas entrelinhas novas interpretações e futuras pesquisas para continuarmos a reinvidicar e apontar na necessidade de entender o som na sua

importância e individualidade. O cinema, como desde do seu nascimento, segue sonoro e sendo ouvido.

## Capítulo 6. Referências bibliográficas.

- ALLEN, Robert e ALTMAN, Rick (org.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- ALLEN, Robert e GOMERY, Douglas. *Film history: theory and practice*. San Francisco: McGraw-Hill Publishing Company, 1985.
- ALTMAN, Rick. *Genre: the musical*. Londres: Routledge/British Film Institute, 1981.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Sound Theory, Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som*. Revista Imagens, Unicamp, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Silent Film Sound*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2004.
- ANDREW, Dudley. *Sound in France: the origins of a native school*. New Haven, CT: Yale French Studies, número 60, Cinema/Sound, 1980.
- AUMONT, Jacques (Org.). *Estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora, 2005.
- BALAZS, Bela. *Der sichtbare Mensch*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1924.
- BARBUTO, Adriano. *As câmeras cinematográficas nos anos 1950/1960 e o Cinema Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos, 2010.
- BARNIER, Martin. *Les premiers ingénieurs du son français*. Revista 1895, nº 65: A História dos Trabalhadores de Cinema pré 1945, págs 200 à 207, 2011.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova / Embrafilme, 1978.
- BAZIN, Andre. *Jean Renoir*. Nova Iorque: First Touchtone Edition, 1986.
- BECK, Jay, GRAJEDA, Tony (org.). *Lowering the Boom: critical studies in film sound*. Illinois: University of Illinois Press, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O som no cinema brasileiro*. Em: Filme e cultura, Rio de Janeiro: Embrafilme, n.37, jan/fev/mar 1981. págs 2 a 34.
- \_\_\_\_\_. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia de Bolso, segunda edição, 2009.
- BOBROW, Andrew. *The art of the soundmen an interview with Christopher Newman*. Nova Iorque, Filmmakers newsletter, maio 1974.
- BORWICK, John. *Microphones: Technologies and Techniques*. Londres; Focal Press, 1990.
- BORDWELL, David. *La introducción del sonido*. Em: BORDWELL, David, STAIGER,

- Janet, THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BULGAKOWA, Irina. *The Ear against the Eye: Vertov's Symphony*. Berlin: Contribuições de Kiel para a pesquisa de música cinematográfica, 2008.
- CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade, um cineasta em busca da urgência e da reflexão*. Coleção Aplauso, São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.
- CÂMARA, Márcio. *Som Direto no Cinema Brasileiro: fragmentos de uma história*. Fortaleza: RDS Editores, 2019, 2ª edição.
- CAMPAN, Veronique. *L'écoute filmique, écho du son en image*. Paris: Press Universitaires de Vincennes, 1999.
- CAMERON, Evan William. *Sound and the Cinema: the coming of sound to american film*. Nova Iorque: Redgrave Publishing Company, 1980.
- CARREIRO, Rodrigo. *O som do filme, uma introdução*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2018.
- CARROL, Noel. *Lang and Pabst: paradigmas de uma prática nascente de som*. In: WEIS, Elisabeth e BELTON, John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- CARVALHO, Marcia ou SILVA, M. R. C. *A canção no cinema brasileiro dos anos 80*. Em: Samuel Paiva; Laura Canepa; Gustavo Souza. (Org.). *XI Estudos de Cinema e audiovisual Socine*. 1ed. São Paulo: Socine, 2010, v. 11.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Voice in Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Film a Sound Art*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2001.
- CHRISTIE, Ian. *Making Sense of Soviet Sound*. Em: *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Ed. Richard Taylor e Ian Christie. Londres: Rutledge, 1991.
- COPPOLA, Francis Ford. *Sound for picture, an inside look at audio production for film and television*. Prefácio, Emeryville: Mix Books, 1993.
- COSTA, Catarina Alves. *Les Maîtres Fous ou os limites da imaginação etnográfica*. Lisboa: Catálogo Jean Rouch, Cinemateca Portuguesa, 2011.
- COSTA, Fernando Moraes da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- COSTA JÚNIOR, Francisco José. *A sonoridade no cinema moderno brasileiro*. PPGCOM/UFMG, 2023.
- COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

- CRAFTON, Donald. *The Talkies: American cinema's transition to sound 1926 – 1931*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- DA-RIN, Sílvio. *O som nosso de cada dia*. Em: Filme Cultura, Rio de Janeiro: n.58, jan/fev/mar 2013. págs 31 a 36.
- \_\_\_\_\_. *O espelho partido - tradição e transformação do documentário* -. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DAUGHTRY, Martin. *Estruturas de escuta de guerra, ou quando o som é mais do que um som*. Em: Os Poderes do Som - Políticas, escutas e identidades. Florianópolis: Editora Insular, 2020.
- DOANE, Mary Ann. *Ideology and the practice of sound editing and mixing*. Em: WEIS, Elisabeth e BELTON John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- DREW, Robert. *An independent with the Networks*. New Challenges of Documentary. Manchester: Manchester University Press, págs. 280 a 292, 2005.
- DREYER, Carl. *Dreyer in double reflection*. Tradução de *Sobre o Filme (Om Filmen)*, SKOLLER, Donald (Org.). Nova Iorque: Donald Dutton, 1973.
- DURAND, Suzanne. *Traces sonores d'un écoute engagée*. Documentário para televisão France 3 Corse, produzido por Le Mur du Son Cinéma e Saint Louis Production, 2002.
- ELDER, Bruce. *On the Candid-Eye Movement*. Canadian Film Reader, editado por Seth Feldman e Joyce Nelson, págs. 86 a 93. Toronto: Peter Martin Associates, 1977.
- EISNER, Lotte. *Fritz Lang*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1976.
- EYMAN, Scott. *The Speed of Sound: Hollywood and the talkie revolution, 1926-1930*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1997.
- FISCHER, Lucy. *Applause: the Visual and Acoustic Landscape*. Em: WEIS, Elisabeth e BELTON, John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Enthusiasm: from Kino-Eye to Radio-Eye*. Em: WEIS, Elisabeth e BELTON, John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- FLORES, Virgínia. Catálogo da Mostra Cinematográfica "*O som no cinema*". Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.
- FREIBERG, Freda. *The transition to sound in Japan*. History on/and/in Film. Perth: History & Film Association of Australia, 1987.
- FREIRE, Rafael. *Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos*. Revista Imagofagia, nº5, 2012.

- GABLER, Neal. *An Empire Of Their Own: How The Jews Invented Hollywood*. Nova Iorque: Anchor Books / Random House, 1989.
- GALVÃO, Maria Rita. *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1976.
- GOMERY, Douglas. *Economic struggle and Hollywood imperialism: Europe converts to Sound*. In: WEIS, Elisabeth e BELTON John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*, Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *The coming of Sound: a History*. New York: Routledge, 2005.
- GRAFF, Séverine. *Le cinéma-vérité: films et controverses*. Rennes: Press Universitaires de Rennes, 2014.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Coleção Horizonte do Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.
- GUNNING, Tom (Org.). *The image of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- HAMBURGUER, Esther. *Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil*. Revista Doc Online, nº 27, março de 2020, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), págs 81-108.
- HAN, Byung-Chul. *Vita contemplativa, ou sobre a inatividade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2023.
- HANDZO, Stephen. Appendix: *A narrative glossary of film sound technology*. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org.). *Film sound: theory and practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, págs. 383-425, 1985.
- HEFFNER, Hernani. *Som*. In: RAMOS, Fernão.; MIRANDA, Luis F. (org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, págs. 519 a 521, Editora Senac, 2004.
- HICKS, Jeremy. *Dziga Vertov, defining documentary film*. The Russian Cinema Series. Londres: I. B. Tauris, 2007.
- HITCHCOCK, Alfred / TRUFFAUT, François. *Entrevistas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- JACOBS, Lea. *Film rhythm after sound: technology, music, and performance*. Berkeley: University of California Press, 2015.
- KAGANOVSKY, Lylia. *The voice of technology: Soviet Cinema's transition to sound 1928 - 1935*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.

- KALINAK, Katryn. *Sound: dialogue, music, and effects*. New Brunswick: Rutgers, The State University, 2015.
- KOHN, Oliver e NIOGRET, Hubert. *Témoignage d' Antonie Bonfanti (Dossier Chris Marker)*. Revista Positif, nº 433, págs 92 e 93, março, Paris, 1997.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a psychological history of the german film*. Nova Jersey: Princenton University Press, 1947.
- LASTRA, James. *Sound technology and the American cinema: perception, representation, modernity*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2000.
- LABAKI, Amir (org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- LAFFITTE, Marcelo. *Almanaque Noites de Chanchada: o melhor do cinema popular brasileiro*. Mostra de filmes na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2011.
- LEACOCK, Ricky. *For an Uncontrolled Cinema*. Revista Film Culture nº22/23, págs 23 a 25, verão de 1961.
- LEWIS, Hannah. *French musical and the coming of sound cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- LEYDA, Jay. *Kino: A History of Russian and Soviet Film*. Princenton: Princenton University Press, 1960.
- LOBRUTTO, Vincent. *Sound-on-film: interviews with creators of film sound*. Westport: Praeger Publishers, 1994.
- LOVELL, Stephen. *Broadcasting Bolshevik: The Radio Voice of Soviet Culture, 1920s-1950s*. Journal of Contemporary History 48, nº1, págs 78-97, 2013.
- MACKAY, John. *Film energy: process and metanarrative in Dziga Vertov's The eleventh year (1928)*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- MAGALHÃES, Michele. *Música, Futurismo e a Trilha Sonora de Dziga Vertov*. Dissertação de Mestrado em Música - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), São Paulo, 2005.
- MAMBER, Stephen. *Cinema verité in America, studies in uncontrolled documentary*. Cambridge: The MIT Press, 1974.
- MANZANO, Luiz Adelmo. *Som-Imagem no Cinema*. Coleção Debates, São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- MARCORELLES, Louis. *Elements pour un Nouveau Cinéma*. Paris: Unesco, 1970 (tr. ingl., *Living Cinema*. Londres: Cox & Wyman, 1973).
- \_\_\_\_\_. *Une esthétique du réel, le cinéma direct, rapport*. Paris: UNESCO, outubro, 1964.



- MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du Cinema Direct*. Paris, Éditions Seghers, 1974.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla: a imagem crítica*. Coleção Aplauso, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.
- MCLANE, Betsy. *A new history of the documentary*. Segunda Edição, Nova Iorque: Bloomsbury, 2012.
- MELO, Luís Alberto Rocha. "*Cinema independente*": *Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese de Doutorado em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O som nosso de cada dia*. Em: Filme Cultura, Rio de Janeiro: n.58, jan/fev/mar págs 25 a 30, 2013.
- MENDES, Júlio. *Le Tournage en direct et les influences des nouvelles techniques au cinéma et à la télévision au Brésil; contributions aux travaux de la Table Ronde de Moscou*. Unesco, Festival de Cinema de Moscou, 13 a 15 de julho de 1965.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, págs. 287-324, 2008.
- MORTON, David. *Sound recording: the life story of a technology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006.
- MOURA, Edgar. *Câmera na mão, som direto e informação* Coleção Luz e Reflexão, Rio de Janeiro, Edt. Funarte/Instituto Nacional de Fotografia, 1985.
- MULLER, Sara. *Elizaveta, Leni y Agnès: tres mujeres que cambiaron el cine*. Centro de Estudos em Desenho e Comunicação, Caderno 91, págs 167 - 184, Universidade de Palermo Buenos Aires, Argentina, 2021.
- MURCH, Walter, ONDAATJE, Michael. *The conversations, Walter Murch and the art of editing film*. Toronto: Alfred Knopf, 2002.
- NAPPER, Lawrence. *Silent cinema: before the pictures got small*. Short Cuts, an introduction to Film Studies. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- NEVES, David. *A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema direto no Brasil*. Em: Cinema Moderno, Cinema Novo, organizado por Flávio Moreira da Costa, Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, Papirus, Coleção Campo Imagético, 2007.
- NORDSTROM, Johan. *The Culture of the Sound Image in Prewar Japan*. Amsterdam University Press, 2020.
- NOUGARET, Claudine e CHIABAUT, Sophie. *Le son direct au cinema*. Paris: Institut de Formation et d'Enseignement pous les Métiers de l'Image et du Son (FEMIS), 1997.

- NYRE, Lars. *Sound Media: from live journalism to music recording*. Abingdon: Routledge Press, 2018.
- OBERFIRST, Robert. *Al Jolson: You Ain't Heard Nothin' Yet*. Londres: Barnes & Company, 1980.
- O'BRIEN, Charles. *Cinema's conversion to sound: technology and film style in France and the U.S.* Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- OLIVEIRA, Roberto A. *O Czar e a Sétima Arte: Cinema Russo Antes da Revolução*. Revista Universitária do Audiovisual (RUA), Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), 28 de janeiro de 2017.
- PATTON, Richard. *Sound Man: an introduction to the Art, Science, and Business of Location Sound*. Vancouver: Location Sound Ltd, 2010.
- PERSONNAZ, Renaud. *Bonbon, Le Roi du Nagra*. Revista Humanité Dimanche n° 48, págs 92 e 93, período do 15/2 ao 21/2. Paris, 1991.
- PELECHIAN, Artavazd. *Montagem distancial, ou teoria da distância*. Em LABAKI, Amir (Org.) *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PENFOLD, Christopher. *Elizaveta Svilova and Soviet Documentary Film*. Tese de Doutorado em Estudos Fílmicos, Faculdade de Humanidades, Universidade de Southampton, Inglaterra, 2013.
- PORTO, Igor Araújo. *O som como marca estética do processo: a inserção do som direto no cinema brasileiro de ficção*. Tese de Doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2023.
- \_\_\_\_\_. *O contexto técnico do som direto no Brasil: O Nagra III em fontes textuais*. Artigo apresentado GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, no 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2021.
- PUCCINI, Sérgio. *Antoine Bonfanti e a escuta do mundo em documentários não controlados*. Revista Doc On-line, n° 22, www.doc.ubi.pt, págs. 95-105, setembro, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A escola francesa de som direto: Jean Pierre Ruh e Éric Rohmer*. Revista Significação v. 49, n° 57, págs. 259-279, São Paulo, 2022.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RENOIR, Jean. *O passado vivo*. Burlington: Focal Press, 1989.
- RICE, John. *Conversation with Stefan Kudelski*. Revista Videography, setembro, 1985.
- ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROSE, Jay. *Producing Great Sound for Film and Video* (4ª edição). Burlington: Focal Press, 2015.

- RUSPOLI, Mario. *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*. Paris, Unesco, 1963.
- SADOUL, Georges. *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. University of California Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Histoire du Cinema Mondial*. Paris: Flammarion, 1949.
- SALT, Barry. *Film Style and Technology*. Londres: Starword, 2009.
- SCHETTINO, Paulo. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. São Paulo: Atelier Editorial, 2007.
- SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.
- SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHREGER, Charles. *Altman, Dolby and the Second Sound Revolution*. In: WEIS, Elisabeth e BELTON John (Org.). *Film Sound - Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1985.
- SERGI, Gianluca. *The Dolby era: film sound in contemporary Hollywood*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- SILVA, Igor Maciel da; SOUTTO MAYOR, Sarah Teixeira. *Pistas do Trabalho de Paulo Benedetti como Gestor e Produtor de Cinema em Barbacena - MG*. Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, v.25, n.1, mar/2022.
- SILVA, Márcia Carvalho. *Pequeno panorama do cinema brasileiro contemporâneo*. In: Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Porto Alegre, 2004.
- SILKE, James. *Rouben Mamoulian: style is the man*. Washington DC: The American Film Institute, 1971.
- SKOLLER, Donald. *Dreyer in double reflection*. Nova Iorque: E. P. Dutton, 1973.
- SLOWIK, Michael. *To select, to organize, to sharpen*. Em WIEGAND, Daniel (Org) *Aesthetics of Early Sound Film, media change around 1930*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023.
- SOUZA, João Godoy, *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas metragens brasileiros "Contra todos" e "Antonia": a técnica e o espaço criativo*. Tese de Doutorado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), 2010.
- SPOTO, Donald. *The dark side of genius: the life of Alfred Hitchcock*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1983.
- STERNE, Jonathan. *The Audible Past, Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

- TAVARES, Mariana. *Helena Solberg do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2014.
- THOMSON, David. *Showman: The Life of David O. Selznick*. Nova Iorque: Knopf, 1992.
- TSIVIAN, Yuri (ed.). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, págs. 87-89, 2004.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC / Instituto Nacional do Livro, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Notas sobre o som e a música no cinema brasileiro*. Filme Cultura. Brasília Embrafilme, 1977.
- VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. Em: RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- WRIGHT, Sarah; WHITTAKER, Tom (ed.). *Locating the voice in film: critical approaches and global practices*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- WIERZBICKI, James. *Film music: a history*. Nova Iorque: Routledge, 2009.
- WILLIAMS, Alan. *Historical and theoretical issues in the coming of recorded sound to the cinema*. Em ALTMANN, Rick (Org.) *Sound Theory, Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992.
- YOUNGBLOOD, Denise. *Soviet Cinema in the silent era, 1918 - 1935*. Texas: University of Texas Press, 1991.
- ZÉAU, Caroline. *Mario Ruspoli et Méthode I: Le cinéma direct pour le bien commun*. Dossiê Mario Ruspoli et le cinéma direct. Décadrages, (18), Lausanne, 2001.

## **Capítulo 7. Anexo: Cronologia da evolução do som cinematográfico e suas máquinas.**

**1860** - James Maxwell, na Escócia, descobre as ondas de rádio. Edouard Martinville, na França, grava sua voz no seu phonoautógrafo.

**1886** - Heinrich Hertz, na Alemanha, apresenta a variação rápida da corrente elétrica para o espaço em forma de ondas de rádio.

**1877** - O Microfone é inventando por Emile Berliner. Thomas Edison cria o primeiro dispositivo para gravar e reproduzir sons: o Fonógrafo. A conversão das ondas acústicas em informações gravadas é realizada por meio de um cinzel que grava em profundidade uma folha de alumínio fixada em um cilindro giratório.

**1894** - O Kinetophone é inventando por Thomas Edison.

**1895** - Primeira exibição pública de cinema, em Paris, pelos Irmãos Lumières.

**1900** - A primeira gravação magnética é feita pelo físico dinamarquês Valdemar Poulsen. Seu aparelho, o Telégrafo, consiste em um fio de aço enrolado em hélice sobre um cilindro giratório e sobre o qual repousa um eletroímã conectado a um microfone de carbono ou fone de ouvido

**1902** - O Chronophone é inventando por Leon Gaumont.

**1903** - O primeiro amplificador, chamado de "intensificador", é patenteado por Charles Parsons.

**1904** - Na Rússia, Boris Rosing faz experimentos com tubos de raios catódicos para produzir as primeiras imagens de TV em estado bruto.

**1906** - Tubo Triódio, princípio da válvula amplificada, é patenteado por Lee de Forest.

**1919** - Pallophotophone por Charles Hoxie, engenheiro da General Eletric (GE).

**1922** - A primeira demonstração pública de som gravado simultaneamente com imagens em filme ocorreu no campus da Universidade de Illinois Urbana em 9 de junho. O filme duplo de Joseph Tykocinski-Tykociner (1877-1969) incluía tocar uma campainha e ler o *Discurso de Gettysburg*. Som ótico para o cinema é introduzido.

**1923** - Primeira transmissão de rádio no Brasil por Edgard Roquete Pinto e Henry Morize.

**1924** - Phonofilms: máquina para exibir som e imagem ao mesmo tempo de Lee de Forest e Theodore Case.

**1925** - Vitaphone pela Western Eletric. Primeira transmissão televisiva de características humanas reconhecíveis.

**1926** - 6 de agosto no Warner Theatre, em Nova Iorque, o primeiro programa da Vitaphone foi exibido. No programa tinha uma fala do presidente da *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA), Will Hays, a Filarmônica de Nova Iorque apresentando *Tannhäuser* de Wagner, o tenor Giovanni Martinelli cantando a ópera *Pagliacci* e como atração principal *Don Juan*, com John Barrymore, acompanhado com som sincrônico que tinha música pré-gravada e efeitos sonoros.

**1927** - 4 de junho lançamento de *The first auto (O primeiro automóvel)* primeiro filme com palavras gravadas com som direto: o ator Russel Simpson fala a palavra "Bob" duas vezes e "go" uma vez. 6 de outubro premiêre de *The jazz singer (O cantor de jazz)* filme com trechos mais longos gravados com som direto no set de filmagem, mas ainda contendo intertítulos.

**1928/1930** - Gravação óptica de som. A montagem era feita diretamente no óptico, não havia mixagem. Tínhamos a orquestra no set e gravamos simultaneamente com os cantores e os atores, com um ou dois microfones. Os caminhões de som exigiam três pessoas: uma pessoa para gravar a câmera de som, um operador de microfone e um engenheiro de som.

**1928** - *The lights of New York (As luzes de Nova Iorque)* primeiro filme todo com som direto. George Neumann fabrica na sua garagem o seu primeiro microfone: Neumann CMV 3.

**1929** - *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigano, foi o primeiro longa-metragem brasileiro a ter cenas sonorizadas. *Acabaram-se os otários*, de Luis de Barros, foi o primeiro filme totalmente sonorizado no Brasil pelo sistema Sincrocinec, desenvolvido pelo próprio diretor.

**1930** - *Coisas nossas*, de Wallace Downey, foi o primeiro filme gravado em disco no Brasil: só sobraram os discos, sem imagens das performances musicais.

**1931** - Na Alemanha, Fritz Pfelemer e a Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) projetam e produzem o gravador de fita magnética K1, eles o chamam de Magnetophone.

**1934** - O IG Farben (BASF), a pedido da AEG, desenvolve a primeira fita magnética com suporte plástico cujas características eram boas o suficiente para o lançamento da produção industrial.

**1940** - Película 16mm.

**1945** - Fundada a Sennheiser em Wennebostel, Wedemark, perto de Hanôver por Fritz Sennheiser.

**1946** - Microfone Sennheiser MD 2, seu primeiro.

**1947** - Os gravadores de fita magnética tornam-se comuns, mas são pesados e incômodos. Instalados em caminhões, consomem muita energia elétrica e são pouco eficientes.

**1948** - Schoeps, uma empresa familiar de microfones, foi fundada em março no distrito de Durlach, na cidade alemã de Karlsruhe, por Karl Schoeps, se mantendo até hoje no mesmo lugar.

**1950** - Microfone Schoeps CMV 50/2, seu primeiro.

**1951** - O Nagra I: em Lausanne, Suíça, Stêfan Kudelski projeta e fabrica um gravador portátil, autônomo e leve de alta qualidade. É equipado com motor mecânico sem sistema de sincronismo (4 kg) e possui bateria DC com autonomia de 5 horas.

**1952** - Cinèrama: projeção em três telas com som estereofônico, seis trilhas magnéticas de 35 mm.

**1953** - Surgem os gravadores estereofônicos: três pistas magnéticas em 35 mm. Primeiro filme estereofônico em magnético de 4 pistas e no CinémaScope: *O Manto Sagrado (The Robe)* de Henry Koster. Primeiro sistema de microfone sem fio é inventado pelos irmãos Shure, Samuel e Sidney, chamado de Vagabond 88.

**1956** - Microfone Sennheiser MD 82, seu primeiro microfone direcional.

**1957** - Gravador Nagra II: motor não síncrono estabilizado. 6kg. Vida útil da bateria de 10 horas. A Sennheiser introduz um sistema de microfone sem fio para uso profissional na TV,

desenvolvido em cooperação com a NDR. O sistema de microfone sem fio foi comercializado junto à Telefunken em 1958 com o nome “Microport”.

**1958** - Gravador Nagra III de sinal piloto (pilotone) com fio exigia um cabo de sincronização, conectado à câmera de imagem. Câmera Coutant-Mathot de 16mm. Gravador Perfectone: gravador de fita de velocidade variável de 16 mm, com o sistema de sincronismo de sinal piloto, 5kg, vida útil da bateria de 10 horas. Gravador Stellavox: gravador com possibilidade de gravação de sinal piloto com sistema de fio, 3kg, bateria com duração de 10 horas.

**1962** - Nagra III com sistema neo-piloto: sem necessidade de cabos entre câmera e som, 6kg, vida útil da bateria de 10 horas. Chegada do primeiro Nagra ao Brasil. Câmera Eclair NPR de 16mm. Microfone Sennheiser MKH 104 omni, o primeiro microfone condensador RF, que foi seguido pelo microfone MKH 404 cardioide.

**1964** - Microfone Schoeps CMT 20, o primeiro microfone a ser energizado através de phantom power.

**1967** - Primeiro Gravador Digital desenvolvido pela NHK no Japão com resoluções de 30Hz e 12 bits. Essa tecnologia foi utilizada mais tarde pela Denon em gravadores multipistas de estúdio.

**1970** - Gravador Nagra SNN: minúsculo, menor que um cassete de fita, acionado por quartzo, ajuste automático de nível. 1 kg. Vida útil da bateria 3 horas.

**1971** - Gravador Nagra 4.2 mono, controle de quartzo, três entradas de microfone, ajuste automático de nível, filtros.

**1972** - Gravador Nagra IVS estéreo, controle de quartzo, duas pistas, duas entradas de microfone, ajuste automático de nível. Microfone Sennheiser MD 441.

**1973** - Microfone Schoeps Colette Series.

**1980** - Mixer SQN-3 para televisão, produzido na Ilha de Man, entre a Inglaterra e a Irlanda.

**1984** - Gravador Nagra IVSTC, versão estéreo com código de tempo.

**1986** - Microfone Sennheiser MKH 20 omni.

**1988** - Microfone Sennheiser MKH 50 super-cardioide.

**1987** - Primeiros gravadores digitais portáteis com fita DAT Sony TCD10.

**1991** - Microfone Sennheiser MKH 60 direcional e o MKH 70 super-direcional, evolução dos microfones MKH 416 e MKH 816.

**1992** - Gravador Nagra D, versão digital, com fita analógica de 1/4", com 4 canais.

**2002** - Gravador Nagra V, versão digital com dois canais. Primeiros mixers da Sound Devices, dissidência de funcionários da Shure: MixPre, 422, 422N.

**2003** - Gravador Cantar X1 com cinco canais de microfone, quatro entradas de linha e seis entradas digitais. A Eclair depois de anos como referência de câmera de filmagem desiste de fabricar câmeras e se volta na pesquisa para desenvolver um gravador robusto e versátil de som que vai culminar no Cantar.

**2004** - Gravador Sound Devices 744T com quatro canais.

**2005** - Microfone Schoeps CMIT 5U direcional.

**2006** - Gravador Sound Devices 702T com dois canais.

- 2007** - Gravador Cantar X2. Microfone Sennheiser MKH 8000 series: 8020 omni, 8040 cardioide e o 8050 super-cardioide.
- 2008** - Gravador Nagra VI, versão digital com seis canais. Gravador Sound Devices 788T com oito canais e Controladora CL-8.
- 2009** - Mixer Sound Devices 552 com cinco canais e com a possibilidade de gravar em cartão SD.
- 2012** - Gravador Sound Devices 664 com seis canais e com a possibilidade de gravar em cartão SD e Controladora CL-6.
- 2013** - Gravador Sound Devices 633 com seis canais e com a possibilidade de gravar em cartões SD e CF.
- 2015** - Gravador Cantar X3. Gravador Sound Devices 688 e Controladora CL-12.
- 2016** - Microfone Sennheiser AMBEO VR (realidade virtual tecnologia de áudio 3D).
- 2017** - Gravador Cantar Mini. Gravador Sound Devices Mix Pre-3 e Mix Pre-6.
- 2019** - Gravador Sound Devices Mix Pre Series II.
- 2021** - Sistema sem fio Sound Devices A 20 mini.
- 2022** - Sistema sem fio Sound Devices Nexus.