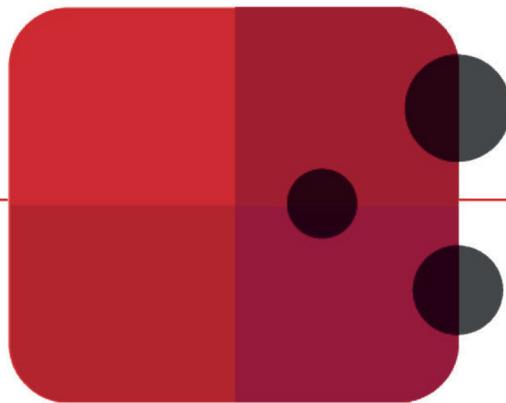


# rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



## **Dossiê - O som no audiovisual**

editado pelos pesquisadores Fernando Morais da Costa (UFF) e Rodrigo Carreiro (UFPE)

## **Uma entrevista com Claudia Gorbman**

por Fernando Morais da Costa, Rodrigo Carreiro e Suzana Reck Miranda

## **Fora de Quadro**

Notas sobre a captação sonora da festa de rua em Antônia (Tata Amaral, 2006), por João Godoy

vol. 5, n. 1, jan - jun 2016 | rebeca 9

ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

---

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual  
Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual  
Semestral – primeiro semestre de 2016  
ISSN:  
2316-9230  
1. Comunicação 2. Cinema 3. Documentário 4. Cinema brasileiro 5. Cinema  
internacional 6. Audiovisual

---

CDD – 21.ed. – 302.2

A Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual.

---

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

---

Site  
<http://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail  
[rebeca@socine.org.br](mailto:rebeca@socine.org.br)

Período  
Janeiro | Junho de 2016

Projeto gráfico  
Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria  
Débora Rossetto

Revisão  
Juliene Marques (português) e Maria Isabel de Castro Lima (espanhol)

ISSN  
2316-9230



## **SOCINE**

### **Diretoria**

Cezar Migliorin (UFF) – Presidente  
Alessandra Soares Brandão (UFSC) – Vice-Presidente  
Suzana Reck Miranda (UFSCar) – Tesoureira  
Roberta Veiga (UFMG) – Secretária Acadêmica

### **Conselho Deliberativo**

Andréa França Martins (PUC-Rio)  
Cristian da Silva Borges (USP)  
Denize Correa Araujo (UTP)  
Esther Hamburger (USP)  
Fábio Raddi Uchôa (UTP)  
Gabriela Machado Ramos de Almeida (ULBRA)  
Gelson Santana Penha (UAM)  
Gilberto Alexandre Sobrinho (UNICAMP)  
José Gatti (UFSC)  
Luiz Antônio Vadico (UAM)  
Luiz Augusto Rezende (UFRJ)  
Osmar Gonçalves (UFC)  
Patrícia Rebello da Silva (UERJ)  
Pedro Maciel Guimarães Junior (UNICAMP)  
Rafael de Luna Freire (UFF)  
Isaac Pipano (UFF) - discente  
Sancler Ebert (UFSCar) - discente

### **Conselho Fiscal**

Claudia Cardoso Mesquita (UFMG)  
Maurício Reinaldo Gonçalves (SENAC)  
Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)

### **Comitê Científico**

Afrânio Catani (USP)  
Beatriz Furtado (UFC)  
Bernadette Lyra (UAM)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
João Guilherme Barone (PUC-RS)  
Tunico Amâncio (UFF)

### **Secretária**

Débora Rossetto



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **REBECA**

### **Editora-Chefe**

Alessandra Soares Brandão

### **Secretária Executiva**

Débora Rossetto

### **Conselho Editorial**

Afrânio Mendes Catani

Ana Isabel Soares

Bernadette Lyra

Catherine L. Benamou

Cecilia Sayad

Randal Johnson

Rosana Soares

### **Conselho Consultivo**

Anna McCarthy

Arthur Autram F. de Sá Neto

Carlos Roberto de Souza

Consuelo Lins

Ella Shohat

Fernão Pessoa Ramos

Ismail Xavier

Lauro Zavala

Lúcia Nagib

María De La Cruz Castro Ricalde

Oliver Fahle

Robert Burgoyne

Robert Stam

Stephanie Dennison

Susana de Sousa Dias

Tamara Falicov

## Sumário

12 **Apresentação**

### **Dossiê – O som no audiovisual**

- 18 **“Sintoniza el sonido, agudiza tus sentidos”:** una aproximación a los videoclips de **Los Prisioneros**  
Javier Osorio Fernández e Nayive Ananías Gómez
- 38 **A segunda fase da conversão para o cinema sonoro no Rio de Janeiro (1929-1930)**  
Rafael de Luna Freire
- 61 **Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, *sound design* e experimentação**  
Renan Paiva Chaves
- 96 **Grito e som nos limiares do cinema silencioso**  
Ciro Inácio Marcondes
- 117 **Jogo, trabalho, prostituição: uma análise do papel do som em *California split*, de Robert Altman**  
Marcos César de Paula Soares
- 137 **O som no cinema marginal: José Agripino de Paula e a "musica de fita" na edição de som de *Hitler 3o. mundo***  
Simplício Neto Ramos de Sousa
- 156 **As situações de escuta em *O sol sangra* e *A poeira e o vento***  
Sérgio Puccini Soares
- 170 **Tão longe é aqui e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo**  
Kira Pereira e Suzana Reck Miranda

- 189 **O som do documentário: uma análise da narrativa biográfica de *Coração Vagabundo***  
Marcia Carvalho

### **Temáticas Livres**

- 207 **A modernidade em *Baile perfumado* e *Cinema, Aspirinas e urubus*: a retomada do cinema produzido em Pernambuco**  
Renato Kleibson da Silva, e Gilmar Santana
- 229 **Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil**  
Karine Santos Ruy
- 259 **Além do acaso estúpido da química: o informe como manipulação do tempo, em *Decasia: the state of decay*, de Bill Morrison**  
Alexandre Rodrigues da Costa e Miriam Aparecida Mendes
- 278 **Absolutização do mediador: da censura prévia ao conhecimento prévio**  
Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni
- 311 **Da cintilância à explosão: a intermitência luminosa como forma horrífica espetacular**  
João Vitor Resende Leal
- 343 **A cultura participativa no cinema de horror contemporâneo: apontamentos sobre o *found footage***  
Claudio Vescia Zanini
- 367 **The myth of the monster**  
Fernando Simão Vugman

### **Entrevistas**

- 386 **Uma entrevista com Claudia Gorbman**  
Fernando Moraes da Costa, Rodrigo Carreiro e Suzana Reck Miranda



**402 Entrevista com Midge Costin e Douglas Vaughan**

Débora Regina Opolski

**Resenhas e Traduções**

**419 Teorizando o som “ruim”: o que põe o *mumble* no *mumblecore*?**

Nessa Johnston, traduzido por Ramayana Lira de Sousa

**451 Os jovens querem escutar música de qualquer jeito**

Adriano Chagas

**Fora de Quadro**

**459 Notas sobre a captação sonora da  *festa de rua em Antônia* (Tata Amaral, 2006)**

João Godoy

## Contents

12 **Presentation**

**Special section – On sound**

18 **“Sintoniza el sonido, agudiza tus sentidos”: an approach to music videos  
of Los Prisioneros**

Javier Osorio Fernández e Nayive Ananías Gómez

38 **The second phase of conversion to sound cinema in Rio de Janeiro (1929-1930)**

Rafael de Luna Freire

61 **Sound in the documentary film: soundtrack, sound design, and experimentation**

Renan Paiva Chaves

96 **Scream and sound on the edges of silent cinema**

Ciro Inácio Marcondes

117 **Gambling, labor, prostitution: the role of sound in *California split* by Robert  
Altman**

Marcos César de Paula Soares

137 **The “tape music” of Jose Agripino de Paula and the sound design in brazilian  
“marginal” cinema**

Simplicio Neto Ramos de Sousa

156 **The listening situations in *The Sun Bleeds* and *The dust and the wind***

Sérgio Puccini Soares

170 ***Tão longe é aqui* and the music of noises: theoretical approaches on sound  
aspects in contemporary cinema**

Kira Pereira e Suzana Reck Miranda

189 **The sound of the documentary: an analysis of biographical narrative of *Coração  
Vagabundo***

Marcia Carvalho



## General articles

- 207 **Modernity in *Baile perfumado* and *Cinema, Aspirinas e urubus*: the retomada of cinema produced in Pernambuco**  
Renato Kleibson da Silva e Gilmar Santana
- 229 **The spaces of low-budget films in Brazil**  
Karine Santos Ruy
- 259 **Beyond the stupid chance of chemistry: the formless as time manipulation in Bill Morrison's *Decasia: the state of decay***  
Alexandre Rodrigues da Costa e Miriam Aparecida Mendes
- 278 **The absolutization of mediator: prior censorship to prior knowledge**  
Fábio de Godoy Del Picchia Zaroni
- 311 **From glimmering to explosion: the intermittent light as a spectacular horrific form**  
João Vitor Resende Leal
- 343 **Participatory culture in contemporary horror cinema: notes on found footage**  
Claudio Vescia Zanini
- 367 **The myth of the monster**  
Fernando Simão Vugman

## Interviews

- 386 **An interview with Claudia Gorbman**  
Fernando Moraes da Costa, Rodrigo Carreiro e Suzana Reck Miranda
- 402 **Interview with Midge Costin and Douglas Vaughan**  
Débora Regina Opolski

## Reviews and translations



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**419 Theorizing “bad” sound: what puts the “mumble” into mumblecore?**

Nessa Johnston, translated by Ramayana Lira de Sousa

**451 Young people want to listen to music in any way**

Adriano Chagas

### **Out of frame**

**459 Notes on the sound recording of a street party in Tata Amaral's *Antônia* (2006)**

João Godoy

## Apresentação

Esta edição 9 da Rebeca traz um dossiê dedicado aos estudos de som no audiovisual, uma área de pesquisa pouco explorada no Brasil até o final dos anos 1990, quando os primeiros trabalhos vinculados a ela começaram a surgir. A expansão do campo de pesquisa começou a se consolidar a partir de 2009, quando surgiu um seminário temático exclusivamente dedicado ao tema nos Encontros anuais da Socine. Desde então, o volume de artigos, ensaios, dissertações e teses dedicadas a pesquisas na área vem crescendo.

O dossiê da Rebeca, editado pelos pesquisadores Fernando Moraes da Costa (UFF) e Rodrigo Carreiro (UFPE), segue uma trilha aberta por conjuntos semelhantes de ensaios publicados pelas revistas *Ciberlegenda*, da UFF (2011) e *Contemporânea*, da UFBA (2015). Ele reúne extratos de uma parcela significativa das pesquisas na área que vêm sendo realizadas no Brasil, incrementados por uma entrevista exclusiva realizada pelos editores e pela pesquisadora Suzana Reck Miranda (UFSCar), com a professora e teórica Claudia Gorbman, da University of Washington - Tacoma, Estados Unidos, pioneira dos estudos do som em âmbito internacional, e que tem nesta edição a primeira entrevista publicada em uma revista brasileira.

Uma segunda entrevista, realizada nos Estados Unidos por Débora Regina Opolski, aborda o campo do som no cinema de uma perspectiva empírica. Os entrevistados são Midge Costin e Douglas Vaughan, professores de *sound design* da University of Southern California, o mais prestigiado centro de estudos de cinema dos Estados Unidos. A dupla, dona de vastos e premiados currículos de trabalhos em Hollywood, como editora e microfonista, respectivamente, discute questões sobre a pedagogia dos estudos do som.

Ainda na área internacional, o dossiê traz o ensaio intitulado “‘Sintoniza el sonido, agudiza tus sentidos’: una aproximación a los videoclips de Los Prisioneros”, de autoria de Javier Osorio Fernández e Nayive Ananías Gómez, que examinam de forma precisa um grupo de quatro videoclipes da banda chilena Los

Prisioneros, propondo um método de análise baseado em categorias de lugares e espaços.

Contemplando uma ampla diversidade de abordagens teóricas, os demais ensaios que compõem o dossiê enriquecem as discussões sobre o som no cinema brasileiro e internacional. O artigo "A segunda fase da conversão para o cinema sonoro no Rio de Janeiro (1929-1930)", escrito por Rafael de Luna Freire, realiza um impressionante trabalho de resgate histórico, contribuindo para lançar luz sobre um momento pouco pesquisado (e pouco conhecido) da história do cinema no Brasil. Já o texto "Pensamentos e práticas sonoras no documentário: trilha sonora, *sound design* e experimentação", de Renan Paiva Chaves, examina o grupo de documentaristas que inovou a forma do documentário na Inglaterra dos anos 1930 (período crucial para a consolidação dos modelos de gravação, edição e reprodução sonora) sob uma abordagem inventiva.

O ensaio "Grito e som nos limiares do cinema silencioso", de Ciro Inácio Marcondes, é mais um caso de retorno aos primórdios, analisando modos como o grito – essa manifestação vocal preta de significados não semânticos – foi utilizado em filmes de Robert Fleherty e Sergei Eisenstein. O texto "Jogo, trabalho, prostituição: o som em *California Split* de Robert Altman", de autoria de Marcos César de Paula Soares, é outro exemplo de ensaio que contribui para iluminar um momento obscuro da história do cinema, analisando um filme pouco conhecido – e contraditoriamente muito importante – de um cineasta bastante destacado por pesquisadores da arte sonora.

Movimento semelhante realiza "O som no cinema marginal: José Agripino de Paula e a 'musica de fita' na edição de som de *Hitler 30. Mundo*", de Simplício Neto Ramos de Sousa, mais um ensaio a destacar um momento de inovação e experimentalismo na construção sonora de um filme relevante, mas pouco assistido pelo grande público. Uma abordagem historiográfica e analítica próxima é trabalhada no artigo "As situações de escuta em *O sol sangra* e *A poeira e o vento*", em que Sérgio Puccini Soares trabalha com a promissora noção de "situação de escuta", indo um passo adiante do mais conhecido termo "ponto de escuta", popularizado por Michel Chion.

O tema da dissolução das fronteiras entre música e efeitos sonoros aparece pontualmente aqui e ali, e é alçado à condição de protagonismo no ensaio "*Tão longe é aqui* e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo", escrito por Kira Pereira e Suzana Reck Miranda, e que reflete diretamente sobre o tema. Por fim, "O som do documentário: uma análise da narrativa biográfica de *Coração Vagabundo*", de Marcia Carvalho, propõe uma análise detalhada e minuciosa do documentário sobre Caetano Veloso.

Na seção Resenhas e Traduções, ainda em forte articulação com a temática do dossiê, Ramayana Lira de Sousa (Unisul) verte para o português, em caráter inédito, o artigo "Teorizando o som 'ruim': o que põe o *mumble* no *mumblecore*?", de Nessa Johnston (Universidade de Edge Hill, Inglaterra). Originalmente publicado pela University of Texas Press, o artigo discute o significado de "som ruim", usando filmes do movimento *mumblecore*<sup>1</sup> como estudo de caso. Ainda nesta seção, o artigo "Os jovens querem escutar música de qualquer jeito", de Adriano Chagas, discorre sobre o livro *Cultura ilegal: as fronteiras da pirataria*, publicação de 2014 de Arthur Bezerra.

Na composição mais plural que caracteriza a seção Temática Livre, o artigo "A modernidade em *Baile Perfumado* e *Cinema, Aspirinas e Urubus*: a retomada do cinema produzido em Pernambuco", de Renato Kleibson da Silva e Gilmar Santana, aponta para uma Retomada do cinema pernambucano a partir de dois filmes do período, ressaltando seu desejo de modernizar o passado e revigorar a produção local. Com um olhar sobre a economia do cinema brasileiro, o artigo "Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil", escrito por Karine Santos Ruy, propõe um mapeamento das políticas públicas em relação às produções de baixo orçamento no cinema brasileiro. Em "Além do acaso estúpido da química: o

---

<sup>1</sup>Ciclo de produções norte-americanas de micro-orçamento, realizadas desde o princípio dos anos 1990, à moda dos preceitos do movimento dinamarquês Dogma 95, que se caracterizam por apostar em enredos desdramatizados sobre a letargia da geração jovem contemporânea, filmados com certo desleixo técnico.

informe como manipulação do tempo, em *Decasia, the state of decay*, de Bill Morrison", Alexandre Rodrigues da Costa e Miriam Aparecida Mendes abordam as complexidades de tempo, memória e duração na manipulação de *found footage* em estado de precariedade na obra de Morrison. No artigo, "Absolutização do mediador: da censura prévia ao conhecimento prévio", Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni discorre sobre o cineclubismo, problematizando as narrativas sobre a censura no Brasil e em Portugal. Ainda na seção de Temática Livre, temos um bloco de três artigos que gravitam em torno do gênero horror e da mitologia do monstro no cinema. Em "Da cintilância à explosão: a intermitência luminosa como forma horrífica espetacular", João Vitor Resende Leal propõe uma relação entre a intermitência luminosa e a experiência espectral do cinema de horror. Do mesmo modo, em "A cultura participativa no cinema de horror contemporâneo: apontamentos sobre o *found footage*", Claudio Vescia Zanini aborda aspectos da espectralidade, apontando para os graus de realidade e de cumplicidade que o *found footage* produz no cinema de horror contemporâneo. Fechando essa seção com artigo escrito em inglês, e intitulado "The Myth of the Monster", Fernando Vugman retoma a mitologia do monstro, traçando uma articulação metafórica com a figura do zumbi hollywoodiano.

Finalizando esta edição especial sobre os estudos de som, a seção Fora de Quadro apresenta "Notas sobre a captação sonora da festa de rua em *Antônia* (Tata Amaral, 2006)", em que João Godoy descreve e reflete sobre os desafios e a complexidade da captação de som direto nessa sequência de rua do filme de Amaral, que buscava fugir a formas de representação tradicional, incentivando a liberdade de atuação em cena.

Por fim, gostaríamos de usar algumas palavras desta apresentação, as últimas, para fazer uma homenagem, uma das primeiras dentre outras que virão. O Seminário de Som cresceu, dentro dos Encontros da Socine, de forma paralela ao Seminário de Recepção. Por vezes, estivemos em salas vizinhas. Mahomed Bamba ajudou, no breve período no qual estive conosco, a pavimentar o caminho dos estudos de África no cinema, e a criar na Socine um espaço para os estudos de recepção. Sua atuação na UFBA, seu sorriso constante e a magnitude de sua

presença não serão esquecidas. Mais do que suas pesquisas, a pessoa, com a qual convivemos por tão pouco tempo, e que mexeu tanto com tantos de nós, permanece nas formas possíveis, na nossa memória e nas nossas palavras. Descanse, meu velho. Receba um abraço nosso, os que continuamos trabalhando. Aproveite as férias. Que teu profeta, aquele que teu pai tentou homenagear, esteja do teu lado. E que ele continue sem saber distinguir limonada de caipirinha.

Os editores da Rebeca 9, Alessandra Soares Brandão (editora-chefe), Fernando Morais da Costa e Rodrigo Carreiro (editores do Dossiê, da Seção Entrevistas e da Tradução) agradecem aos autores que contribuíram para este número e desejam a todos uma boa leitura!



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Dossiê – O som no audiovisual**

**“Sintoniza el sonido, agudiza tus sentidos”:**  
una aproximación a los videoclips de Los Prisioneros

Javier Osorio Fernández<sup>1</sup>, Nayive Ananías Gómez<sup>2</sup>

---

*<sup>1</sup> Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Dr. en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente desde 2007 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado, donde ha impartido cursos de teoría e historia de la cultura en Chile y América Latina. Es profesor del Magíster en Musicología Latinoamericana de la misma universidad. Se desempeña en las áreas de la historia de la música en la modernidad latinoamericana del siglo XX, y en el campo interdisciplinario de los estudios sonoros referidos a las relaciones entre arte, tecnología y sonido. Actualmente, se encuentra desarrollando una investigación sobre mediación tecnológica y reproducción sonora en Chile en la primera mitad del siglo XX.*

**e-mail: [josoriof@gmail.com](mailto:josoriof@gmail.com)**

*<sup>2</sup> Periodista y Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado. Ha trabajado en diversos medios de comunicación, en tres catastros de discos chilenos desarrollados por [MusicaPopular.cl](http://MusicaPopular.cl) y en [CantosCautivos.cl](http://CantosCautivos.cl), proyecto creado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Actualmente, colabora en el Programa de Investigación de Medios de la Escuela de Periodismo de la Universidad Alberto Hurtado, en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile y en el Répertoire International de Littérature Musicale (RILM).*

**e-mail: [nayive.ananias@gmail.com](mailto:nayive.ananias@gmail.com)**

## Resumo

Este trabalho aborda o fenômeno do videoclipe, tentando decifrar a relação entre o visual e o som na música popular. Tomando como exemplo quatro vídeos da banda chilena Los Prisioneros — pioneira na realização dessas obras audiovisuais—, nós propomos um modelo de análise que compreende duas dimensões: lugares e espaços, e o “audiologovisual” e a *performance* dos instrumentos. A escolha destas categorias é baseada na interdependência de conteúdo musical e referências visuais. No caso dos Prisioneros, muitas vezes as imagens reforçam os sentidos expressos nas letras, com alusões claras ao contexto sociocultural do país durante os anos 80. Enquanto os planos e ângulos de câmara, os sons e a música reforçam os sentimentos evocados pela melodia das canções. Nos vídeos revisados, estes elementos geram no espectador uma estimulação constante, como um imperativo para mobilizar e reagir. Finalmente, nós refletimos sobre outras áreas possíveis de análise para tais estudos.

Palavras-chave: Videoclipe; Los Prisioneros; Análise audiovisual.

## Abstract

This paper discusses the music video phenomenon, attempting to decipher the relationship between the visual and the sound in popular music. Taking as examples four videos of the Chilean band Los Prisioneros —pioneer in achieving these audiovisual works—, we propose an analysis model that considers two dimensions: places and spaces, and the “audiologovisual” and the performance of the musical instruments. The choice of these categories is based on the interdependence of musical content and visual models. In the music videos of Los Prisioneros, the images often reinforce the senses expressed in the lyrics, with clear allusions to the sociocultural context of Chile in the 80s. While the film shots and camera angles, sounds and music enhance the feelings evoked by the melody of the songs. In the revised music videos, these elements generate in the spectator a constant stimulation, as an imperative to mobilize and react. Finally, we reflect on other possible areas of analysis for such studies.

Keywords: Music video; Los Prisioneros; Audiovisual analysis.

## Introducción

La canción pop, como argumentan Connell y Gibson, establece una identificación y un “diálogo emocional” entre consumidores e intérpretes, según el cual se definen los sentidos y significados de la música en la experiencia de sus auditores. Por su parte, Vernallis señala, basándose en los planteamientos de Cook, que la canción en un contexto audiovisual está circundada normalmente por un “halo de recuerdos” (VERNALLIS, 2013: 228), sobre los cuales se construyen los significados culturales de una experiencia musical afectiva y emocional. El vestuario y la *performance*, en tanto imágenes dispuestas en el relato del video musical, podrían estrechar el vínculo de una comunidad con la música, asociando a ella ciertos materiales visuales y culturales (incluso materiales provenientes de otros textos mediatizados) que configuran la naturaleza emocional del diálogo entre intérpretes y públicos. La imagen, a su vez, podría exteriorizar estereotipos o asociaciones a ciertos lugares y estratos (CONNELL y GIBSON, 2001). Por esto, resulta interesante profundizar en el modo en que los sonidos y las imágenes —elementos predominantes en el videoclip, incluso por sobre el texto de la canción— remiten a rasgos individuales y colectivos, o aluden a localidades y grupos socioeconómicos que son vistos y escuchados en el contexto evocativo del videoclip.

El video musical —fenómeno indiscutidamente expandido a partir de la década de 1980 gracias al surgimiento del canal estadounidense MTV<sup>3</sup>— forma parte de un universo estético y musical, en el que la audiovisualidad recompone la experiencia de la escucha y el disfrute de la música pop. De acuerdo a Chion, el sonido otorgaría a la imagen en el contexto audiovisual un “valor sensorial, informativo, semántico, narrativo, estructural o expresivo” (CHION, 1999: 278). El video musical, específicamente, tiende, en este contexto, a construir de múltiples formas una trama donde el uso de las imágenes se hilvana de formas creativas a

---

<sup>3</sup> Aufderheide indica: “Cuando MTV (Music Television) se puso en marcha en 1981, su éxito fue casi instantáneo: se convirtió en la noticia del momento y reportó un aumento en las ventas de las compañías discográficas en cuestión de meses” (AUFDERHEIDE, 1986: 60).

partir de su diálogo con la forma musical, siendo de este modo más abstracto, episódico o dependiente de un contexto que otros modos narrativos del cine clásico o que géneros de la visualidad popular. En cuanto a lo estilístico, el video musical puede experimentar, debido a su particular forma de relacionar imágenes y sonidos con “representaciones inusuales del tiempo, el espacio y la causalidad; enfatizar en la textura, el color y el estado de ánimo; y resaltar lo efímero” (VERNALLIS, 2013: 36), aspectos asociados por Vernallis a las técnicas de “intensificación” audiovisual, que lo inscriben en el marco de una estética contemporánea. Los videoclips, por consiguiente, originan o robustecen los lazos entre música y experiencia, a partir del modo en que las imágenes son elaboradas en el ámbito específico de funcionamiento de la canción.

Las piezas audiovisuales de la banda chilena Los Prisioneros —quienes impulsaron el desarrollo de videos realizados por jóvenes cineastas en los años ochenta (LIÑERO, 2010)—, permiten revisar estos diálogos entre música e imagen, en la elaboración de una experiencia musical e histórica de una juventud que debió enfrentarse no sólo a la destitución de un pasado musical debido a la dictadura, sino también a la recomposición, mediante el uso de las imágenes y los sonidos, de un paisaje cultural situado bajo la trama del neoliberalismo.

Los Prisioneros —grupo musical integrado por Jorge González (1964; voz, bajo), Claudio Narea (1965; guitarra) y Miguel Tapia (1964; batería)— podrían situarse en lo que García (2013) describe como canción social, pero con grandes diferencias del Canto Nuevo, en cuanto a sonoridad y propuesta estética. El Canto Nuevo, heredero en algún sentido de la Nueva Canción Chilena de los años sesenta— “se articuló en torno a una generación joven de cantores y conjuntos, muchos de ellos surgidos en facultades universitarias, que se iniciaron en peñas, parroquias y actos solidarios desde 1974 en adelante”<sup>4</sup>, quienes buscaban restablecer el sentido de una memoria fracturada debido a la presencia de la dictadura (OSORIO, 2011). En cambio, a comienzos de los '80, el Nuevo Pop Chileno se inspiró en una recepción del *new wave* y de la escena musical

---

<sup>4</sup> Recuperado de <http://www.musicapopular.cl/generos/canto-nuevo/page/2/> [03/2016].

británica, a partir de los cuales se construyeron los nuevos significados del pop y de la música popular en la experiencia mediatizada y sobre todo televisiva de la sociedad chilena (CONTARDO y GARCÍA, 2005).

Si bien Los Prisioneros exploraron el espacio del *new wave*, sin distinguirse musicalmente de otros grupos locales, sí sobresalieron por sus letras transgresoras, que interpelaron a una sociedad bajo la dictadura de Augusto Pinochet. Es por esto que este trío no sólo es objeto de estudio por su propuesta estética, sino que también por cómo sus temas repercutieron en lo emocional, generando identificación y empatía. De este modo, Los Prisioneros alcanzaron el pedestal canónico de lo que García llama “canción comprometida” (2013). Siguiendo la ruta de Violeta Parra y Víctor Jara, esta banda, al decir de Vilches, “continúa un diálogo abierto con los chilenos, al referirse a la contingencia socio-política actual que concierne no sólo a un país, sino que también a toda Latinoamérica” (VILCHES, 2004: 197). Los temas de Los Prisioneros reflejaron, en definitiva, las contradicciones, limitaciones y paradojas del Chile de los '80. Aquello condicionó la recepción de su trabajo: mientras para algunos Los Prisioneros fueron la voz de una generación coartada, para otros fueron una expresión del resentimiento social.

En el presente trabajo se examinarán cuatro videoclips del grupo santiaguino: “La voz de los '80” (1984), “Muevan las industrias” (1986), “Maldito sudaca” (1988) y “Corazones rojos” (1990), proponiendo dos amplias dimensiones de análisis: locaciones, lugares y espacios, y lo “audiologovisual” y la *performance* de los instrumentos. De esta manera, se pretende abordar la intención de este conjunto en recurrir a reconocibles imágenes de la capital (o a segmentos de la población, como las mujeres) y a sonidos que estimulan una evocación, que generan memoria o que se conectan directamente con las letras.

### **Locaciones, lugares y espacios**

Una dimensión de análisis del videoclip corresponde a las locaciones y sus reminiscencias sociales. Ciertos lugares, monumentos e infraestructuras se

conectan con sensaciones, emociones y recuerdos que funcionan para diferentes comunidades. Aquello puede relacionarse con una vivencia individual o colectiva, real o imaginada. Un parque, un edificio, un bosque de araucarias o la cordillera se asocian a clases sociales, grupos étnicos o remiten a experiencias de generaciones.

La música popular suele generar vínculos con espacios y memorias (VERNALLIS, 2013). La insinuación a la playa carioca de Ipanema, con una melodía cadenciosa, conecta con una imagen placentera de aquel lugar descrito en “Garota de Ipanema”. En contraste, las canciones de rap o hip-hop muestran, en su letra y ritmo, la violencia de algunos sectores de la ciudad. Los dos ejemplos anteriores permiten exteriorizar la ductilidad de las asociaciones entre música y lugares: en algunos casos pueden ser singularizadas (“La joya del Pacífico”, para el caso de la ciudad de Valparaíso) y, en otros casos pueden ser relaciones generalizadas (“La ciudad de la furia”, de Soda Stereo). En este último caso, podemos recurrir a la noción de ethos urbano propuesta por Adam Krims:

El ethos urbano no es una representación particular, sino una distribución de posibilidades, que siempre tiene límites discernibles y prácticas comunes. No es una imagen de cómo es la vida de cualquier ciudad particular. Se condensan públicamente nociones divulgadas de cómo las ciudades son en general, a pesar de que pueden ser conformadas de manera desproporcionada por el destino de ciertas ciudades particulares (KRIMS, 2007: 7)

Los videoclips también permiten generar o reforzar esta apelación a un ethos urbano a través de los lazos entre música, letra y locaciones, en los cuales se configuran, por ejemplo, los sentidos de pertenencia a un medio urbano mediante el ritmo, las imágenes y los movimientos expuestos en el contexto de una experiencia audiovisual.

Respecto al uso de las imágenes, Illescas advierte que, actualmente, los videos musicales se resisten a denunciar las desigualdades sociales:

Algunos dirán que al público no le gustaría ver cosas ‘feas’ cuando disfruta de los videos, sin embargo, [...] hay videos contrahegemónicos con millones de visualizaciones que tratan esos temas que a la burguesía no le gusta que se aludan.

Es decir, de la parte negativa de su sistema: la pobreza, el hambre, las guerras y todo ese conjunto de cosas tan inoportunas y de 'mal gusto' que, pese a existir de un modo sensacionalista y mistificado en todos los telediarios, no deben aparecer en el flujo del videoclip dominante (ILLESCAS, 2015: 265).

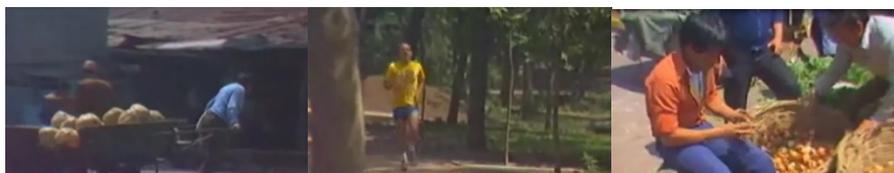
A diferencia de lo manifestado por el autor, Los Prisioneros sí exteriorizaron tales conflictos en sus trabajos audiovisuales, recalcando y reivindicando su procedencia: residentes de San Miguel, una comuna de clase media ubicada en el sector sur de la capital; descendientes de familias con lazos en el proletariado y dependientes de la crisis del sector industrial; identificados como jóvenes excluidos del sistema, sin oportunidades laborales y académicas, quienes anhelan un futuro promisorio al iniciarse la década de los 80, con participación activa de sus coetáneos para poder romper el statu quo. Aquello se refleja en la "La voz de los '80", single que abre el casete homónimo de 1984, y cuyo video fue realizado ese mismo año. Mediante una melodía enérgica, este tema anuncia el ocaso de la década pasada, transmitiendo una sensación de optimismo por lo nuevo que se aproxima. El título corresponde a su gancho o *hook*, que forma parte del estribillo y se repite once veces a lo largo de la canción. Ésta comienza con un *fill* de batería potente y un ágil *riff* de guitarra de notas repetidas (con cuatro acordes mayores: Si, Mi, Re y La).

Las primeras estrofas aluden a un movimiento que surgirá en ese período, pero no se sabe cuál es, ni cuándo, irrumpirá. Está llamado a sacudir un ambiente paralizado que exige una transformación. En *Deja la inercia de los '70* es la primera vez que se interpela a un "tú". Antes se describía una situación: algo estaba surgiendo en un inicio; luego, retrocedemos al pasado, con los *hippies* y los *punks*; y, ahora, se vuelve al presente, dando una orden. No se puede ser un ente inerte, sino que hay que estar preparado para actuar. Todo esto se compone de referencias corporales: abrir los ojos, ponerse de pie, escuchar el latido. Existe un despertar orgánico. *Ya viene la fuerza / La voz de los '80* es un anuncio que el hablante advierte, a pesar de que no se sabe cuándo se hará presente. La fuerza no es física; es la voz la que posee potencia. Esto supone que una generación, en los '80, se expresará sin temor.

En cuanto al videoclip de “La voz de los ‘80” (dirigido por Yerko Yankovic) podemos señalar que, al comienzo, cuando sólo se escucha la batería, aparecen planos panorámicos de lugares de Santiago: blocks (tal vez de San Miguel), la Torre Entel<sup>5</sup>, la Panamericana<sup>6</sup>, ventiladores en un techo, una calle y, de nuevo, la Torre Entel. Cuando comienzan los acordes de guitarra se aprecia, en un ángulo cenital, la Panamericana con autos y micros de la época. La imagen se extiende hasta que canta Jorge González. Cabe destacar que tal avenida traza una división entre el poniente y el oriente de la capital. En el estribillo (*ya viene la fuerza / la voz de los ‘80*), el trío toca sus instrumentos (guitarra eléctrica y un tambor de batería) afuera de una fábrica, con estanques y cañerías.



Cuando el vocalista interpreta *en los ‘80 tu rol es estelar*, se distingue una imagen de feria libre, con un hombre llevando zapallos en una carreta. En *tienes la fuerza*, un hombre trota en un parque (como el extenso Forestal) y en *eres actor principal*, otro saca cebollas. Estas escenas marcan contrastes entre las clases sociales que cohabitan en Santiago de Chile.



En *de las entrañas de nuestras ciudades, surge la piel que vestirá al mundo*, se aprecian cañerías y tarros verdes de basura, de éstos que se ocupan en las ferias

<sup>5</sup> La Torre Entel, centro de operaciones de la compañía de telecomunicaciones del mismo nombre, se inauguró en 1974, a un año del golpe de Estado en Chile. Ícono arquitectónico del centro de Santiago, con una altura de 127.35 metros, fue el edificio más alto del país hasta 1996.

<sup>6</sup> La Panamericana (conocida comúnmente como Ruta 5) es la autopista más importante de Chile, pues recorre 3.363,97 km. desde el límite con Perú hasta Puerto Montt, ciudad sureña.

<sup>7</sup> Todas las imágenes adjuntas en el texto son capturas de pantalla.

libres.



Desde *escucha el murmullo* y hasta *qué alegría más triste y falsa*, González, con micrófono en mano, canta en un sector que podría ser Plaza Italia. Por lo general, esta locación se emplea para fraccionar la ciudad en dos polos simbólicos: el acomodado (“de Plaza Italia para arriba”) y el más vulnerable (“de Plaza Italia para abajo”). Luego, aparecen los integrantes con sus instrumentos en el Puente del Arzobispo, que cruza el Río Mapocho (atravesando comunas periféricas, como Pudahuel, Cerro Navia y Quinta Normal).



Hacia el final de este tema, las imágenes corresponden a una calle con edificios antiguos, en color magenta, antenas que remiten a la NASA, alguien escribiendo en un papel, otro limpiando unos tarros de basura y la escena de vehículos transitando por la Panamericana.

Asimismo, en “Muevan las industrias” (dirigido por Daniel de la Vega) las imágenes calzan perfecto con la letra. Como indicó Jorge González a la revista *Súper Rock*, en 1987, esta pieza “es algo más o menos literal, que intenta mostrar en buena forma lo que es la canción. Las grabaciones las hicimos en una fábrica abandonada del barrio Franklin y en una industria textil en funcionamiento”<sup>8</sup>. De este modo, en *Están paradas esperando a las manos que decidan hacer andar / La neblina las rodea y las oxida y ya piensan en petrificar*, se observa un plano panorámico de la fábrica Santiago S.A. (que después se fragmenta en cuatro cuadros), un hombre que mira fijo a la cámara y levanta una caja de tomates,

<sup>8</sup> *Súper Rock*, 2-23/03/87: 11.

torres de alta tensión, el interior de una industria y un tractor que pavimenta. En el gancho *Las industrias, muevan las industrias / Las industrias, muevan las industrias* se repite aquella secuencia.



Más adelante, en *Las industrias (que no vuelvan más), muevan las industrias* González, Narea y Tapia operan maquinarias pesadas, vestidos con overoles azules, mientras se yuxtaponen imágenes de archivo en blanco y negro de fábricas humeando. En el puente del sintetizador se ven un partido de fútbol de barrio, una industria (tal vez una termoeléctrica) y una máquina de producción en serie. En el segundo puente se distinguen unos niños en el techo de una casa modesta, personas haciendo una fila para hablar por teléfono público (al parecer, en el centro de Santiago) y las torres de gas ubicadas en la comuna de Estación Central, emblema de la zona surponiente de la metrópoli.



Esta canción, compuesta tras la crisis económica de 1982, revela la incertidumbre de miles de obreros desempleados. Quizás, muchos de ellos se convirtieron en un momento en entes robotizados, tal como plantea la película de

Charles Chaplin *Tiempos modernos*. Las imágenes del videoclip refuerzan, entonces, la centralidad del trabajo en la vida urbana y sus dinámicas, como la alienación o la precarización. Este caso no sólo es aplicable a Chile (como reminiscencia histórica de lo ocurrido a inicios de los '80), sino que también a cualquier otra ciudad (semi)industrializada que comparte ese ethos urbano.

Por otro lado, al inicio de "Maldito sudaca" (dirigido por Cristián Galaz) se distingue una calle con una pequeña pared conformada por cubos con la carátula del disco *Beatles for sale* de The Beatles, un tarro de basura con papel de periódicos (que remite a la canción "La cultura de la basura"), un afiche de la primera etapa de Los Prisioneros pegado en un poste y varias cajas en la vereda.



Desde *Maldito sudaca*, *maldito latino* y hasta *No pongas tus dedos en mi car*, González, Narea y Tapia (vestidos de negro, al estilo rockabilly) se sitúan en algunas esquinas de un barrio popular que parece ser Franklin o Patronato y caminan por lugares sucios. Después, se encuentran en un parque de entretenimientos. En *vil ecuatoriano*, *cochino latino*, *vil ecuatoriano* y *no saludes a mi mujer*, la cámara enfoca "de reojo" a un vendedor de algodones de azúcar, quien es moreno y posee rasgos indígenas.



Al final del puente (*la la la*) la locación cambia: ahora la banda se ubica en una feria libre de Avenida Grecia (sector residencial de clase media). Allí se observan comerciantes, dueñas de casa, jóvenes y niños. Luego que González reventara un tomate con la mano en *en mi corazón hay un revólver*, los transeúntes saltan al compás de la canción. Entremedio hay otro puente, en el que Narea toca la guitarra en las tres locaciones mencionadas. Después, los integrantes caminan

por la calle descrita al comienzo, pateando, entre risas, cajas y neumáticos.



En *Maldito sudaca, maldito colombiano / maldito latino, maldito paraguayo*, nuevamente la cámara se centra en un hombre moreno. Esa imagen se contradice con la de un ejecutivo de terno y corbata subiendo a su auto rojo, quien se molesta con *Los Prisioneros* porque colocaron una radio en el capó (esto coincide con *maldito sudaca, maldito latino*).



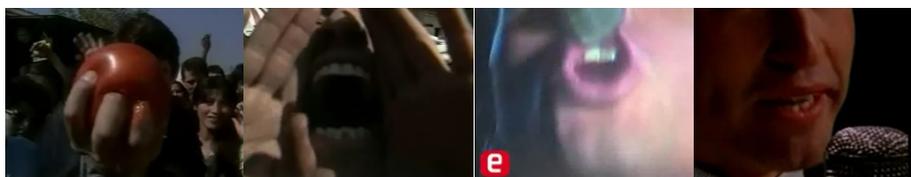
Este videoclip, que refuerza la idea de la discriminación racial y cultural, muestra la segregación social que parece pertenecer al ethos urbano, tal como la industrialización y la alienación.

En los videoclips de *Los Prisioneros*, los planos panorámicos son esenciales para que la audiencia (santiaguina, sobre todo) se ubique en ciertas locaciones. Esto se demuestra en “La voz de los ‘80”, “Muevan las industrias”<sup>9</sup> y “Maldito sudaca”. Por otro lado, el trío sanmiguelino adopta el plano detalle y el primerísimo primer plano en algunas escenas de “Maldito sudaca” y “Corazones rojos” (dirigido por Cristián Galaz), para enfatizar, a través de la imagen, ideas plasmadas en las letras. En el primer ejemplo, el plano detalle cobra relevancia cuando *en mi corazón hay un revólver* González manifiesta su ira, reventando un tomate con la mano. En ese videoclip se observa un primerísimo primer plano al final, cuando el líder exclama *¡planeta-eta-eta-eta-eta!* (un *loop*). Cabe destacar

<sup>9</sup> Vernallis explica que, en los ‘80, se solía dividir la imagen en cuadrantes o bloques. “Hoy es un efecto familiar, pero en los ‘80 era algo tremendamente emocionante” (VERNALLIS, 2013: 213). Esa técnica se puede apreciar en la introducción del videoclip “Muevan las industrias”.

que, luego de ese grito, la cámara cambia de dirección y enfoca una rueda de la fortuna de un parque de entreteniciones, mientras que en la coda suena la melodía del famoso vals “Si vas para Chile” (uno de sus versos dice *Y verás cómo quieren en Chile / al amigo cuando es forastero*; esto claramente se contrapone al racismo expuesto en “Maldito sudaca”).

En tanto, el primerísimo primer plano también se aprecia en “La voz de los ‘80”, cuando Jorge canta *saturada de aburrimiento*, y en “Corazones rojos”, en *porque yo soy un hombre y no te puedo mirar*. Ésta es la única canción del casete *Corazones* (1990) que aborda explícitamente una temática social: el machismo imperante en la realidad chilena, que se traduce en desigualdad de estatus y de oportunidades para la mujer. El hablante, situado como un hombre que legitima el patriarcado, le recuerda a la mujer su rol, que siempre está supeditado al hombre.



Ejemplos de plano detalle y primerísimo primer plano en “Maldito sudaca”, “La voz de los ‘80” y “Corazones rojos”

En “Corazones rojos” los ángulos de cámara son importantes, precisamente por cómo se expresa la imagen de la mujer subordinada que intenta liberarse del yugo masculino. Eso se materializa en el estribillo (*¡Hey, mujeres!*), donde unos niños escolares le gritan a una mujer vestida de negro y cubierta con un velo blanco —antes encarnada en una maniquí—, que está arriba de un cubo rosado (ángulo contrapicado). Ésta es una invitación para que las mujeres se levanten y reaccionen. Por eso, la frase se entona con energía.

### Lo “audiologovisual” y la *performance* de los instrumentos

Chion propone la instauración del término “audiologovisual”, puesto que en el cine el lenguaje cumple un rol preponderante, sea escrito (subtítulos, generadores de contenido) u oral (diálogos, intervenciones vocales). De esta forma, se podría “determinar, regular y justificar la estructura del conjunto” (CHION, 1999: 283).

Como agrega el autor, los sonidos en una pieza audiovisual pueden acopiarse unos sobre otros y “son libres de cualquier ley realista: música, voces en *off*, diálogos, ruidos ambientales realistas, etc., se pueden mezclar en un filme” (CHION, 1999: 280). Vale decir, es posible oír (de forma conjunta o por separado) distintas señales sonoras o *signals* (sonidos esporádicos), tal como definió Schafer en 1977.

En tanto, González recalca que, junto a la imagen y la locución, la música conforma un universo signifiante. Esto lo denominó heterosemiosis, cuyo “sentido textual viene definido como la resultante de una relación dialéctica establecida en la suma y la interacción de ‘efectos’ de sentido esencialmente diversos” (GONZÁLEZ, 1999: 71).

En el caso de *Los Prisioneros*, el texto escrito aparece por primera vez en “Muevan las industrias”. En una secuencia (desde el 3’17 y hasta el 3’28) se observa la frase *las industrias* (dividida en cuatro sílabas) cuando la banda toca sus instrumentos modernos. Después, cuando unos obreros operan una maquinaria pesada, se distingue *muevan las industrias* al lado inferior derecho del encuadre. Además de contar con la voz de González, el texto sirve para potenciar el estribillo.



En cuanto a lo oral, en “Corazones rojos” se escuchan a unos escolares que le gritan a una mujer-maniquí. Así, se superponen las voces de los niños interpretando *¡Hey, mujeres!*, la versión original del disco y la imagen de una fémica que, al ser interpelada por unos infantes, realiza una performance con la bandera de Texas<sup>10</sup> arriba de un cubo. Todo eso contiene una información

<sup>10</sup> No es casual que dicha mujer-maniquí esté cubierta por la bandera de Texas. Además del enorme parecido con el emblema chileno, probablemente, el director del videoclip intentó vincular el machismo imperante en tierras australes y el conservadurismo exacerbado de aquel estado norteamericano.

semántica.

En los videos de esta banda, las señales sonoras resaltan las ideas reflejadas en las imágenes. Esto se puede advertir en los primeros veinte segundos de “Maldito sudaca”. En la secuencia inicial —donde la cámara enfoca una pequeña muralla de cubos con una fotografía de The Beatles, unos tarros de basura repletos, un afiche de Los Prisioneros pegado en un poste y una vereda con cajas de cartón— parece que alguien sintoniza varias estaciones radiales: se escucha “A hard day’s night”, ladridos probablemente sampleados (que remiten a “El baile de los que sobran”), la voz de Sergio Campos, histórico locutor de Radio Cooperativa (medio de comunicación opositor a la dictadura); un tango, la introducción de “La cultura de la basura” (el sonido de alguien hojeando un libreto radial: *Y tenemos aquí un disquito simpático para ti, muñeca, que estás solita en tu casa. A ver, a ver... Ah, Los Prisioneros: “La cultura de la basura”*<sup>11</sup>) y, por último, la frase *escuchando radio*, correspondiente a esa canción. Estos elementos podrían ser catalogados de extradiegéticos, aunque también corresponderían a lo que Murray Schafer denominó como “esquizofonía”:

El régimen de disociación entre espacio y sonido que los aparatos mediáticos operan genera una especie de desterritorialización que puede llevar a un estado caótico y angustiante, y a un cierto aprisionamiento auditivo. Eso se daría en virtud de un ambiente que propicia la sensación de descontrol de la audición, próximo a la agonía de sentir el ego desfragmentando debido a la invocación generada por los dispositivos sonoros (OBICI, 2008: 48).

Otro ejemplo de sonidos que se vinculan con las imágenes es “Muevan las industrias”. Este tema contiene sonidos “industriales” cuyos timbres son reconocibles (golpes sampleados de balones de gas) y que, en el videoclip, se expresan a través de mazazos de Tapia a un tubo de alcantarillado y a un tarro de

---

<sup>11</sup> Allí Los Prisioneros ironizan con ser parte de la cultura de masas a la cual critican. Si bien en ese tema se identifican con un “nosotros”, en el que también participan, en realidad, plantean un cuestionamiento desde adentro a este mundo superficial, autómatas, de la música de la radio, del estadio, de las historietas y de la TV.

basura. “Muevan las industrias” está notoriamente inspirado en “People are people” de Depeche Mode: mientras en el primero las acciones se desarrollan en una fábrica, en el segundo se ejecutan desde un submarino. En ambos casos, los sonidos “metálicos” provienen de martillazos a una cadena o de la operación de maquinaria pesada.



“Muevan las industrias” (1986) versus “People are people” (1984)

El sintetizador, la fuente emisora de aquellos sonidos de fábrica, deja, aquí, de ser un objeto acusmático y se convierte en “protagonista” del videoclip: si la melodía se escucha, observamos de dónde proviene.

Young (2013) afirma que el sintetizador simbolizó la identidad del *new wave*, transformándose en lema central de la modernidad. Por tal razón, este instrumento fue esencial en vídeos de artistas como Depeche Mode (“Just can’t get enough”), Yazoo (“Don’t go”), Gary Numan (“Cars”) y Devo (“Time out for fun”). En estos casos, los músicos se mueven inexpresivamente por el espacio de forma robótica. Vernallis asegura que “a veces, los músicos de los ‘80 parecían como si les hubieran dado un tranquilizante de elefante [...] Tal conducta como de maniquí puede haber sido porque los artistas aún no comprendían el lenguaje del video musical” (VERNALLIS, 2013: 221).

Por otro lado, Gabrielli se refiere a la “performance de los instrumentos musicales” (GABRIELLI, 2010: 100), concepto atribuido al director francés Michel Gondry. La autora señala que el realizador —que ha trabajado con Daft Punk, The Chemical Brothers, Björk y Paul McCartney, entre otros— se destaca por:

Llamar la atención del espectador con un solo grupo de elementos de la composición visual. La escenografía se basa en la estructura simétrica formada por la composición de diferentes elementos: mientras la cámara está filmando de frente un conjunto, el espectador ve a los personajes/instrumentos ocupando totalmente la pantalla (GABRIELLI, 2010: 102).

Retornando a los videoclips de Los Prisioneros, en “Muevan las industrias” el sintetizador cobra relevancia en el estribillo (*las industrias, muevan las industrias*) y en los versos *voy a llegar a la gran máquina* y *si agacho un poco la cabeza*. En el coro aparecen González, Narea y Tapia con overoles azules<sup>12</sup> y tocando —casi inmóviles— sus modernos sintetizadores Casio modelo CZ y la batería electrónica Simmons SDS-9. Después, en el puente (del 1’56 al 2’12), el sintetizador se encuentra en un primer plano, aunque se intercalan otras imágenes: fábricas, un partido de fútbol de barrio y una máquina de producción en serie.



Así, el grupo ostenta su nuevo equipamiento (obtenido tras la firma con el sello EMI), a diferencia de la precariedad de “La voz de los ‘80”, donde sólo se exhiben una guitarra eléctrica y un tambor de batería parchado.

### Conclusiones

Las canciones pop, generalmente, son consideradas como “vehículos de reminiscencia” (VAN DIJCK, 2009). El autor sostiene que la música pop grabada también podría generar “un marco cognitivo a través del cual los significados construidos en conjunto se transponen a la memoria individual, resultando en un mezcla intrincada de recuerdo e imaginación, de recuerdos entremezclados con extrapolaciones y mitos” (VAN DIJCK, 2009: 110).

Mediante la fusión de sonidos, música, letra e imágenes, el videoclip posibilita

---

<sup>12</sup> Un artista que enfatizó la relación entre lugar, comunidad e identidad fue el estadounidense Bruce Springsteen, quien ha profundizado en las problemáticas de la clase proletaria. Por eso, para sugerir compromiso, luce “atuendos de trabajo”, como blue jeans y camisetas blancas (Connell y Gibson 2001). En el caso de “Muevan las industrias”, Los Prisioneros aluden a la clase obrera vistiendo overoles azules, que remiten, por ejemplo, a trabajadores de industrias textiles.

un “diálogo emocional” (VERNALLIS, 2013) entre artistas y audiencias. Por eso, no es de extrañar que en una secuencia la cámara registre locaciones, rostros u objetos para aludir a clases sociales, grupos etarios o minorías sexuales. Como ilustra Chion, las imágenes sólo se comprenden debido a su contigüidad. De esa forma, “la memoria del espectador funciona entonces como un mezclador ideal, muy superior a una máquina, de impresiones visuales encadenadas unas a otras en el tiempo” (CHION, 1993: 129).

Este trabajo ha sido una aproximación a los videoclips de Los Prisioneros, considerando ciertas categorías de análisis. Aquí hemos atestiguado cómo sus obras audiovisuales —cargadas de simbolismos locales— permiten que el espectador rememore, se identifique con un colectivo y asocie con generaciones, lugares y acontecimientos. Aquello se acentúa con el empleo de planos y ángulos de cámara y sonidos sugestivos, y con una performance atrayente. Estos elementos potencian las sensaciones evocadas por la melodía de las canciones y generan en el espectador una constante estimulación, lo que se constata en “La voz de los ‘80” (*abre los ojos, ponte de pie / escucha el latido, sintoniza el sonido / agudiza tus sentidos*).

En cuanto a las limitaciones de este estudio, cabe señalar que no se ha abordado el concepto de performance desde la interacción de los personajes en el encuadre; más bien, nos hemos abocado a la preponderancia del instrumento musical y su relación con la canción. Por otro lado, sería interesante ahondar en cómo el videoclip funciona como una narrativa audiovisual, en su vertiente clásica (una historia) o en su versión post-clásica (una composición menos lineal).

### **Bibliografía**

AUFDERHEIDE, Patricia. “Music Videos: The Look of the Sound”. *Journal of Communication*, 36, 1, 1986, 57-78.

CHION, Michel. *El sonido: Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

CONNELL, John; GIBSON, Chris. Sound tracks: Popular music, identity and place. Londres y Nueva York: Routledge, 2001.

CONTARDO, Óscar; GARCÍA, Macarena. La era ochentera: Tevé, pop y under en el Chile de los ochenta. Santiago de Chile: Ediciones B, 2005.

GABRIELLI, Giulia. "An Analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry". In: KEAZOR, Henry; WÜBBENA, Thorsten (eds.). Rewind, Play, Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video. Londres: Transaction Publishers, 2010. 89-110.

GARCÍA, Marisol. Canción Valiente: 1960-1989, tres décadas de canto social y político en Chile. Santiago de Chile: Ediciones B, 2013.

GONZÁLEZ, Juan Miguel. El sentido en la obra musical y literaria: Aproximación semiótica. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

ILLESCAS, Jon. La dictadura del videoclip: Industria musical y sueños prefabricados. Barcelona: El Viejo Topo, 2015.

KRIMS, Adam. Music and Urban Geography. Londres y Nueva York: Routledge, 2007.

LIÑERO, Germán. Apuntes para una historia del video en Chile. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2010.

OBICI, Giuliano. Condição da escuta. Mídias e territórios sonoros. Río de Janeiro: 7 Letras, 2008.

OSORIO, Javier. "La bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia: Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984". A Contracorriente, 8, 3, 2011, 255-286.

VAN DIJCK, Jose. "Remembering Songs through Telling Stories: Pop Music as a Resource for Memory". In: BIJSTERVELD, Karin; VAN DIJCK, Jose (eds.). Sound Souvenirs. Audio Technologies, Memory and Cultural Practices. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009. 107-119.

VERNALLIS, Carol. Unruly Media. YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema. Nueva York: Oxford University Press, 2013.

VILCHES, Patricia. "De Violeta Parra a Víctor Jara y Los Prisioneros: Recuperación de la memoria colectiva e identidad cultural a través de la música comprometida". Revista de Música Latinoamericana, 25, 2, 2004, 195-215.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

YOUNG, Jon. "Roll Over Guitar Heroes, Synthesizers Are Here". In: CATEFORIS, Theo (ed.). The Rock History Reader. Londres y Nueva York: Routledge, 2013. 151-181.

*Submetido em 10 de maio de 2016 | Aceito em 15 de junho de 2016*



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **A segunda fase da conversão para o cinema sonoro no Rio de Janeiro (1929-1930)**

Rafael de Luna Freire<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Professor no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Desenvolve pesquisas sobre a história do cinema brasileiro e vem publicando diversos artigos sobre o processo de conversão para o cinema sonoro no Brasil.*

**e-mail: [rafaeldeluna@hotmail.com](mailto:rafaeldeluna@hotmail.com)**



### Resumo

Este artigo define e analisa a segunda fase da conversão para o cinema sonoro na cidade do Rio de Janeiro, entre outubro de 1929 e dezembro de 1930. Entendemos esse processo como a adaptação do circuito cinematográfico exibidor carioca para a projeção de filmes sincronizados. São discutidas as principais características dessa segunda fase, quando a nova tecnologia se espalhou por diferentes regiões da cidade, atingindo salas de cinema mais populares e consolidando o novo formato de exibição junto ao público carioca.

**Palavras-chave:** Filme sonoro; Exibição; Salas de cinema; Rio de Janeiro.

### Abstract

This article defines and analyzes the second phase of the conversion to sound cinema in the city of Rio de Janeiro, between October 1929 and December 1930. We understand this process as the adaptation of the Rio film exhibition circuit for the projection of synchronized movies. The article discusses the main features of this second phase, when the new technology spread to different areas of the city, reaching more popular movie theaters and consolidating the new technology to the “carioca” public.

**Keywords:** Sound film; Exhibition; Movie theaters; Rio de Janeiro.

## Introdução

No artigo *Toward a Historiography of American Film*, publicado em 1977, o pesquisador Charles F. Altman – que posteriormente passaria a assinar como Rick Altman – questionava as mais frequentes abordagens sobre a história do cinema norte-americano. Um dos problemas identificado pelo autor era referente à noção de periodização, uma vez que os períodos e critérios utilizados pelos livros e estudos então disponíveis eram frequentemente importados acriticamente da história política ou literária para a história do cinema, sem perceber, porém, os ritmos diferentes entre um e outro. Escrevia Altman:

Dada a escala miniaturizada da história do cinema, nós devemos ser particularmente cuidadosos com os meses, e mais ainda com os anos, devendo resistir à tentação de confundir periodizações retiradas da própria história do cinema com aquelas emprestadas dos determinantes sociais do cinema. (ALTMAN, 1977, p. 13).<sup>2</sup>

Publicado no ano anterior à Conferência da Federação Internacional de Filmes (FIAP), em Brighton, Inglaterra, em 1978 – marco do que viria a ser chamada de Nova História do Cinema (*New Film History*)<sup>3</sup> –, o artigo de Altman é bastante crítico sobre a bibliografia então existente sobre a história do cinema nos EUA, sugerindo novas metodologias, abordagens e temas. Um dos mais promissores caminhos dessa nova historiografia serão os estudos sobre a recepção, com particular atenção aos espaços de exibição dos filmes. Robert C. Allen e Douglas Gomery (1985), dois dos principais representantes dessa história revisionista do cinema, vão destacar a importância dos estudos locais de recepção, tanto diante do desconhecimento que ainda grassava sobre o tema, quanto pelas possibilidades de novas informações, questionamentos e proposições que eles traziam.

---

<sup>2</sup> “Given the micro-miniaturized scale of film history, we must be particularly careful with months, let alone years, and must resist the temptation to confuse periodizations derived from film’s internal history with those borrowed from film’s social determinant”. (Tradução do autor).

<sup>3</sup> Sobre a Nova História do Cinema, ver o artigo escrito no calor do momento por Thomas Elsaesser. (1986).

Em relação ao cinema brasileiro, o impacto do renovado vigor dos estudos históricos sobre cinema – baseado no trabalho conjunto com cinematecas, na ampliação de fontes, e no maior rigor nas abordagens – também tem sido sentido com cada vez mais intensidade nos últimos anos. Alinhado a essa perspectiva e tomando como tema a conversão para o cinema sonoro no Brasil, o presente trabalho busca aplicar a esse objeto duas das considerações expostas nos parágrafos anteriores: a criação de uma periodização específica ao processo histórico do cinema e a atenção especial às condições históricas de recepção.

Portanto, como já dito, esse artigo faz parte de um projeto de pesquisa mais amplo que investiga a conversão para o cinema sonoro no Brasil, aqui entendida como o gradual processo de adoção, como padrão comercial das salas de exibição, da programação e projeção de filmes com acompanhamento sonoro sincronizado e reproduzido mecanicamente. Para analisar esse processo histórico em sua evidente complexidade – destacando a existência de ritmos desiguais de seu desenvolvimento em diferentes cidades e regiões do Brasil –, optamos por uma delimitação temporal e espacial mais restrita.

Assim, o presente texto propõe um recorte bastante preciso: a análise da conversão do circuito exibidor da cidade do Rio de Janeiro num período de cerca de quinze meses, entre outubro de 1929 e dezembro de 1930. Acreditamos que esse momento pode ser caracterizado como a segunda fase de conversão para o cinema sonoro na então Capital Federal.

#### **A primeira fase: junho a setembro de 1929.**

Em outro trabalho, abordei o que eu defini como a primeira fase de conversão para o cinema sonoro do circuito exibidor da cidade do Rio de Janeiro (FREIRE, 2012a). Esta teve início com a primeira exibição de um filme sonoro nos modernos sistemas *Vitaphone* (som em disco) e *Movietone* (som no filme), no recém-reformado cinema Palácio Theatro, em 20 de junho de 1929, com a exibição do filme musicado, cantado e “100% falado” *A melodia da Broadway* (*Broadway Melody*, Harry Beaumont, 1929).

Durante essa primeira fase, ocorrida entre junho e setembro de 1929, os jornais cariocas alardeavam a “febre dos sincronizados” que atingia a cidade. A imprensa registrou o sucesso da novidade, marcado pelos recordes de bilheteria e pelas longas filas nos cinemas já convertidos para a projeção sonora, com público de maior poder aquisitivo indo ver e ouvir mais de uma vez os novos e afamados *talkies* (de *talking pictures*).

A principal característica dessa fase inicial foi o fato da conversão ter abarcado somente os grandes palácios de cinema da Cinelândia. Estas salas de exibição eram as melhores e mais luxuosas da cidade e foram responsáveis pelo lançamento, na então Capital Federal dos primeiros filmes cantados, musicados e/ou falados, de cada um dos principais estúdios norte-americanos. Durante esse momento de enorme popularidade dos novos filmes sincronizados, chegou a ocorrer, inclusive, uma disputa entre as agências distribuidoras por espaço na programação dos então poucos cinemas já convertidos. A concorrência inicial era tão grande ao ponto de duas salas de diferentes arrendatários, tais como o cine Glória e o cine Império, localizadas lado a lado na Praça Floriano, inaugurarem seus equipamentos sonoros exatamente no mesmo dia<sup>4</sup>.

Outras características comuns a essas salas de cinema pioneiras na exibição de longas-metragens sonoros no Rio de Janeiro eram a elevação no preço dos ingressos – o mais caro chegaria a custar cinco mil réis – e o fato de todos os cinemas terem adquirido os dispendiosos equipamentos sonoros Western Electric. Importados dos Estados Unidos, estes eram tidos como os melhores aparelhos da época, sendo conjugados para os sistemas *Vitaphone* e *Movietone*.

Com uma duração de apenas quatro meses, essa primeira fase foi marcada,

---

<sup>4</sup> Uma analogia interessante pode ser feita com o cenário recente do mercado exibidor nacional, marcado pela grande oferta de títulos em 3-D digital, mas relativamente poucas salas aparelhadas para esse tipo de projeção. O resultado desse desequilíbrio implicava em: 1) necessidade de alguns títulos terem de aguardar datas na grade de programação das salas adaptadas para estrearem (ficando na “prateleira”); 2) a grande rotatividade de filmes nas salas aparelhadas, com mais de um título sendo exibido em horários distintos; 3) a redução do tempo de permanência dos filmes em cartaz quando não atingem bilheterias expressivas.

portanto, pela rápida conversão das seis melhores salas de cinema do Rio de Janeiro, todas localizadas a poucos metros uma das outras. Além de luxuosas, eram salas amplas – com lotação média superior a 1.000 poltronas – e, portanto, potencialmente lucrativas, mesmo diante do grande investimento necessário. Além disso, todas eram salas de exibição novas e modernas, com no máximo quatro anos de existência<sup>5</sup>. Esses seis cinemas eram explorados por três das principais companhias exibidoras atuantes na cidade: a Companhia Brasil Cinematográfica – CBC, de Francisco Serrador (Palácio Theatro, Odeon e Glória), a Marc Ferrez & Filhos (Pathé Palácio) e a Paramount (arrendatária do Capitólio e Império). Por fim, esses seis cinemas foram os responsáveis por estrear para a plateia carioca os primeiros filmes sonoros, todos exclusivamente norte-americanos e produzidos pelos Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Fox, Universal, Warner e First National.

As principais informações sobre essa primeira fase estão resumidas na tabela abaixo:

---

<sup>5</sup> Os cinemas Capitólio, Glória e Império foram inaugurados em 1925, o cine Odeon em 1926, e o cine Pathé Palace em 1928. O Palácio Theatro era um cineteatro mais antigo, mas sofreu grande reforma no início de 1929, passando a funcionar exclusivamente como cinema.



### 1ª Fase da conversão das salas cariocas para o cinema sonoro<sup>6</sup>

Nome do Cinema	Categoria	Exibidor	Lotação	Rua, Bairro e/ou Circunscrição administrativa	Filme exibido / estúdio produtor / estreia ou não	Modelo e marca do equipamento	Data
Palácio Theatro	Extra	CBC	1.900	Rua do Passeio, 40 (Centro)	<i>A melodia da Broadway</i> (Metro) - estreia	Western Electric (conjugado)	20/06/1929
Odeon	Extra	CBC	1.344	Praça Floriano, 7 - Cinelândia (Centro)	<i>Follies de 1929</i> (Fox) - estreia	Western Electric (conjugado)	22/07/1929
Pathé Palacio	1ª classe	Marc Ferrez & Filhos	918	Praça Floriano, 45 Cinelândia (Centro)	<i>Boêmios</i> (Universal) - estreia	Western Electric (conjugado)	19/08/1929
Capitólio	Extra	Paramount	955	Praça Floriano, 51 Cinelândia (Centro)	<i>Marcha Nupcial</i> (Paramount) - estreia	Western Electric (conjugado)	06/09/1929
Glória	Extra	CBC	1.063	Praça Floriano, 35/7 Cinelândia (Centro)	<i>O homem e o momento</i> (First National) - estreia	Western Electric (conjugado)	27/09/1929
Império	1ª classe	Paramount	526	Praça Floriano, 19 Cinelândia (Centro)	<i>Canção do Lobo</i> (Paramount) - estreia	Western Electric (conjugado)	27/09/1929

### Segunda fase: outubro de 1929 a dezembro de 1930.

A partir de outubro de 1929, teria início uma segunda fase na conversão do circuito exibidor cinematográfico carioca à projeção de filmes sonoros. Em primeiro lugar, essa nova fase foi marcada pela expansão da conversão para outras localidades na cidade do Rio de Janeiro. Já em 1º de outubro, o cine-theatro São José, principal cinema da Empresa Paschoal Segreto, localizado na Praça Tiradentes, tradicional reduto teatral da cidade, foi anunciado como o “primeiro cinema fora da Avenida a apresentar o cinema sonoro” (A NOITE, 1929,

<sup>6</sup> As informações sobre lotação, exibidor e endereço das salas foram retiradas, sobretudo, de Diretoria de Estatística Municipal (1938) e Alice Gonzaga (1996). As informações sobre os primeiros filmes sonoros exibidos, a data da estreia dos novos equipamentos sonoros e seu modelo e marca, foram obtidas em pesquisa em diversas edições publicadas em 1929 por jornais cariocas como *Correio da Manhã*, *O Paiz* e *O Jornal*, entre outros.

<sup>7</sup> A categoria da sala foi baseada na “classificação dos cinemas fornecida pelo Sindicato de Exibidores para efeito de tabela de aluguel dos complementos fornecidos pela Distribuidora de Filmes Brasileiros”, datada de 1934 (In: CARIJÓ, 1937, p. 62). Embora seja uma classificação feita cinco anos após 1929 e que reflete mudanças ocorridas nesse período – o cine Capitólio, por exemplo, foi renomeado como cine Broadway –, ela serve como parâmetro aproximado para os fins desse artigo.

p. 5). Isto é, o cinema sonoro saía do abrigo exclusivo da Avenida Rio Branco, antiga Avenida Central, e suas imediações, como a Rua do Passeio onde ficava o Palácio Theatro. A novidade começou, portanto, a chegar a cinemas localizados no centro do Rio de Janeiro, mas fora da então luxuosa e moderna Cinelândia – o também chamado “Quarteirão Serrador”, nos arredores da Praça Floriano. Além do cine São José, ainda em outubro de 1929 foi inaugurada aparelhagem sonora no tradicional cine Ideal, localizado na Rua da Carioca, também no centro da cidade.

Mas nesse mesmo mês o cinema sonoro também ultrapassou a região central da cidade, onde ficavam as melhores salas, também chamadas de “cinemas lançadores”. O cine Hélios, no Andaraí, após ser convertido para a projeção sonora, propagandeava ser “o único cinema de bairro que tem o verdadeiro cinema falado”. (O JORNAL, 1929, p. 13). Se no Rio de Janeiro os *talkies* começavam a chegar aos bairros residenciais – os “cinemas de bairro” eram assim chamados por serem frequentados, sobretudo, pelos moradores da vizinhança –, a novidade também já tinha atravessado a Baía de Guanabara. Afinal, já em setembro de 1929 a Empresa Paschoal Segreto inaugurou a aparelhagem sonora do Cine-Theatro Imperial, o melhor cinema de Niterói, que se tornava a terceira cidade do país a possuir o cinema sonoro após São Paulo e Rio de Janeiro. (FREIRE, 2012b).

Nessa segunda fase, o ritmo de conversão do circuito exibidor permaneceu acelerado. Entre outubro e dezembro de 1929, mais dez salas de exibição cariocas foram convertidas para o cinema sonoro. Ao longo do ano de 1930, temos indicações de pelo menos outras dezoito salas adaptadas para as projeções de filmes sonoros no Rio de Janeiro.

As primeiras salas cariocas convertidas nessa segunda fase, embora não estivessem no mesmo nível dos palácios da Cinelândia, em termos de sofisticação, preço e conforto, eram os cinemas lançadores de outras cadeias exibidoras. Se na primeira fase, os seis cinemas adaptados pertenciam, como vimos, à CBC, Marc Ferrez & Filhos, e Paramount, nessa segunda fase tratavam-se das melhores salas dos exibidores Luiz Severiano Ribeiro (Exibidores Reunidos

Sociedade), Vital Ramos de Castro (Empresa V. R. Castro), Comendador Martinelli e Generoso Ponce (Empresa Brasileira de Cinemas) e Domingos Segreto (Empresa Paschoal Segreto).

Esses cinemas cobravam ingressos mais baratos que os da Cinelândia (o mais caro geralmente custava três mil réis) e serviram para exibir, em circuito secundário, os grandes lançamentos que já tinham sido projetados no Quarteirão Serrador com grande sucesso. Exibido em sessões lotadas, *A melodia da Broadway*, por exemplo, só teria saído de cartaz do Palácio Theatro por pressão da First National, que aguardava data para estrear *A divina dama* (*The Divine Lady*, Frank Lloyd, 1929), seu primeiro filme sonoro. Assim, o *talkie* da Metro, exibido entre junho e julho de 1929 na Cinelândia, ainda tinha grande potencial de público ao ser escolhido para estrear a aparelhagem sonora do cine Ideal, em 5 de outubro de 1929.

Da mesma forma, o cartaz da inauguração da projeção sonora do cine Fluminense, em São Cristovão, em 15 de novembro de 1929, era *O Pagão* (*The Pagan*, W.S. Van Dyke, 1929) também da Metro. O filme estrelado por Ramon Novarro havia estreado no Palácio Theatro em 5 de outubro, mas já tinha saído de cartaz cerca de um mês antes, mesmo desfrutando de boas bilheterias. O mesmo ocorreu com *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929), estreia do cinema sonoro no cine Atlântico, em Copacabana, em dezembro de 1929, que fora lançado no mês anterior no Palácio Theatro. Ou seja, essa expansão do cinema sonoro permita que os primeiros e grandes sucessos do cinema sonoro na cidade pudessem ser exibidos *em circuito*. Isto é, serem programados em salas de segunda ou terceira linha após já terem cumprido suas carreiras iniciais nos cinemas lançadores, atingindo plateias de diferentes bairros e/ou classes sociais.

Outra opção para as salas convertidas nessa segunda fase foi estrear os primeiros filmes sonoros de estúdios norte-americanos independentes, que não possuíam agências distribuidoras próprias no Brasil, como os da Tiffany-Stahl Productions ou Cecil B DeMille Productions Inc. Esses filmes eram então lançados por distribuidoras brasileiras, tais como o Programa Serrador, o Programa V. R. de Castro ou o Programa Matarazzo. Havia ainda a possibilidade de estrear filmes de

grandes estúdios norte-americanos que não tinham salas lançadoras próprias ou contratos exclusivos com os principais exibidores, como a Columbia ou United Artists.

Se os melhores cinemas do Rio, considerados da classe “Extra”, se converteram todos ao sonoro na primeira fase, a partir de outubro de 1929 cinemas de 1ª e 2ª classe também se adaptaram, mas nem todos. Salas de exibição tradicionais como o cine Íris, na Rua da Carioca, e o cine Pathé (ou Pathézinho), na Avenida Rio Branco, não se adaptaram nem em 1929 ou mesmo em 1930, motivando críticas e elogios ao manterem-se exibindo exclusivamente filmes silenciosos. Já em agosto de 1929, por exemplo, o crítico de *Fon-Fon!* precisava alertar sobre a presença de um bom filme silencioso em cartaz na Cinelândia:

Esta novidade de filmes falados, sincronizados, cantados, dançados etc., está, além d’outras coisas, a praticar a injustiça de conceder uma vida obscura a filmes silenciosos que são belíssimos trabalhos. O público – a eterna criança – deixa-se conduzir cegamente por fantasias e esquece-se de quem lhe oferece boas impressões de arte. (FON-FONI, 1929, p. 65).

Quando o cine Íris lançou *Febre de Broadway* (*Broadway Fever*, Edward F. Cline, 1929), da Tiffany Stahl, o crítico de *Selecta* reforçou que “o cinema falado está privando o Quarteirão [Serrador] de alguns bons filmes silenciosos. Este é um deles”. (SELECTA, 1929, p. 26). Por outro lado, o Pathezinho, localizado na Avenida Rio Branco, recebeu reprimendas na mesma revista por exibir *Pancadas de amor* (*The Whip Woman*, Joseph C. Boyle, 1928), da First National, filme velho que, segundo o crítico, “só a carência de filmes silenciosos, deu margem a vê-lo nas telas cariocas”. (SELECTA, 1929, p. 26).

Se a oferta de cópias de novos filmes norte-americanos silenciosos de qualidade parecia se tornar cada vez mais restrita conforme o ano de 1929 ia chegando ao fim, havia ainda a alternativa dos filmes europeus. Essa era a estratégia do cine Rialto, na Avenida Rio Branco, que se manteve dedicado ao Programa Urânia, composto basicamente de filmes silenciosos alemães dos estúdios UFA.



Abaixo está a tabela dos cinemas cariocas convertidos no início da segunda fase, entre outubro e dezembro de 1929:

2ª Fase da conversão das salas cariocas para o cinema sonoro (out-dez. 1929)							
Nome do Cinema	Categoria	Exibidor	Lotação	Rua, Bairro e/ou Circunscrição administrativa	Filme exibido / estúdio produtor / estreia ou não	Modelo e marca do equipamento	Data
São José	N/A	Emp. Paschoal Segreto	1.718	Praça Tiradentes, 3/5 (Centro)	<i>Marcha Nupcial</i> – já exibido	Western Electric (conjugado)	01/10/1929
Ideal	2ª classe	Exibidores Reunidos	1.097	Rua da Carioca, 60/4 (Centro)	<i>A melodia da Broadway</i> – já exibido	RCA - (conjugado)	05/10/1929
Popular	2ª classe	Emp. V. R. de Castro	1.300	Av. Marechal Floriano, 97/103 (Centro)	<i>O clube dos celibatários</i> (Oscar Price Productions) - estreia	Pacent - (Vitaphone?)	23/09/1929
Hélios	4ª classe	Emp. Paschoal Giorno	603	Rua Barão de Mesquita, 640 (Andaraí)	<i>O homem e o momento</i> – já exibido	RCA (Vitaphone?)	07/10/1929
Mascote	3ª classe	Emp. V. R. de Castro	1.060	Rua Arquiás Cordeiro, 324 (Méier)	<i>O submarino</i> (Columbia) – já exibido	Pacent (Vitaphone?)	01/11/1929
Paris	3ª classe	Emp. V. R. de Castro	518	Praça Tiradentes, 42 (Centro)	<i>O uivar das feras</i> (Mascot Pictures) – já exibido	Pacent (Vitaphone?)	04/11/1929
Primor	3ª classe	Emp. V. R. de Castro	N/A	Avenida Passos, 119 (Centro)	<i>O submarino</i> – já exibido	Pacent (Vitaphone?)	13/11/1929
Fluminense	3ª classe	Camilo Gorga	1.519	Av. Mar. Deodoro, 105, São Cristóvão	<i>O Pagão</i> (Metro) – já exibido	Pacent (conjugado?)	15/11/1929
Eldorado	1ª classe	EBC (Martinelli e Ponce)	1.078	Av. Rio Branco, 166/8 (Centro)	<i>A mulher sem Deus</i> (C.B. DeMille Production) - estreia	RCA - (conjugado)	18/11/1929
Atlântica	2ª classe	Exibidores Reunidos	986	Rua Copacabana, 610, Copacabana	<i>Hollywood Revue</i> (Metro) – já exibido	RCA - (conjugado)	20/12/1929

Se destacamos acima apenas as salas adaptadas no início da segunda fase, devemos ressaltar que o ritmo de conversão e expansão do cinema sonoro no Rio de Janeiro prosseguiu em ritmo acelerado nos primeiros meses de 1930. Luiz Severiano Ribeiro, por exemplo, depois do cine Ideal e o do Atlântico, vai aparelhar, entre janeiro e março de 1930, três outras salas. Em apenas três meses, o cinema sonoro é inaugurado no cine Velo (na Tijuca), no cine Vila Isabel (no

<sup>a</sup> Novamente utilizamos as informações de 1934 (CARIJÓ, 1937, p. 62), o que traz problemas como o fato do cineteatro São José, àquela altura, ter voltado a funcionar exclusivamente como teatro e não constar mais na listagem.

bairro de mesmo nome) e no cine Brasil (também na Tijuca). Até o final de 1930, o Exibidores Reunidos converteria ainda outras salas como o cine Modelo (Riachuelo), cine Guanabara (Botafogo) e cine América (Tijuca), conseguindo atingir o público de diferentes bairros da cidade, da Zona Sul à Zona Norte.

Além da expansão geográfica, outro dado importante dessa segunda fase é que ela foi marcada pelo “jeitinho” dado por alguns exibidores de menor porte para tentarem embarcar na “febre do sincronizado” que continuava atingindo a cidade. A principal tentativa de adaptação experimentada foi a instalação de toca-discos comuns nas cabines de projeção, com o objetivo de executar discos fonográficos em acompanhamento aos filmes. Nesses casos, eram tocados discos de 78 rpm, com duração de cerca de 3 minutos, ao invés dos discos especiais do *Vitaphone*, de maior dimensão e velocidade de 33 1/3 rpm, que tinham até 11 minutos de duração.

O cine-theatro Phenix, localizado na Avenida Almirante Barroso, foi uma das salas que apelaram para esse tipo de expediente, utilizando um toca-discos Victor para sincronizar o filme europeu silencioso *Volga Volga* (*Volga Wolga*, Viktor Tourjansky, 1928), em cartaz a partir de 13 de setembro de 1929. O famoso sistema Sincrocine, criado para permitir a exibição do primeiro longa-metragem sincronizado brasileiro, *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929), também era baseado no mesmo princípio, tendo sido instalado especialmente para a exibição desse filme no cine Rialto, a partir de 26 de setembro de 1929.

Vários cinemas de bairro cariocas – como o cine Guarany, no Estácio, ou o cine Polytheama, no Largo do Machado – apelaram da mesma forma para esse “sincronismo improvisado” no segundo semestre de 1929. Método descrito como uma forma de tapear o público, os aparelhos toca-discos conjugados a projetores silenciosos começaram a ser apelidados pela imprensa de “tapeafones”. Esse engodo, vendido como “cinema sincronizado”, oferecia uma projeção meramente acompanhada por música e às vezes efeitos sonoros (através de “discos de ruídos”) executados por meios mecânicos. Apenas os projetores sonoros, porém, eram em geral utilizados para apresentar filmes cantados ou falados, nos quais um sincronismo preciso era supostamente imprescindível. Por isso a ressalva na

já citada publicidade do cine Hélios, ao instalar equipamentos de projeção *Vitaphone* e *Movietone*, de se intitular “o único cinema de bairro que tem o *verdadeiro* cinema falado” (grifo nosso).

Entre *Vitaphones* e “Tapeafones”, quem saiu perdendo foram os músicos dos cinemas cariocas. Ao longo de poucos meses eles foram sendo demitidos tanto das mais luxuosas salas de exibição que instalaram os novos equipamentos sonoros, quanto por exibidores que substituíam suas “orquestrinhas” por potentes toca-discos. Essas adaptações mais baratas que tentavam concorrer com a moda dos filmes sonoros resultaram no súbito e crescente desemprego de muitos músicos que passaram a viver uma “situação trágica”, como noticiou a imprensa. Já em outubro de 1929, nos arredores da Avenida Rio Branco só restavam dois cinemas com orquestras que tocavam ao vivo: o Rialto e o Pathé (ou Pathezinho). Todos os demais estavam “victrolizados”, relatava o jornal *O Globo* (1929, p. 5). No mês seguinte, em longo artigo no *Jornal do Commercio*, outro crítico também se indignava com a situação: “É absolutamente inadmissível, a pretexto de se tratar de fita ‘sincronizada’ ou ‘sonora’, substituir a orquestra de músicos nacionais (que dá outro colorido e vida ao filme) por uma sequência de discos fonográficos”. (GUIMARÃES, 1929).

Por mais que as orquestras dos cinemas fossem tradicionalmente criticadas pelo público e imprensa (PEREIRA, 2014; SOUZA, 2014b), não faltou quem lamentasse sua rápida extinção nas grandes cidades. A substituição dos músicos por toca-discos em salas do Rio e São Paulo chegou a motivar manifestações de artistas e intelectuais como Heitor Villa-Lobos ou Mário de Andrade. O maestro, por exemplo, deu entrevista lamentando como “o Rio está gramofonizado, horrivelmente gramofonizado...” Solidarizando-se com seus colegas, Villa-Lobos apontava para “um negro quadro que se desenha em frente aos nossos músicos de orquestra, que já estão ficando inteiramente abandonados por causa dos filmes que cantam, dançam e tocam os sete instrumentos da civilização moderna”. (O GLOBO, 1929, p. 1-2).

Escrevendo sobre os cinemas de São Paulo, em artigo do *Diário Nacional* de 15 de janeiro de 1930, o escritor Mário de Andrade também criticou a substituição

das orquestras por toca-discos nos cinemas:

A sessão abre. De primeiro eram orquestrinhas detestáveis que tocavam no geral sempre a mesma marchinha ou dobrado de abertura. A peça era detestável, convenho, e detestavelmente executada. Mas era orquestrinha. Causa característica dos ambientes de divertimento pra fora do lar. A gente se ambientava muito bem. Olhava as fitas e na maioria das vezes esquecia a orquestrinha. [...] Eu admito que certas peças sincronizadas ganham bem musicalmente com a sincronização vinda com elas e não são essas fitas que ataco. Mas acho censurável e ataco é os mitras de donos de cinema que por causa disso dispensam as orquestras e agora, à guisa de música de cinema, nos impingem discos e mais discos que a gente acabou de escutar em casa mesmo. Isso é que é detestável e não pode continuar assim. O cinema sincronizado não dispensa as orquestras no lugar. Cada macaco no seu galho. (CUNHA, 2010, p. 42-4).

Apesar desses protestos, a “marcha do progresso” não diminuiu. Em meados de 1930, com a rápida e contínua dispensa dos músicos das salas de cinema, as “orquestrinhas” já despertavam nostalgia em cinéfilos cariocas. Isso pode ser verificado na crítica ao que seria um bom filme silencioso – solitário em meio à “invasão dos *talkies*” – que havia sido exibido numa das poucas salas ainda não convertidas no centro da cidade: “O Íris, neste particular, é o tipo de cinema que desperta saudades. A pianista com a xícara de café e o copo d’água ao lado. A flauta. A clarineta. Uma orquestra! Incrível...” (CINEARTE, 1930, p. 31). Entretanto, em mais alguns meses praticamente não restaria mais nenhum cinema do Rio de Janeiro que já não estivesse convertido para a projeção sonora ou, pelo menos, “vitrolizado”.

Ainda em relação aos equipamentos de projeção de imagem e som, outra característica fundamental dessa segunda fase de conversão dos cinemas cariocas é o fato dos exibidores que instalaram projetores sonoros (e não toca-discos) terem optado, ainda assim, por equipamentos mais baratos e com melhores condições de pagamento do que os da Western Electric. A empresa norte-americana foi acusada, inclusive, de tentar impor um monopólio na venda da aparelhagem sonora para os exibidores brasileiros. Nesse sentido, as melhores salas de um circuito secundário convertido nessa segunda fase optaram pela

compra e instalação do *Photophone*, equipamento de som ótico da *Radio Corporation of America* (RCA), também importado dos EUA. Tendo baixado seus preços em maio de 1929, a RCA tentava, em todo o mundo, alcançar a *Western Electric*, que saíra na dianteira no mercado de venda de projetores e equipamentos sonoros para as salas de cinema. A estratégia funcionou e, nos Estados Unidos, a RCA aumentou em 200% suas instalações entre 1930 e 1931. (CRAFTON, 1997, p. 161, 164). No Brasil, a RCA também iniciou uma estratégia agressiva para tentar concorrer com a *Western*, o que incluiu, por exemplo, ceder gratuitamente aparelhagem sonora para o cine Atlântico, como forma de demonstrar publicamente a qualidade de seus equipamentos. (GONZAGA, 1996, p. 164, 194).

Por outro lado, mantendo-se como sinônimo de qualidade, a *Western Electric* permaneceu sendo a escolha de salas como o cine Guanabara, localizado na Praia de Botafogo, que fez questão de destacar em sua publicidade ter sido “adaptado com os modernos aparelhos da *Western Electric Company*”. (CINE GUANABARA, 1930, grifo do texto). Conforme Crafton (1997, p. 164), houve uma oposição, mas não uma guerra entre a *Western* e a RCA pelo mercado exibidor: “os lucros eram grandes o suficiente para serem compartilhados”<sup>9</sup>.

Uma alternativa ainda mais barata que a *Western* e mesmo a RCA eram os equipamentos da empresa norte-americana *Pacent*. Estes saíam ainda mais em conta caso o projetor fosse dotado apenas de projeção em discos (*Vitaphone*), que alguns exibidores brasileiros acreditavam ser um sistema mais confiável do que a então recente e pouco conhecida tecnologia de som ótico.

A partir de 1930, a principal opção para os exibidores menos capitalizados passaram a ser os primeiros projetores sonoros nacionais comercializados no Rio de Janeiro. O projetor *Cinephon*, modelo *Vitaphone*, da empresa de José. J. de Barros foi usado pela primeira vez no cine Velo, no início de 1930, o terceiro cinema de Severiano Ribeiro a ser sonorizado. Após duas instalações RCA (cine Ideal e cine Atlântico), o exibidor cearense apostava num projetor nacional mais

---

<sup>9</sup> “*The profits were vast enough to share*”. (tradução do autor).

barato.

O preço fazia muita diferença, ao que parece. Ao final de 1930, onze cinemas cariocas tinham instalado os projetores nacionais da marca Cinephon, com o cinema sonoro atingindo bairros como Jacarepaguá (cine Ipiranga), Bonsucesso (cine Paraíso), Méier (cine Méier), Madureira (cine Alpha) e Grajaú (cine Grajaú). (CINEPHON, 1930).

Em 1930, ainda, o Rio de Janeiro conheceu seus primeiros filmes sonoros estrangeiros de outras nacionalidades para além dos norte-americanos. Filmes cantados e falados em alemão, espanhol e francês foram exibidos pela primeira vez para os cariocas. Coerente com sua programação, o cine Rialto também se diferenciou na nacionalidade dos seus equipamentos sonoros. Em 28 de julho de 1930, a sala de exibição inaugurou sua instalação alemã da marca Ufaton.

Além do cinema sonoro atingir, nessa segunda fase, uma variedade maior de bairros, exibindo filmes sonoros de diferentes produtoras e países, os tipos de salas de exibição convertidas também são mais diversos. Sobretudo ao longo de 1930, foram de fato convertidos para a nova tecnologia alguns cineminhas de bairro. Eram salas de exibição tidas como de 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e até 4<sup>a</sup> categoria, e que exibiam filmes semanas e até meses após eles estrear em nos cinemas lançadores da Cinelândia. O cine Apollo, localizada no Rio Comprido, estreou sua aparelhagem sonora em 24 de abril de 1930 com o filme *Follies de 1929*. Esse filme estreara no cine Odeon em julho de 1929, isto é, nove meses antes. Pode-se imaginar o estado daquela cópia 35mm ao ser exibida no Apollo, provavelmente já danificada com muitos riscos e sujeira decorrentes de tantas projeções.

Alguns dos cinemas convertidos nessa segunda fase também consistiam em salas mais antigas, antiquadas em sua arquitetura e inadequadas em sua acústica, construídas ainda na década de 1910 ou início dos anos 1920. Eram salas já tradicionais como as da região da Tijuca e adjacências, como o cine Velo, cine Boulevard ou o cine Modelo. Podemos citar ainda o cine América, na Praça Saens Peña, inaugurado em 1918 com arrojado projeto do arquiteto Antonio Virzi. Apesar de convertido para o cinema sonoro em 1930, a sala de exibição seria logo demolida e reconstruída.

Outros desses cinemas de bairro convertidos também nessa segunda fase eram, porém, salas recentes, construídas ou reformadas como parte do movimento de expansão e consolidação do circuito de exibidores, como o já mencionado Severiano Ribeiro, mas também Domingos Vassalo Caruso ou Antonio Mendes Monteiro, cujos investimentos concentraram-se nos bairros proletários. Caruso, por exemplo, era proprietário do cine Paraíso, em Bonsucesso, inaugurado em 1928 com 1.500 lugares e convertido logo em abril de 1930; enquanto Monteiro estava à frente do cine Alfa, em Madureira, inaugurado em 1929 e convertido no ano seguinte. Como apontou Alice Gonzaga (1996, p. 142-4), eram cinemas amplos que viram a ser chamados de “cabeças de circuito”, pertencentes a exibidores que exploravam o comércio cinematográfico no subúrbio carioca.

Fossem salas maiores ou menores, modernas ou antiquadas, em comum havia o fato de que a adaptação de salas de exibição cariocas para o cinema sonoro foi deixando de ser, ao longo de 1930, algo que merecesse destaque na grande imprensa carioca. Desse modo, como essa pesquisa baseou-se, em grande parte, na pesquisa em jornais de grande circulação (*O Paiz*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, entre outros), obter informações sobre a conversão tardia de salas cariocas fica cada vez mais difícil. Afinal, conforme a projeção de filmes sonoros tornava-se mais comum, deixando de ser uma novidade, a adaptação “atrasada” de alguns cinemas não merecia notícia nos jornais, pois seu interesse era, sobretudo, para o bairro ou localidade específica. De todo modo, apesar da escassez de informações, foi possível elaborar a tabela abaixo que, diferentemente das anteriores, não é completa nem exaustiva.



## 2ª Fase da conversão das salas cariocas para o cinema sonoro (jan-dez. 1930)

Nome do Cinema	Categoria	Exibidor	Lotação	Rua, Bairro e/ou Circunscrição administrativa	Filme exibido / estúdio produtor / estreia ou não	Modelo e marca do equipamento	Data
Velo	3ª classe	Exibidores Reunidos	800	Rua Haddock Lobo, 188 (Rio Comprido)	<i>Hollywood Revue</i> (Metro) – já estreado	Cinephon (Vitaphone)	23/01/1930
Villa Isabel	N/A	Exibidores Reunidos	1063	Av. 28 de Setembro, 425 (Vila Isabel)	N/A	Cinephon (Vitaphone)	?/03/1930
Meyer	4ª classe	Reis Amorim e Cia	627	Av. Amaro Cavalcanti, 33 (Méier)	<i>Hollywood Revue</i> (Metro) – já estreado	Cinephon (Vitaphone)	19/03/1930
Brasil	N/A	Exibidores Reunidos	872	Rua Haddock Lobo, 437 (Rio Comprido)	<i>Asas</i> (Paramount) – já estreado	Cinephon (Vitaphone)	10/04/1930
Paraíso	N/A	D. V. Caruso	1.500	Praça das Nações, 66 (Bonsucesso)	<i>Hollywood Revue</i> (Metro) – já estreado	Cinephon (Vitaphone)	24/04/1930
Apollo	4ª classe	Paschoal Giorno & Cia	405	Praça Condessa de Frontin, 32 (Rio Comprido)	<i>Follies de 1929</i> (Fox) – já estreado	RCA	24/04/1930
Real	N/A	Empr. Fernando Trogoletto	530	Rua do Bom Retiro, 250 (Engenho Novo)	<i>A Arca de Noé</i> (Warner) – já estreado	Mellaphone	15/05/1930
Ypiranga	N/A	Elysio Alves Neves	600	Barão da Taquara, 51 (Jacarepaguá)	<i>Paris</i> (Warner) – já estreado	Cinephon	5/06/1930
Modelo	N/A	Antônio Pinto da Rocha	924	24 de Maio, 437/9 (Riachuelo)	N/A	Cinephon (Vitaphone)	?/05/1930
Engenho de Dentro	3ª classe	Joaquim Machado	1.000	Rua Engenho de Dentro, 50 (Méier)	<i>Hollywood Revue</i> (Metro) – já estreado	N/A	05/06/1930
Boulevard	N/A	M. G. Costa, José Lourenço de Oliveira	N/A	Av. 28 de Setembro, 163 (Vila Isabel)	<i>Broadway</i> (Universal) – já estreado	N/A	13/07/1930
Nacional	N/A	Emp. Paschoal Chrispim	602	Rua Voluntários da Pátria, 331-335 (Botafogo)	<i>Um sonho que viveu</i> (Fox) – já estreado	Western Electric	25/07/1930
Rialto	1ª classe	Exibidores Reunidos	494	Rua Senador Dantas, 43 (Centro)	<i>Monolesco</i> (UFA) – estreia	Ufaton	28/07/1930
Alpha	N/A	[José Joaquim] Pereira e Moreno	1200	Est. Marechal, Rangel, 19 (Realengo) Madureira	N/A	Cinephon	?/07/1930
Guanabara	2ª classe	Exibidores Reunidos	1.770	Praia de Botafogo, 506 (Botafogo)	N/A	Western Electric	?/07/1930
América	2ª classe	Exibidores Reunidos	1.157	Rua Conde de Bonfim, 334 (Tijuca)	N/A	N/A	?/06/1930
Grajaú	N/A	Paschoal Giorno	270	Rua Barão de Mesquita, 972 (Grajaú)	<i>Valsa do amor</i> (UFA)	Cinephon	?/?/1930
Rio Branco	N/A	Luís Gonçalves Ribeiro	783	Senador Euzébio, 188/190 (Centro)	N/A	Cinephon	?/?/1930

## Conclusão

Se apontamos que a segunda fase de conversão para o cinema sonoro se iniciou em outubro de 1929, é mais difícil determinarmos quando ela se encerrou

precisamente. Acreditamos que dezembro de 1930 pode ser tomado como um limite adequado devido a uma série de questões mais amplas e outras mais específicas. Em primeiro lugar, o golpe de Estado, com a tomada do poder pelos militares liderados por Getúlio Vargas, em 24 de outubro, vai ser o clímax de um período de extrema turbulência para o Brasil, especialmente para o Rio de Janeiro, obviamente afetando a frequência às salas de cinema.

Poucos dias antes da tomada de poder que daria fim à chamada República Velha, o jornal governista *O Paiz* (incendiado após o golpe) comentava sobre os efeitos da crise política e econômica no comércio de diversões. Apesar de falar especificamente da indústria fonográfica, com a quase paralisação da venda de discos, certamente algo semelhante também poderia ser dito das salas de cinema:

O atual momento político que o país atravessa faz concentrar nos assuntos a ele pertinente toda a atenção dos seus habitantes, forçados, destarte, a abandonar as suas recreações costumeiras e criando para o seu espírito um ambiente de trágicas elucubrações. Sofre com isso todo o comércio da Nação, mormente o que se relaciona com artigos não essenciais à vida material do homem. A fonografia, sem dúvida alguma, uma de suas formas de recreação mais preferidas pelo nosso público, não poderia deixar de sofrer as consequências da agravação da crise por que temos passado desde o princípio do ano. (O PAIZ, 1930, p. 6).

A crise econômica, além de possivelmente refrear a frequência aos cinemas, teve um grande impacto no câmbio, desvalorizando a moeda brasileira e afetando o comércio do Brasil com os Estados Unidos, inclusive o cinematográfico. Se o preço de aluguel das cópias sonoras já tinha subido, a valorização do dólar pressionou ainda mais os custos que os distribuidores deveriam repassar para os exibidores locais. Da mesma forma, a importação de equipamentos sonoros dos Estados Unidos obviamente também se tornou muito mais dispendiosa.

Além disso, conforme a “febre do sincronizado” começava a passar, tornavam-se mais evidentes as dificuldades para os filmes sonoros – especialmente os cada vez mais frequentes filmes inteiramente dialogados em inglês – substituírem definitivamente os filmes silenciosos como padrão de exibição no dia a dia do

público e dos exibidores. O polêmico e complexo “problema linguístico” não tinha ainda encontrado uma solução definitiva, com diversas experiências sendo colocadas em prática ao longo de 1930 (legendagem, filmes falados em espanhol, cópias mudas etc.), mas sem encontrar uma resolução plenamente satisfatória para todas as plateias ainda naquele momento.

O final do ano, com o início do verão, era tradicionalmente considerado a pior época para as bilheterias dos cinemas, quando o público trocava as abafadas salas de cinema pela ida à praia, pela viagem para Petrópolis ou por outras diversões ao ar livre. Se o inverno de 1930 já tinha sido “curto e quente”, com o calor retornando logo no início de outubro (O PAIZ, 1930, p. 1), os exibidores tinham motivos de preocupação com a chegada da nova estação.

Assim, no editorial do último número do ano de *Cinearte*, o editor da revista relatou uma conversa com exibidor Francisco Serrador sobre “a quadra que vamos atravessando, má em todos os sentidos, mas que se tem feito particularmente sentir no meio cinematográfico”. Contestando os comentários de que os grandes cinemas cariocas colhiam lucros fabulosos, Serrador falava das enormes despesas decorrentes da adaptação para o cinema sonoro e das recorrentes flutuações do mercado, fosse por conta das estações do ano ou pela inconstância da qualidade dos filmes exibidos. Apesar de afirmar jamais desistir e revelar sua esperança num futuro melhor, o exibidor confessava:

E, contudo, posso hoje dizer-lhe que creio jamais passou o nosso comércio por crise semelhante à que o aflige. O público já não é tão numeroso, devido aos motivos que todos sabem; a situação para muitos exibidores já é de angustia. Teremos de desanimar agora? (CINEARTE, 1930, p. 3).

Nos meses seguintes, a situação parece ter continuado a ser agravar ao ponto do jornalista Pedro Lima, dali a um ano, iniciar uma enquete sobre o mercado cinematográfico no Brasil para jornal carioca *Diária da Noite* com o dramático título: “Fecharão todos os cinemas do Brasil?” (SOUZA, 2014a; GONZAGA, 1996, p. 164-5).

Acreditamos, portanto, que a segunda fase da conversão para o cinema

sonoro no Rio de Janeiro encerra, ao final de 1930, o período inicial de otimismo na chegada e expansão da nova tecnologia às salas de exibição cariocas. A fase seguinte, de janeiro de 1931 em diante, seria marcada por muito mais apreensão e indefinição.

Por fim, acreditamos que o presente estudo pode auxiliar outras pesquisas sobre o processo de conversão para o cinema sonoro em diferentes partes do Brasil, mas fazendo o alerta de que o caso do Rio de Janeiro, então Capital Federal e principal praça cinematográfica do país, talvez possa ter sido mais a exceção do que a regra em relação ao que ocorreu na maior parte das cidades brasileiras.

### Referências

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1985.

ALTMAN, Charles F. [Rick]. "Towards a historiography of American film". *Cinema Journal*, n. 16, v. 2, 1977.

CUNHA, Paulo José da Silva (org.). *Mário de Andrade no Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

CARIJÓ, Armando Moura (relator). *Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros: Relatório da Diretoria: Biênio de 2-6-34 a 2-6-36*. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, 1937.

CINE GUANABARA. Programa, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1930 (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro).

CINEPHON. Catálogo. Rio de Janeiro: Gráfica Real Grandeza, s.d. [dez. 1930] (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro).

CRAFTON, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. Berkeley: University of California Press, 1997.

DIRETORIA DE ESTATÍSTICA MUNICIPAL. *Anuário Estatístico do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 1938.

ELSAESSER, Thomas. "The New Film History". *Sight and Sound*, outono 1986.

FREIRE, Rafael de Luna. “A febre dos sincronizados: os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no Rio e em São Paulo em 1929”. In: SOUZA, G. et al (Orgs.). XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. São Paulo: Socine, 2012a. 2. v.

FREIRE, Rafael de Luna. Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói. Niterói: Niterói Livros, 2012b.

GONZAGA, Alice. Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GUIMARÃES, Arthur. “A evolução do cinematógrafo”. Jornal do Commercio, 23 de novembro de 1929.

PEREIRA, Carlos Eduardo. A música no cinema silencioso no Brasil. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014,

SOUZA, Carlos Roberto de. “Fecharão todos os cinemas do Brasil? (enquete de Pedro Lima em 1931)”. Comunicação apresentada ao XVIII ENCONTRO SOCINE, Fortaleza, 2014a.

SOUZA, Carlos Roberto de. “Orquestras e vitrolas no acompanhamento do espetáculo cinematográfico silencioso brasileiro: o caso do cinema Triângulo, um saco de pancadas exemplar”. Rebeca, v. 6, n. 6, 2014b.

#### **Artigos de jornais citados:**

A Noite, 1 de outubro de 1929, p. 5.

Cinearte, n. 229, 15 de julho de 1930, p. 31.

Cinearte, n. 253, 31 de dezembro de 1930, p. 3.

Fon-Fon!, 24 de agosto de 1929, p. 65.

O Globo, 20 de agosto de 1929, p. 1-2.

O Globo, 21 de outubro de 1929, p. 5.

O Jornal, 20 de outubro de 1929, p. 13.

O Paiz, 19 de outubro de 1930, p. 6.

O Paiz, 5 de outubro de 1930, p. 1.



Selecta, 11 de dezembro de 1929, p. 26.

Selecta, 20 de novembro de 1929, p. 26.

*Submetido em 6 de maio de 2016 | Aceito em 15 de junho de 2016*



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Pensamentos e práticas sonoras no documentário:**  
trilha sonora, *sound design* e experimentação

Renan Paiva Chaves<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2012),  
mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2015) e realiza  
atualmente doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas.

Dedica-se, em suas pesquisas, à temática do som no cinema não ficcional.

**e-mail: [renanpaivachaves@gmail.com](mailto:renanpaivachaves@gmail.com)**

### Resumo

Neste artigo lido com pensamentos e práticas sonoras do domínio documental em momentos-chave de sua conformação, especialmente das décadas de 1930 e 1940. Busco colaborar com a construção de uma teoria e história do som fílmico no documentário e, também, com uma espécie de pré-teoria e pré-história do *sound design* no cinema, debruçando-me sobre transposições, inversões e interpolações da música, voz e ruído nos arcaibouços fronteiros que dividem as típicas funções de cada uma dessas três pistas na trilha sonora. A partir de escritos da época e de análise fílmica, trago para a discussão perspectivas sobre a teoria e prática do som no documentário que podem contribuir com o campo de estudos do som no audiovisual.

Palavras-chave: Cinema documentário; Trilha sonora; *Sound design*.

### Abstract

In this paper, I deal with sound in the documentary film field at key moments of its conformation, especially in the 1930s and 1940s. My goal is to collaborate with the construction of a film sound theory and history of the documentary film and with a kind of pre-theory and pre-history of sound design in film, observing transpositions, inversions and interpolations of music, voice and noise through boundaries that divide the typical functions of each of these three tracks on the soundtrack. From writings of the period and film analysis, I discuss perspectives on the theory and practice of sound in documentary film that can contribute to the film sound studies.

Keywords: Documentary film; Soundtrack; Sound design.

O campo do documentário encontrou no General Post Office (GPO) Film Unit (1933-1940), na Grã-Bretanha, um espaço privilegiado para experimentação, especialmente naquilo que concerne ao som fílmico. As intenções e o clima da preocupação e do interesse com o som ecoaram entre os realizadores e podemos notá-los, para além dos próprios filmes, nos volumes dos anos 1930 dos periódicos *Cinema Quarterly*, *Sight and Sound* e *World Film News and Television Progress* e nos relatos posteriores dos envolvidos na produção de documentários desse período.

As experimentações começaram efetivamente a partir da compra de aparatos de gravação (sistema *Visatone-marconi* em substituição ao *British acoustic film*) e da aquisição de um pequeno estúdio próprio em janeiro de 1934 (REED, 1987, p. 35). Antes disso, a parte sonora dos filmes era reduzida à prestação de serviços de uma orquestra e um narrador e, nessas condições, como relata John Grierson (1934a, p. 215), líder da produção da GPO entre 1933 e 1937, o controle final da trilha sonora fugia das mãos dos realizadores e experimentos eram impossíveis. Três filmes sonorizados antes de 1934, no antigo sistema de produção e sob o nome da Empire Marketing Board Film Unit, precursora da GPO Film Unit, evidenciam os limites da produção: *Industrial Britain* (1933), *O'er Hill and Dale* (1932), de Basil Wright, e *Upstream* (1932), de Arthur Elton. A respeito desses filmes, Grierson (1934a, p. 215) afirma que sob nenhum ponto de vista eles representaram algo em relação à arte e à prática sonora.

Peça central nos avanços e experimentos em relação ao som na GPO foi Alberto Cavalcanti, que relatou: “estava obcecado pela banda sonora e comecei, então, uma série de experiências neste sentido”. (CAVALCANTI, 1957, p. 66). Grierson, ainda em 1933, disse-lhe (conforme relata o próprio Cavalcanti): “Fique conosco, divirta-se explicando aos rapazes as suas ideias sobre som. Ainda não fizemos nada a esse respeito”. (CAVALCANTI, 1957, p. 73). Edgar Anstey (1966, p. 7), realizador de um dos marcos de experimentação sonora da GPO – *6.30 Collection* (1934) –, ressalta a validade da presença de Cavalcanti: “Nós tínhamos no meio dos anos 1930 o conselho e, de fato, a inspiração de Alberto Cavalcanti, o qual Grierson trouxe especialmente para exercitar nossas imaginações no uso

criativo do som”.

Walter Leigh, músico da GPO, que fez parte do grupo realizador do *6.30 Collection*, foi também peça-chave na experimentação sonora nesses primeiros anos e, junto com Cavalcanti, lançou outro importante marco de experimentação sonora, *Pett and Pott* (1934), e, em seguida, com Basil Wright, lançou *Song of Ceylon* (1934). Esses três filmes formam com outras duas produções seguintes, os filmes *Coal face* (1935), de Cavalcanti, e *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, que contaram com a participação do músico Benjamin Britten e do poeta W. H. Auden, um conjunto relevante de filmes no que diz respeito à experimentação sonora no documentarismo clássico britânico.

O ponto que quero ressaltar desses experimentos encontra-se, sobretudo, no tocante a momentos de indiscernibilidade, tanto do ponto de vista do esquema de realização quanto do espectral, entre as pistas de música, voz e ruído – a clássica divisão tripartite da trilha sonora consolidada no cinema nos anos 1930, tanto na perspectiva da organização produtiva quanto na perspectiva teórica, especialmente no domínio ficcional. Essa discussão apresenta-se, assim, como uma espécie de “os primórdios” daquilo que vemos se consolidar no cinema na década de 1970 e 1980.

O que podemos notar a partir dos anos 1970 é a consolidação do “artista do som” no mercado cinematográfico, ou *sound designer*<sup>2</sup> – termo usualmente creditado a Walter Murch e Ben Burt –, que acaba por contribuir com o esgotamento teórico da noção tripartite da trilha sonora como caminho explicativo para o som de muitas das produções cinematográficas. De certa forma, o que se percebe é a invasão, transposição e interpolação da música, voz e ruído nos arcaísmos fronteiriços que dividem as típicas funções de cada uma destas três

---

<sup>2</sup> Embora haja certa polêmica em torno da nomenclatura, referencio-me, quando uso o termo “*sound designer*”, a novas dimensões do tratamento sonoro que começam a se consolidar na indústria cinematográfica nos anos 1970 e 1980, mas que têm lastro em práticas sonoras “autorais”, “experimentais” ou que redimensionam as funções clássicas das pistas da trilha sonora, e que, em grande parte, contam com profissionais que supervisionam, dirigem ou se responsabilizam pela parte sonora do filme.



pistas no cinema clássico. Em outras palavras, torna-se mais complicado explicar e reconhecer separadamente, com clareza, na totalidade do filme, a música como música, a voz como voz e o ruído como ruído em suas funções clássicas<sup>3</sup>.

Eduardo Mendes (2006, p. 191-192) sintetiza bem essa ideia:

Os elementos formadores da trilha sonora cinematográfica tradicionalmente seguiam funções específicas e obedeciam a uma ordem hierárquica. A voz tinha a função maior de informar o tema, o desenvolvimento da história e a caracterização dos personagens. A música refletia situações de caráter emocional dos personagens ou da história. Já os ruídos de sala e efeito eram responsáveis pela manutenção do caráter verossímilhante da imagem enquanto os sons ambientes serviam para indicar quando e onde os fatos ocorriam. (ZETTL, 1973)<sup>4</sup>.

Quanto à audibilidade, continuava a hierarquia onde a trilha de vozes era a mais intensa e a trilha de música, a segunda mais audível. Nos trechos sem falas, a trilha de música crescia para o mesmo nível de intensidade usado na pista de vozes. Em seguida, eram ouvidas as trilhas de ruídos onde internamente também havia uma hierarquia de intensidade: os ruídos de efeitos, ruídos de sala e ruídos ambientais, do mais ao menos intenso.

Walter Murch rompeu, em seus trabalhos dos anos 70, com essa tradição, fazendo com que qualquer estímulo sonoro pudesse servir para acentuar tanto o caráter verossímilhante como o caráter emocional da obra, seja ele música, ruído ou voz.

Enfim, algumas dessas características podem ser encontradas nos filmes mais experimentais da GPO e em outros produzidos pela Crown Film Unit (CFU), a sucessora da GPO.

É interessante notar que Ken Cameron, que assumiu o departamento de som em 1938 na GPO e depois na CFU, usa a palavra “*design*”, em 1947, ao se referenciar ao trabalho do *sound-engineer* e do técnico de som na trilha sonora, décadas antes de Murch e Burt: “[...] o espectador que paga para ser entretido

---

<sup>3</sup> Esse assunto é central na atual pesquisa de Claudiney Carrasco “Música experimental e *sound design* no cinema: a emergência de um novo conceito de trilha sonora” e também nas discussões do “Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual” liderado, também, por Carrasco.

<sup>4</sup> ZETTL, Herbert. *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. Belmont: Wadsworth, 1973.

não tem, na maioria dos casos, noção da quantidade de processos que estão envolvidos no *design* e execução da trilha sonora”. (CAMERON, 1947, p. 1). E talvez, ainda mais interessante, é o uso do termo *sound-composer* por Leigh e sua explicação e prognóstico a respeito do uso dos *sound effects*, ainda em 1935:

O uso de *sound effects*, não alusivamente, mas, por assim dizer, musicalmente, para propósitos diretamente emocionais, é o próximo passo após o uso do som natural em contraponto com a imagem. As possibilidades neste campo foram ainda pouco exploradas, mas é claro que desde que o vocabulário do *sound-composer* compreenda todos os sons conhecidos que são possíveis de gravar, não há nada que o impeça de orquestrar sons que não são puramente musicais para produzir certos efeitos. Desde que [Erik] Satie [compositor e pianista francês] empregou uma máquina de escrever na música do *Parede* [balé composto e executado na segunda década do século XX], houve vários casos de ruídos não musicais combinados ritmicamente com a música, e, em filmes, o barulho do trem como uma base de percussão, e o método de Hans Sachs de martelar<sup>5</sup>, como em *Man of Aran*, são bastante familiares. Mas o uso mais delicado e tênue dos ruídos, ou seja, criar certas atmosferas [e ambientes] da mesma forma como a música faz, tem ainda que ser desenvolvido, e é, sem dúvida, neste sentido que os avanços mais criativos e as descobertas mais ricas serão feitas. (LEIGH, 1935, p. 73-74).

Grierson (1933, p. 8), que escreveu que o “documentário, ou tratamento criativo da realidade, é a nova arte [...]”, compreendia que o som, assim como a imagem, deveria ser tratado criativamente:

No início, escutar nossas sombras falarem e cantarem e escutar o chiado do presunto e dos ovos fritando na panela foi uma novidade suficiente, mas se você reparar no tema, você verá que o microfone, assim como a câmera, pode fazer coisas melhores que simplesmente reproduzir [...]. O microfone também pode captar o mundo. Assim sendo, ele tem o mesmo poder sobre a realidade, tal como a câmera o teve antes do microfone. Ele tem o poder de trazer às mãos do artista criativo mil e um elementos vernaculares, mil e um sons que cotidianamente compõe o andar do mundo. Considerado simplesmente como um coletor de matéria-prima, o

---

<sup>5</sup> A referência aqui é ao segundo ato da ópera *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Richard Wagner, de 1868, no qual há um personagem baseado na figura histórica de Hans Sachs (1494-1576). Nessa ópera, a orquestra, com seus instrumentos e arranjo, faz alusões aos sons de marteladas.



microfone, tal como a câmera era antes, ainda tem que se libertar das amarras do estúdio. A matéria-prima, é claro, não significa nada em si. É somente conforme ela é usada que ela se torna matéria da arte. A questão final é como nós usamos o som criativamente em vez de reprodutivamente. (GRIERSON, 1934b, p. 101).

E um importante aspecto das ideias de Grierson era sua abertura, como líder de uma produção, para as possibilidades e para as potencialidades do som ainda não exploradas, sem, necessariamente, propor regras para o uso do som. Ou seja, uma abertura imprescindível para a experimentação:

Você pode, com uma tesoura e um pote de cola, juntar qualquer som com qualquer outro. Você pode orquestrar pedaços de som como você desejar. Chame isso de orquestração horizontal. Você pode também, com a junção de trilhas, colocar qualquer som em cima de outro som [...]. Você pode obviamente colocar qualquer som ou sons que você seleciona ao longo de qualquer imagem. Aí você tem o segredo de todo o negócio. [...] Nós temos o poder da fala, o poder da música, o poder do som natural, poder do comentário, poder do coro, e mesmo o poder de fabricar sons que nunca foram escutados antes. E esses diferentes elementos podem todos ser usados para gerar atmosfera, drama e referência poética ao assunto em mãos. E quando você lembrar que você pode cortar sons tal como você pode cortar imagens e que você pode orquestrar qualquer desses elementos, ou todos juntos, no tempo exato com o mudo [silêncio], as possibilidades tornam-se enormes. (GRIERSON, 1934b, p. 101-102).

Essas ideias ressoaram entre os realizadores da GPO e a proposta de fazer algo não convencional era uma constante, tal como podemos notar nos relatos de Cavalcanti (1957, p. 177) ao longo do livro *Filme e realidade*, como em sua perspectiva de que os ruídos deveriam ser usados dramaticamente; nos escritos de Anstey (1966, p. 7), quando, por exemplo, afirma que estavam mais interessados nos sons do que na fala e que miravam seus ouvidos para todas as máquinas, todos os processos auditivos, na esperança de isolar sons que pudessem comunicar a essência dos temas tratados nos filmes; na teorização de Leigh (1935, p. 71-74), quando afirma que o músico, que deve ser um especialista em som e em seus efeitos emocionais, deve organizar os sons numa partitura – o que ele, assim como Basil Wright (1935, p. 178), chama de *sound-score* –, na qual cada som é calculado em relação às imagens e aos outros sons e que o músico

faria bem em abandonar muitas convenções musicais em favor de experimentar e desenvolver convenções próprias da nova arte, que é o filme sonoro, composto pelo som fílmico.

Todo esse clima e vontade de fazer o som de maneira diferente se potencializam na forma em que os filmes começavam a ser produzidos na GPO. Grierson (1934a, p. 215-216) falava da importância do trabalho e da criação coletiva entre os realizadores para todos os aspectos do filme, da quebra da barreira entre o produtor e o resultado que ele quer. O produtor do filme deveria trabalhar na concepção do som, assim como o músico e o engenheiro do som deveriam trabalhar na construção das falas e vice-versa.

Na prática fílmica, começamos a notar essas pretensões se concretizarem no filme *6.30 Collection*. Logo no início do filme, encontramos uma composição sonora, arranjada por Walter Leigh, que foi escrita para um rebobinador de filme, um trompete, duas máquinas de escrever, uma garrafa vazia, um projetor, algumas conversas gravadas, uma lixa, um sino, chimbais e triângulo, todos tocados por membros da GPO. (GRIERSON, 1934a, p. 217). Grierson (1934a, p. 217) diz que *6.30 Collection* é um relato altamente sinfônico da Western District Sorting Office (organização de serviços postais em Londres), que teve grande parte dos sons do escritório como tema do filme orquestrado, com controle de dinâmica, escolha de material sonoro, cortes sonoros, junções de timbres de corpos diferentes, todos pensados ante as imagens e as intenções e climas da narrativa. É interessante notar que, mesmo o trompete, os chimbais e o triângulo sendo os únicos instrumentos tipicamente musicais presentes, Grierson adjetiva a trilha sonora de “altamente sinfônica”. Nesse exemplo, podemos notar que a separação das pistas de música e ruído da trilha sonora, tanto do ponto de vista teórico quanto do espectral, perdem sentido. A confusão com a pista de voz ocorre também, por mais que modestamente, quando temos vozes (e assobios) sendo articuladas com os outros elementos sonoros.

Caso que nos lembra da dedicação dada ao tratamento sonoro em *6.30 Collection* é o do documentário *Song of heroes* (1932), de Joris Ivens, no qual muitos dos sons não musicais foram postos em filme segundo noções musicais

de acento, ritmo, pausa, timbre e dinâmica (*forte*, *pianíssimo*, *crescendo*, *decrescendo*) e são frutos do trabalho do compositor Hanns Eisler, como bem nota Claude Brunel (1999, p. 202) em estudo sobre os filmes de Ivens.

Filmes que também nos fazem lembrar *Shipyard* (1935), de Paul Rotha, que contou com uma construção sonora detalhada, tímbrica e ritmicamente “orquestrada”. Vale a pena conferir o entusiasmo com o qual John Grierson fala sobre o filme no artigo “*Two paths to poetry*”. Segue um curto trecho a respeito de Rotha e seu filme:

Paul Rotha é com certeza criativo. Ele vem equipado com um grande esplendor de trabalho de câmera. Ele tem a força e o fervor da descrição ritmada<sup>6</sup> melhor que qualquer um antes dele, ele soube como usar o som para intensificar suas impressões (GRIERSON, 1935, p. 196).

Considerações que também podem ser estendidas às construções de ambientes sonoros em *Face of Britain* (1935), de Rotha, especialmente na parte “*The smoke age*”, na sequência em que se veem homens trabalhando na indústria, na qual é evidente a construção melódica e rítmica dos sons (tradicionalmente não musicais) numa estrutura musical quaternária.

Nessa linha, um dos trabalhos mais notáveis talvez seja o de Helen van Dongen em *Lousiana Story* (1948), de Robert Flaherty. Virgil Thomson (apud HOWE, 2012, p. 2) diz que o filme possui três tipos de música, e um deles é a noise-music, composta e modelada por Helen van Dongen, editora do filme. Há em especial uma sequência do filme que chama atenção, a “oil derrick sequence” (sequência da torre de petróleo). Nas notas de trabalho do filme, Dongen (apud HOWE, 2012, p. 4) a chama de “Ballet of the roughnecks”. O pensamento musical de Dongen transparece, para além do próprio material que escutamos, em suas notas para o filme, seja por se referenciar à sequência como “balé”, por chamar os ruídos de “instrumentos”, a edição de “orquestração” ou por falar de “pitch” (frequência) dos ruídos e que eles devem estar “in tune” (afinados) entre si.

---

<sup>6</sup> Traduzi “tempo”, uma expressão italiana que se refere ao andamento musical de uma obra, como “ritmada”.

Voltando à produção britânica, temos *Pett and Pott*, dirigido por Alberto Cavalcanti, que contou, tal como *6.30 Collection*, com a presença de Walter Leigh e que foi, deliberadamente, realizado como um experimento com a finalidade do grupo da GPO adquirir experiência no uso do som. (REED, 1987, p. 40). Um dado relevante ao se falar deste filme é que a trilha sonora foi gravada antes das tomadas visuais serem iniciadas, técnica geralmente reservada aos desenhos animados (REED, 1987, p. 40) – algo análogo ao caso de *Entusiasmo* (1930) de Dziga Vertov, do qual trataremos mais adiante, que teve o script sonoro feito antes do visual. Hebert Read (1934, p. 18-21), escritor e crítico de arte, ainda em 1934 na *Cinema Quarterly*, classifica *Pett and Pott* como um dos experimentos mais interessantes de “contraponto” entre som e imagem do cinema. Ele descreve, de forma sucinta, momentos relevantes da construção sonoro-visual do filme:

Para além do que pode ser considerado como dispositivo normal – um acompanhamento musical que induz um estado de espírito – há sugestões de uma construção sinfônica mais complicada; o entrelaçamento de sons naturalistas diretos com o ritmo musical formal: em um ponto, por exemplo, o ruído sem sentido de um quebra-quebra de uma luta se encaminha para o ritmo musical. Mais original é o coro utilizado, por exemplo, em uma cena que retrata um trem suburbano, cheio de suburbanos lendo o mesmo jornal da noite. Eles começam a ler os cabeçalhos das últimas notícias suburbanas, um roubo com violência. Suas vozes começam a subir gradualmente em coro e o coro encaixa um ritmo, que pode ser associado ao ritmo do trem. A cena é cortada suavemente para uma cena real de violência, com a aparição de uma mulher, o apito do trem se encaixa com o grito dela [frente ao susto que toma com o ladrão, a cena é, então, cortada para dentro do trem novamente, e o apito que continua serve aí como despertador para os passageiros, a estação chegou]. *Pett and Pott* é um excelente exemplo de comédia popular, intensificada por uma utilização inteligente das potencialidades da técnica de cinema. (READ, 1934, p. 18-21).

Há outra sequência relevante no filme na qual o ambiente sonoro é composto por sons de pássaros. Porém, a melodia do canto dos pássaros se encaixa como melodia de uma base musical que soa concomitantemente. Há também em dois momentos o uso de uma voz sombria (grave e lenta) sem referente visual, que funciona como um breve comentário dramático sobre os planos próximos, mas

que não se caracteriza como narração. Enfim, em *Pett and Pott* podemos notar que as três pistas se diluem ou se misturam em certos pontos: as vozes, no momento do coro dos “suburbanos”, além de não perderem suas características linguísticas e semânticas, funcionam como construção do ruído do trem, que, por sua vez, não é mero ruído, é também uma construção bastante musical dos sons do trem; o grito da mulher é também o apito do trem; o som dos pássaros, que na tradição cinematográfica é muito utilizado, como nota Michel Chion (1994, p. 75), como *territory-sound*, ou seja, como um som ambiente que ajuda a identificar um local por sua contínua presença, é usado no filme tanto para compor o espaço fílmico como elemento musical; as vozes invisíveis, sem referentes visuais, que geralmente coincidem com aquilo que chamamos de voz *over* ou narração, são aí utilizadas de forma semântica, mas também como inflexão dramática devido a suas características tímbrica e misteriosa<sup>7</sup>.

O trabalho com as vozes no referido trecho de *Pett and Pott* nos faz lembrar uma sequência do documentário norte-americano *The city* (1939), de Ralph Steiner e Willard Van Dyke. Na terceira parte, quando o filme começa a tratar da cidade, dos aspectos urbanos propriamente ditos (depois de tratar da indústria), há uma construção “orquestrada” das vozes, semelhante, por analogia à polifonia melódica, a um contraponto. A respeito dessa sequência, em notas não publicadas para a construção sonora do filme, Henwar Rodakiewicz (1973, p. 282), roteirista e produtor associado do filme, diz:

A música forma a base do som nessa sequência. Efeitos naturais, como sirenes, apitos, sinos, trens, também aparecem. Mas, além da música e dos sons naturais, vozes são ouvidas. Entretanto, as vozes e as distintas palavras faladas não são, em nenhum sentido, narração, como nós geralmente entendemos o termo. De fato, as vozes – talvez uma boa meia dúzia facilmente distinguível – são tratadas como se elas fossem parte de uma partitura musical. Isso é, nós pensamos nelas como instrumentos adicionados à orquestra. Elas emergem do fundo, sobrepõem seus

---

<sup>7</sup> Podemos dizer que esse mistério se aproxima um pouco do “poder mágico” da voz *acousmètre* de Chion (1994), não vemos o corpo de quem fala, e as incertezas que cercam a voz exercem um mistério sobre a figura de quem que a emite, seu lugar no plano dramático.

temas e voltam ao fundo novamente, da mesma forma que os oboés, os violoncelos ou as trompas fazem na partitura. Eles não são, em nenhum sentido, *word effects* sobrepostos, mas uma parte genuína e integral da orquestra. Nós devemos sentir que as pessoas que falam estão sentadas entre os instrumentistas e que as palavras são escritas para a música e entrelaçadas com a música.

Após essas produções britânicas, é lançado *Song of Ceylon*, filme no qual Walter Leigh, além de se responsabilizar pela parte sonora, codirige com Basil Wright. Nesse filme, a experimentação não ocorre apenas em alguns pontos da trilha sonora, como nos filmes supracitados. Podemos afirmar que é um projeto sonoro mais ousado, e a concepção inteira da trilha é experimental. Nas palavras de Walter Leigh (1935, p. 74),

[...] no filme *Song of Ceylon*, foi feita uma tentativa [...] de construir uma *sound-score*, que tivesse uma forma definida, e que não fosse só um acompanhamento para os eventos visuais, mas que acrescentasse elementos que não estivessem contidos nas imagens. O filme, de fato, foi todo cortado com olhos para a *sound-score*. Sua forma é musicalmente concebida; uma análise de seus quatro movimentos poderia ser lida como uma sinfonia. Cada som foi selecionado para a sua aparente inevitabilidade, como harmonias são na música. Mesmo o comentário é calculado como um efeito e não como um incômodo necessário.

Poucos parágrafos não cabem para citar todos momentos relevantes. Nesse sentido, vale a pena conferir o ensaio “*The Audio-visual rhythms of modernity: Song of Ceylon, sound and documentary filmmaking*”, de Jamie Sexton (2004), que se dedica à análise dos elementos sonoros de *Song of Ceylon*, e, também, a última página do artigo “*The musician and the film*”, de Walter Leigh (1935), no qual o compositor faz comentários sobre o próprio filme.

De qualquer forma, alguns pontos gerais importantes e que valem a pena ser citados concernem ao uso não semântico das vozes (a língua cingalesa explorada em sua sonoridade e prosódia); ao uso de canções como ambientação sonora e índice cultural; ao uso de materiais *a priori* não musicais para compor padrões rítmicos e musicais; ao uso simbólico da orquestração musical (associada à cultura europeia) e da percussão e canto (associado à cultura cingalesa); à manipulação de sons de código Morse (sonoridade muito próxima às obtidas

pelos sintetizadores nos filmes de ficção dos anos 1950 norte-americanos, como em *Planeta proibido*, de 1956) e a outros sons em estúdio, captação sonora experimental (captação do som de gongo usando o microfone em movimento, por exemplo) (LEIGH, 1935, p. 74), combinação não hierárquica dos diversos elementos sonoros na construção das atmosferas sonoro-visuais, que, como afirmado por Jamie Sexton (2004, p. 6), rompe com a típica divisão entre música e outros sons da trilha sonora, além do uso do som de maneira informativa (som sincronizado) e expressiva (som em contraponto com as imagens). (SEXTON, 2004, p. 5; LEIGH, 1935, p. 71-74).

Em 1935, outro filme experimental foi lançado, *Coal face*. E, como ressalta Philip Reed (1987, p. 70), houve um evento significativo no que diz respeito a Benjamin Britten – músico contratado pela GPO em 1935 e que trabalhou no *Coal face* – e aos filmes comentados nos parágrafos anteriores, especialmente *Pett and Pott* e *Song of Ceylon*. No diário de Britten (apud REED, 1987, p. 70), em relação ao dia 24 de maio de 1935, lia-se:

Fui a Soho Square GPO Film offices às 10h30 para ver alguns filmes da GPO com Cavalcanti. Um muito apaixonante sobre “Ceylon” com bons efeitos musicais – embora não seja perfeito – uma parte da música não era particularmente interessante. Uma pequena comédia apaixonante de Cavalcanti. “Mr Pett & Mr Pott” é um trabalho de gênio – o qual os charmosos distribuidores ingleses não quiseram comprar! Por ser muito bobo! Também o famoso “Weather Forecast”.

Reed (1987, p. 71) aponta que era claro que Cavalcanti estava mostrando as possibilidades da música fílmica para Benjamin Britten, que seria convidado por Cavalcanti para participar de seu projeto experimental, *Coal face*. Reed continua e afirma que “os valores experimentais [então] em circulação na GPO Film Unit são cruciais para formar nosso completo entendimento do empreendimento de *Coal face*”. Essas informações nos dão indícios de que a intenção experimental, passado um ano de euforia desde a compra dos novos aparatos de gravação e do pequeno estúdio, continuava viva.

*Coal face* marca ainda o início de uma parceria profícua entre Britten e W. H. Auden, escritor e poeta, que incluiria, entre diversos filmes e músicas, o trabalho

em *Night mail*. O trabalho deles em conjunto, na totalidade dos elementos e com Cavalcanti, foi decisivo para os resultados alcançados. O *script*, a música e a montagem foram orquestrados conjuntamente pelos envolvidos no filme, além da participação de outros membros da GPO, como Stuart Legg, Humphrey Jennings, Basil Wright e William Coldstream, num trabalho em que a decupagem das imagens, o *script* e o som emergiam concomitantemente. (REED, 1987, p. 70-101).

Uma das análises de som mais completa do filme pode ser encontrada na tese de Philip Reed (1987), resumida no livro *The Cambridge companion to Benjamin Britten*, organizado por Mervyn Cooke (1999).

O aspecto que mais salta aos olhos no que se refere ao assunto aqui tratado é o tratamento das vozes. Elas foram pensadas e escritas musicalmente na partitura de Britten para o filme e, conforme Reed (1987, p. 89-92), podem ser divididas em quatro tipos: 1) Comentário: texto falado não metrificado; 2) Comentário: texto falado metrificado; 3) Coro (dos mineiros): texto falado metrificado; 4) Texto cantado.

O primeiro caso, o texto falado não metrificado, é o mais raro no filme e, mesmo quando usado, tem o apoio de um *background* musical. Na Figura 1, temos um exemplo no qual o texto não está metrificado, mas aparece com o *background* de piano e percussão, além do texto receber a indicação musical *ad lib[tum]*, conferindo-lhe liberdade recitativa.

O segundo e o terceiro caso, o texto falado metrificado e o coro metrificado, são os mais abundantes no filme e estão envolvidos completamente na composição musical. Na Figura 2, podemos ver o comentário metrificado, acompanhado de piano e percussão e na Figura 3, o coro metrificado, dividido em tenor 1 e 2 e baixo 1 e 2, acompanhado de percussão.

O quarto caso, o texto cantado, que se opõe ao texto falado não metrificado, é escrito com alturas definidas e ritmo. Na Figura 4 o notamos dividido em sopranos, altos, tenores e baixos, acompanhados de percussão e piano.

Figura 1: Trecho da partitura de Benjamin Britten para *Coal face* com texto falado não metrificado.



Fonte: Reed (1987, ex. 26).

Figura 2: Trecho da partitura de Benjamin Britten para Coal face com comentário metrificado.

The image shows a handwritten musical score for Benjamin Britten's 'Coal Face'. The score is written on five staves. The top staff is for the voice, with the lyrics: "The coal mines of the country employ seven hundred & fifty thousand". The second staff is for the piano (Perc.), and the third and fourth staves are for the piano (PPE.). The bottom staff is for the piano (PPP). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *pp* and *ppp*. There are also some handwritten annotations and markings, including a '7' above a group of notes and a '3' above another group. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

Fonte: Reed (1987, ex. 24).



Figura 3: Trecho da partitura de Benjamin Britten para Coal face com coro metrificado.

Commuters: *(dist. left)* V  
 Yorkshire & Lancashire 200,000 men, 56 million tons  
 The mid-lands, 100,000 men, 46 million tons  
 The night shift

Tenors I  
 Tenors II

Basses I  
 Basses II

Percussion  
 Side drum (with m. snare) m.f.  
 Bass drum (s.d. sticks) m.f.  
*ppp* *ppp e poco cresc.*

	D	pp >		M	p <
		Baritone	D	p >	Chorus
		Baritone	D	pp >	Chorus
		Chorus	D	p >	Chorus
		Chorus	D	p >	Chorus
		Chorus	D	p >	Chorus
		Chorus	D	p >	Chorus

chorus  
 Foot-note to each part.

C = Close to microphone ( = left  
 M = Middle-distance r = right  
 D = Far-distance

Fonte: Reed (1987, ex. 23).



Figura 4: Trecho da partitura de Benjamin Britten para *Coal face* com texto cantado.

I

Andante

Soprano + Alto

Tenor

Bass

Percussion (Bass drum)

Piano

— scape

ore.

There is the

There is the

There is the

mf

f

Cymbals (with d. stick)

Fonte: Reed (1987, ex. 26).

Vemos se diluir em *Coal face*, em grande parte, a divisão das pistas de voz e

música, seja pela maneira que foi produzida, em conjunto, não havendo departamentos ou pessoas específicas trabalhando separadamente para cada uma delas, seja do ponto de vista espectral, que, apesar de notarmos no comentário não metrificado – que cabe ressaltar, é o mais raro no filme – o caráter informativo clássico, temos os textos metrificados e musicalizados que se colocam na fronteira da função semântica, própria das vozes e das funções da música fílmica clássica, como a emotiva, a de gerar climas pela dinâmica, conduzindo ao clímax e ao relaxamento na narrativa.

Há também o caso específico do coro metrificado, que, mesmo se pensarmos no limite da pista de voz, confunde-se enquanto comentário e voz dos mineiros.

Na Figura 3, podemos reparar também a atenção com a dinâmica das vozes: no rodapé da imagem, veem-se siglas referentes às distâncias da voz em relação ao microfone, que são utilizadas para dar diferentes intensidades e espacializações às linhas das vozes.

Há ainda outros pontos interessantes. Cada ruído escutado no filme foi escrito na partitura e não há, na verdade, como podemos dizer, sons naturais em origem. De maneira semelhante ao que ocorre em *6.30 Collection*, no qual há a orquestração de sons tipicamente não musicais, parte da partitura de *Coal face* foi escrita para vinte e dois instrumentos tipicamente não musicais, como chapa de metal, marreta de madeira, carrinho sobre amianto arenoso e copo em balde d'água. (REED, 1987, p. 440). Há também o caso de um longo trecho de assobio escrito na partitura, elemento sonoro que, na tradição cinematográfica, não ocupa comumente a pista de música. Do ponto de vista mais macroestrutural da trilha sonora, há ainda que pontuar a associação que ocorre entre “mineiro como máquina” e “mineiro como ser humano” – dois aspectos centrais do filme – e comentário não metrificado e texto cantado, respectivamente. Esse tipo de associação é costumeiramente feito no cinema pela música, quando, por exemplo, existe a demarcação de dois grupos e a cada um deles se associa uma música diferente – uma música com textura densa e grave para um e uma música com poucas vozes e aguda para o outro, por exemplo. Em *Coal face* essa função é delegada à voz, mas uma voz que já não se define unicamente pelas típicas

funções da pista de voz e sim uma voz imiscuída em elementos musicais.

Com uma equipe de trabalho semelhante a de *Coal face*, foi lançado no ano seguinte *Night mail*. Notadamente, a experiência adquirida em *Coal face* foi determinante para o aspecto mais experimental da trilha de *Night mail* (a sequência no final do filme em que temos o comentário/ poema musicado, com instrumentos musicais e instrumentos tipicamente não musicais, compondo o ambiente sonoro e os sons que aludem ao trem). A exploração desses elementos – voz, música e ruído – em *Night mail* caminhou, definitivamente, por vias semelhantes às de *Coal face*.

Nas Figuras 5, 6 e 7 (um trecho da referida sequência), vemos a voz com suas definições de altura e ritmo orquestrada com instrumentos musicais e com instrumentos tipicamente não musicais, *sand-paper* (lixa) e *wind-machine* (máquina de vento). O diferencial de *Night mail* é que a voz, além de cumprir seu papel informativo e musical, coaduna-se aos outros elementos sonoros para compor, sobretudo ritmicamente, a sonoridade que se associa aos sons do trem, configurando-se como um elemento que, se mantida a perspectiva tripartite da trilha sonora, transitaria pelas três pistas.

Outros dois casos de experimentação sonora no documentarismo britânico ocorrem nos filmes *London can take it* e *Listen to Britain*, já na década de 1940 e um pouco distante do clima experimental de meados dos anos 1930. Esses exemplos são interessantes porque remontam a algumas experimentações relativas às sinfonias metropolitanas, mais diretamente a *Entusiasmo* e *Weekend* (1930), de Walther Ruttmann. Em *London can take it*, temos quase dois minutos de uma construção sonora, sem instrumentos musicais, que extrapola os limites da construção de ambiente sonoro ou de sincronização de ruídos, e que é precedida do seguinte comentário do narrador do filme: “Isso não são efeitos sonoros hollywoodianos, isso é a música que toca toda noite em Londres: a Sinfonia da Guerra”. Em *Listen to Britain*, construções semelhantes ocorrem, mas os momentos estão mais diluídos ao longo da trilha sonora. Contudo, da mesma forma, o narrador faz menção à “sinfonia da guerra”:



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

Eu sou um canadense. Eu tenho ouvido a Grã-Bretanha. Eu ouvi o som de sua vida, de dia e de noite. Muitos anos atrás, um grande americano, falando da Grã-Bretanha, disse que na tempestade da batalha e do conflito havia um rigoroso segredo e um pulso como o de um canhão. No excelente filme sonoro que é apresentado aqui, você também vai ouvir o pulso do coração. Misturados em uma grande sinfonia, está a música da Grã-Bretanha em guerra. O hino da noite do [pássaro] cotovia, o rugido do [avião] Spitfires, os bailarinos no grande salão de baile em *Blackpool*, o barulho de máquinas e trens de manobra [...]. O trompete chama por liberdade, a canção de guerra de um grande povo. As primeiras notas, sem dúvida, da marcha da vitória, como você e eu, escutamos a Grã-Bretanha.



Figura 5: Partitura de Benjamin Britten para o trecho final de *Night mail*.

Fonte: The British Library (Disponível em: <<http://www.bl.uk>>).



Figura 6: Partitura de Benjamin Britten para o trecho final de *Night mail*.

The image shows a handwritten musical score for Benjamin Britten's 'Night Mail'. The score is written on aged paper and includes the following elements:

- Instrumentation:** Corn (Corn.), Perc. (Percussion), Bassoon, Viola, Vcl. (Violin), and Cb. (Cello).
- Lyrics:** The lyrics are written in French: "J'accède rapidement sur le terrain", "Les yeux se posent sur les pages.", "Pendant ce jour les lettres font", "Toute la nuit les lettres arrivent".
- Performance Instructions:** The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). It also features performance directions like "Repeat. ad lib.", "Soul part.", "Soul part. sempre.", and "Soul part. sempre".
- Handwritten Annotations:** There are several handwritten annotations in blue ink, including circled numbers (4) and a boxed instruction "Repeat. ad lib.". A large "X2" is written in the left margin of the lower section.
- Page Number:** The number "12" is written at the bottom center of the page.

Fonte: The British Library (Disponível em: <<http://www.bl.uk>>).

Figura 7: Partitura de Benjamin Britten para o trecho final de *Night mail*.

The image shows a handwritten musical score for Benjamin Britten's 'Night Mail'. The score is written on aged paper and includes staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left are: Cornetts, Flute, Oboe, Bassoon, Trumpet, Percussion, Harp, Violin, Viola, Cello, and Bass. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a circled '5' and contains the lyrics 'Standing forward along the rails'. The second measure is marked with a circled '6' and contains the lyrics 'These soldiers playfully welcome me'. The third measure is marked with a circled '7' and contains the lyrics 'To whom'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mf* and *p*. There are also handwritten annotations and a circled '5' at the top left, and a circled '7' at the top right. The page number '13' is visible at the bottom center.

Fonte: The British Library (Disponível em: <http://www.bl.uk>).

A semelhança desses casos com o de algumas sinfonias metropolitanas reside na ideia de compor com os ruídos cotidianos uma sonoridade representativa de

um local, de um momento ou de uma ideia, desprendida da ideia rígida de ambientação sonora ou de amarras com a sincronização de ruídos com as imagens, aproximando-se de conceitos musicais de construção e diluindo as fronteiras entre as pistas de ruído e música.

Em *Entusiasmo*, um experimento sonoro sofisticado, os ruídos, de forma geral, não se associam necessariamente a fontes visíveis e nem a um imaginário fora de campo óbvio (embora se note em diversos trechos essas intenções). Antes disso, os sons, na maneira que se organizam verticalmente e se sobrepõem horizontalmente, ganham força metafórica, e não apenas geram atmosferas sonoras representativas. A grande chave da trilha sonora de *Entusiasmo* é entender que nele o som é fruto de um processo de montagem, de uma organização do material sonoro do mundo, trabalhado como planos sonoros, num desvendamento do mundo através da articulação fílmica. E podemos dizer “planos sonoros” porque a noção de uma unidade sonora, que é passível de corte, de edição e de colagem se evidencia nas mudanças abruptas, nos contrastes tímbricos e tonais e na manipulação dos sons da trilha sonora.

Para além disso, o pensamento musical insere-se profundamente na concepção dos outros sons do filme, e podemos notar a aproximação conceitual de sons “musicais” e “não musicais” na partitura escrita por Nikolai Timofeev e Vertov em 1929.

Na Figura 8, como nota John MacKay (2015, p. 8), na última linha da partitura, ainda na seção “J”, antes da “K”, temos o tique-taque de um relógio (de grande relevância na narrativa) em métrica indeterminada, embora indicado por repetições intervalares iguais (semínimas se repetindo), que, nesse final de seção “J”, ganha o acompanhamento abrupto de um som de motor, indicado pelas ondas acima das semínimas.

Na figura 9, em outro exemplo, na seção final da partitura de *Entusiasmo*, a notação musical, em sua construção rítmica, está “no ritmo de um rádio-telégrafo” (como se lê em russo no topo da partitura).

Vertov e Timofeev não eram os únicos realizadores de documentário na União Soviética que lidavam com a aproximação ruído-música. Arseny Avraamov,

responsável pelo som de *The plan of the great Works* (1930), de Abram Room, deixa explícito que para ele não havia contradição entre música e ruído. (SMIRNOV, 2013, p. 159). Sobre a realização desse filme, Avraamov (apud SMIRNOV, 2013, p. 159) escreve que “[...] a maioria dos chamados ruídos que foram usados no filme não foram reproduzidos por meio de instrumentos ruidosos, mas em vez disso foram produzidos por meios musicais por instrumentos musicais reais”.

Figura 8: Partitura de Entusiasmo com tratamento musical de ruído.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The top staff is a single five-line staff with several symbols: a square box containing the Cyrillic letter 'Ж', two empty square boxes, a large, bold, downward-pointing 'V' shape, and another square box containing the Cyrillic letter 'К'. Below these symbols, the tempo marking 'Moderato' and the number '1=116' are written. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a wavy line labeled 'Moupp.' and a series of vertical tick marks labeled 'taca' below it. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Fonte: MacKay (2015, p. 8).

Figura 9: Partitura de Entusiasmo “no ritmo de um rádio-telegrafo”.



Fonte: MacKay (2015, p. 8).

A imbricação dos ruídos e da música é de notória importância nas obras de Vertov, tal como foi para a carreira musical de Avraamov.

Silvio Da-Rin (2006, p. 109) localiza a importância do sonoro em Vertov:

Toda obra de Vertov começou pelo som. Eis como ele rememora seu interesse particular pela possibilidade de gravar sons documentais, ao ouvir suspiros, sinos, risos, motores e chiados, caminhando em 1918 pelas ruas de Moscou: “caminhando eu penso: é preciso conceber um aparelho não que escreva, mas que inscreva, fotografe, estes sons. De outro modo, seria impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem, como o tempo. Uma câmera talvez? Inscrever aquilo que se vê... Organizar um universo não propriamente audível, mas visível. Seria a solução?... Neste momento, eu encontro Mikhail Kolstov que me propõe fazer cinema”. (VERTOV, 1972, p. 60)<sup>8</sup>.

Foi a partir daí que Vertov começou a trabalhar com cinema, “com os ouvidos atentos, imaginando o equipamento cinematográfico como um dispositivo apto a registrar e editar imagens”. (DA-RIN, 2006, p. 110). Quando, portanto, Vertov fala

<sup>8</sup> Tal trecho citado por Da-Rin pertence à tradução para o francês dos escritos de Vertov. No nosso referencial bibliográfico, que é a tradução dos mesmos escritos para o espanhol, tal citação encontra-se em Vertov (1974, p. 53).

de um cinema livre da música (da literatura e do teatro) – no manifesto “Nós”, publicado originalmente na revista *Kinophot*, n. 1 de 1922, e na Resolução do grupo Kinoks, de 1923, por exemplo – não se pode entender que ele era contra o uso dela, e sim que ele era a favor do tratamento dos sons pela montagem – a música como documento sonoro.

O rádio-orelha é a montagem do ‘eu escuto’! O Cine-olho é a montagem do ‘eu vejo’! Cidadãos, eis o que lhes ofereço em um primeiro momento, em lugar da música, da pintura, do teatro, do cinematógrafo e de outros escoamentos estéreis. (VERTOV, 1974, p. 29).

É comum vermos em algumas análises, como na do próprio Da-Rin, que caminha em consonância com a de Georges Sadoul (1973), ou na dissertação de Michelle Magalhães (2005), a associação da experiência sonora de Vertov com ideias futuristas, mais especificamente com o manifesto “A arte do ruído”, de Luigi Russolo (1986 [1913]), que, em linhas gerais, aponta que a arte de trabalhar com os sons não deve se limitar a uma função imitativa, concordando com a vida real, e sim combinando e justapondo os ruídos. De maneira geral, percebemos que o pensamento de montagem sonora de Vertov incorpora essa ideia: os sons do mundo deveriam ser interpretados, captados e montados de uma maneira significativa, que cooperasse com o desvendamento dos fenômenos sociais.

Todavia, não podemos negligenciar que, para Vertov, essa prática não pressupunha um deslocamento via de regra entre o sonoro e o visível, ou melhor, não implicava a negação do uso sincronizado do som no cinema, tal como temiam Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov na “Declaração sobre o futuro do cinema”. Segundo Vertov:

A concordância ou não do visível com o audível de modo algum é obrigatória, nem para os documentários nem para os filmes atuados. As imagens sonoras, assim também como as mudas, se montam com o arranjo de princípios idênticos; sua montagem pode fazê-las concordar ou não, ou inclusive misturá-las em distintas associações necessárias. (VERTOV, 1974, p. 122-126).

Pudovkin, apesar de ter assinado a declaração com Eisenstein e Alexandrov,

mostra outro ponto de vista no texto “*Asynchronism as a principle of sound in film*”, de 1928 (PUDOVKIN, 1985), no qual compartilha ideias parecidas com Vertov: em resumo, a união entre imagem e som não existe necessariamente por imitação, de maneira naturalista, ela pode ser resultado de uma construção e de uma interação de ações, que caminham em sentido de uma significação que pode representar uma realidade que não é necessariamente uma representação imediata e superficial dela. Em suma: a escolha e o momento do uso sincronizado do som podem ganhar significado, ou seja, o som sincronizado pode não ser naturalista, apenas se assemelhando a tal.

Enfim, em *Entusiasmo*, o que notamos na trilha sonora é certa indiferença entre o que é voz, música e ruído, especialmente no sentido de que todos os sons são documentos sonoros do mundo e de que todos eles devem ser montados e organizados. Inclusive, a única música que foi composta especialmente para o filme é encarada como documento sonoro, uma vez que a escutamos e vemos sendo regida no estúdio, num processo reflexivo, que explicita ao espectador etapas de construção do material sonoro.

Em carta enviada por Charles Chaplin a Vertov em 1931 (Figura 10), ano em que *Entusiasmo* estava sendo exibido em Londres, o comentário mais interessante também concerne à organização dos sons:

Nunca havia imaginado que sons mecânicos poderiam ser arranjados com tanta beleza. Considero “Entusiasmo” uma das sinfonias mais emocionantes que eu já escutei. Dziga Vertov é um músico. Os professores deveriam aprender com ele e não arrumar confusão com ele. Parabéns.

Figura 10: Carta de Charles Chaplin a Dziga Vertov.



Fonte: Film Museum (Disponível em: <<http://www.filmmuseum.at>>).

Essa concepção de som fílmico que podemos notar assistindo ao filme, pode também ser notada nos escritos em que Vertov articulou uma espécie de *script* sonoro de *Entusiasmo*. (VERTOV, 1974, p. 306-309, grifo do autor):

1 - O tique-taque de um relógio. Fraco a princípio. Cada vez mais forte. Mais forte ainda. Insuportavelmente forte (quase marteladas). Retorna gradualmente a um nível médio, claramente audível. Como a batida de um coração, mas muito mais forte. Ressoam passos que sobem uma escada, aproximam-se. Passam ao lado. O ruído se apaga. O tique-taque do relógio. Passos voltam a se aproximar. Chegam bem próximo. Se detêm. O tique-taque do relógio, como a batida de um coração. A primeira badalada de sino de uma igreja. O som se apaga, cede seu lugar ao tique-taque do relógio. Segunda badalada. O som se apaga, cedendo novamente o lugar



ao tique-taque do relógio. Terceira badalada, que se transforma num carrilhão em festa. Fragmentos do Ofício Divino se misturam ao som do sino. O som do sino misturado com o Ofício não consegue se manter por muito tempo no registro solene. Se sente a ironia, que busca um lugar. O tom solene é incessantemente interrompido. Os ares religiosos parecem executar uma dança. Durante alguns breves instantes, os sons desaparecem, cedendo seu lugar ao tique-taque do relógio, logo as ondas dos sons voltam a se elevar novamente. O tocar de uma sirene de fábrica, potente e prolongado, estoura enfrentando o tique-taque, interrompendo-o. Depois da primeira sirene, uma segunda, uma terceira interrompem a música e o som do sino. Como se estivessem espantados, os sons se detêm em câmera lenta. Interrompem-se. O sino da igreja emite seus últimos sons. Silêncio.

2 - *O tique-taque do relógio como a batida de um coração.* O sinal de uma ofensiva: uma sirene aguda e prolongada. Logo uma segunda sirene, uma terceira. Ao fundo, eleva-se uma marcha: tambores dos pioneiros, temas da *Komsomol*, orquestra operária. A sirene toca, forte, grandiosa, logo o som se reduz progressivamente. Permanece uma nota que ressoa por um longo tempo como o zumbido de um motor.

3 - *Zumbido único.* Ao longe, escutam-se os ruídos da fábrica. Os sons de uma marcha militar alegre (fanfarras) aproxima-se. A orquestra está bem próxima. Por um momento os sons se interrompem e o trompete lança um sinal agudo (Ao ataque! Adiante!). A mesma marcha, mais rápida, mas não tão forte, de maneira que se escute o ruído de fundo da fábrica que se situa nas proximidades. Mais rápido, animado e fraco, e de repente o ganido cômico da cruz que cai. A orquestra emite um grito de entusiasmo. A sirene. A cruz cai com ganido cômico. A orquestra aplaude entusiasmadamente. A sirene. O sino cai com ridículos melindres sonoros e, ao tocar o chão, emite um gemido fúnebre (mais exatamente, adota a pose do “gemido fúnebre”, de tal modo que provoca o escárnio e não a piedade). Neste rápido tratado irônico interrompem gritos de entusiasmo, “hurra” (expressados pelas orquestras). Este “hurra” vitorioso expressado pela orquestra se transforma em marcha dos *komsomols*, em regozijo e em dança juvenil. Em alguma parte, um relógio faz tique-taque. Um relógio?

4 - *O tique-taque como a batida de um coração.* O rádio-telégrafo começa a trabalhar. Começamos a ouvir o coração da fábrica, a central da força motriz. A pulsação da central é executada por diversos grupos instrumentais. Ouvimos durante muito tempo esta pulsação elétrica abaixo da terra nas minas, perto dos fornos e em todas as outras oficinas da fábrica. A batida do pulso elétrico se intensifica graças ao funcionamento geral de todos os grupos de instrumentos de percussão e logo a intensidade começa a diminuir; agora se escuta o que acontece longe. O rádio-



telégrafo funciona. O grito agudo da fanfarra irrompe, repetido três vezes sobre o fundo da confusão sonora crescente. Um instante de silêncio para permitir ouvir o rádio-telégrafo, a partir do qual começa o repasse geral dos sons da fábrica divididos em grupos: 1) o grupo das pás mecânicas subterrâneas e das tupidias; 2) o grupo das brocas; 3) o grupo dos pilões; 4) o grupo dos tratores; 5) o estrépito das laminadoras; 6) o grupo dos ruídos metálicos; 7) o grupo dos assobios e grunhidos; 8) o grupo das explosões; 9) o grupo do fogo embravecido. Associando-se progressivamente a estes grupos: 1) o grupo dos sinais (sirenes de fábrica, gritos de “hurra”, golpes sobre bandejas de fundição e de cobre etc.); 2) o grupo dos instrumentos da fanfarra saudando e chamando; 3) o grupo de um leve tocar de tambores; 4) o grupo dos atabaques e chimbais agudos; 5) o grupo das hélices; 6) o grupo dos gritos radiofônicos ensurdecadores; 7) o grupo dos trens socialistas marchando a toda velocidade no porvir. Nas ondas do entusiasmo sonoro, o ouvido capta A Internacional, excessivamente acelerado e intensificado. Montagem sonora sobre o piano que toca claramente A Internacional, montado com o carrilhão de Kremlin acompanhado da Internacional, montado novamente com o pianista. Simultaneamente se escuta o soar da meia-noite. O pianista se levanta, fechando o piano (estalo), não em um silêncio total, senão sobre o fundo do rádio-telégrafo que novamente emerge...

Em *Weekend*, que pode ser considerado uma sinfonia metropolitana sem imagens, Ruttmann mostra sua vertente mais futurista, ao dedicar-se à arte dos ruídos, apresentando-nos poeticamente a sonoridade de Berlim: gravações de palavras e fragmentos de ruídos e músicas coletadas em Berlim são reconstruídos. Os planos sonoros aproximam-se aos de *Entusiasmo* por ser dada vazão à montagem sonora e a um tratamento não hierárquico dos diferentes elementos sonoros (vozes, música e ruído), pensados, sobretudo, como documentos sonoros e coletados em locação. *Industrial symphony* (1931), de Ivens, outra sinfonia metropolitana, apesar de não contar com uma trilha sonora experimental, lida também, sob o trabalho da famosa editora Helen van Dongen, com a noção de composição sonora, evidenciada nas sobreposições de diferentes sons e nos cortes dos planos sonoros.

Enfim, a trilha sonora encontrou no domínio documental, nos anos 1930 e 1940, um lugar profícuo de desenvolvimento e experimentação, no âmbito teórico e na prática fílmica. Os termos *sound-composer* e *sound-score*, por exemplo, são

valiosos se pensarmos numa certa consonância e similitude em relação aos termos *sound designer* e *sound design*, que se difundiram a partir dos anos 1970 e que hoje se referem a um nicho de trabalho, tanto no domínio documental quanto no ficcional<sup>9</sup>. A recorrente falta de precisão ao se definir se os sons de um filme pós-1970 são estritamente música, ruído ou voz em suas típicas funções já podia ser notada no documentarismo britânico e norte-americano mais experimental e nos trabalhos, por exemplo, de Room, Ivens, Ruttmann e Vertov.

Esse debate é atual e tem ligação com a produção contemporânea, principalmente naquilo que se refere à quebra das funções clássicas desempenhadas pelas três pistas. Um dos nichos de relevante produção documentária atual caminha nesse sentido, é a produção do *Sensory ethnography lab*, da Universidade de Havard, com filmes como *Leviathan* (2012), de Verena Paravel, com som de Ernst Karel. São filmes que trabalham com outros parâmetros de função, uso e presença do som na narrativa, num caminho que poderíamos chamar de etnografia sonora. Mesmo antes, nas décadas de 1980 e 1990, já se pode notar uma quebra das funções clássicas da trilha sonora em filmes não-ficcionais, como os de Alan Berliner, Arthur Omar, Derek Jarman, Marlon Riggs, Michael Moore e Trinh T. Minh-há.

Dessa forma, a intenção desse artigo foi jogar luz sobre pensamentos e práticas sonoras do domínio documental em momentos-chave de sua conformação, com o intuito de colaborar com a construção de uma teoria e

---

<sup>9</sup> Cabe mencionar que Marian Winter (1941: 151), em artigo de 1941, ao referir-se ao trabalho sonoro de Edmund Meisel, usa a expressão *effect music*: “In his use of percussion instruments Meisel anticipated many effects of sound film; the use of noise – *Geräuschmusik* – was his special interest, and after sound film was an actuality he made a series of six records for Polydor which incorporated various noises into ‘effect music’ – *street noises, the start and arrival of a train, a train running till the emergency brake is pulled, noises of a railway station, machine noises, a bombardment and music of the heavenly hosts*”. No mesmo artigo de Winter (1941, p. 153), vemos mencionada também a expressão *noise-music*: “The various theories and studies of ‘noise-music’ (the beloved *Geräuschmusik* of the Germans e *Bruitismus* dos Italian futurists) were linked particularly with film, during both silent and sound periods. Although many of these experiments had only academic interest, increased awareness of the uses of sound was effected”.

história do som fílmico no âmbito documental, e, também, com uma espécie de pré-teoria e pré-história do *sound design* e dos rompimentos fronteiriços das pistas de música, ruído e voz no cinema.

### Referências

ANSTEY, Edgar. Some origins of Cinéma vérité and The sound-track in British documentary. Paris: UNESCO, 1966.

BRUNEL, Claude. "Music and soundtrack in Joris Ivens's films". In: BAKKER, Kees (Ed.). Joris Ivens and the documentary film. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999. p. 195-209.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

CAMERON, Ken. Sound and the documentary film. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1947.

CAVALCANTI, Alberto. Filme e realidade. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: CEB, 1957.

CHION, Michel. Audio-vision: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.

COOKE, Mervyn (Ed.). The Cambridge companion to Benjamin Britten. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GRIERSON, John. "The documentary producer". Cinema Quarterly, v. 3, n. 1, 1933, 8-10.

GRIERSON, John. "The G.P.O gets sound". Cinema Quarterly, v. 2, n. 4, 1934a, 215-221.

GRIERSON, John. "Introduction to a new art". Sight and Sound, v. 3, n. 10, 1934b, 101-104.

GRIERSON, John. "Two paths to poetry". Cinema Quarterly, v. 3, n. 4, 1935, 194-196.

HOWE, Blake. "Helen van Dongen and the noise-music of oil in Louisiana Story". In: SOCIETY FOR AMERICAN MUSIC ANNUAL MEETING, 16., 2012, Charlotte. Anais... Charlotte: Davidson College, 2012. p. 1-5.

LEIGH, Walter. "The musician and the film". *Cinema Quarterly*, v. 3, n. 2, 1935, 70-74.

MACKAY, John. "Disorganized noise: Enthusiasm and the ear of the collective". *Kinokultura*, n. 7, 2015.

MENDES, Eduardo. "Walter Murch: a revolução da trilha sonora cinematográfica". *Significação*, v. 26, 2006, 187-224.

PUDOVKIN, Vsevolod. "Asynchronism as a principle of sound film". In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985 [1928]. p. 86-91.

READ, Hebert. "Experiments in counterpoint". *Cinema Quarterly*, v. 3, n. 1, 1934, 18-21.

REED, Philip. *The incidental music of Benjamin Britten: a study and catalogue of his music for film, theatre and radio*. 1987. 703 p. Tese (Doutorado) – University of East Anglia.

RODAKIEWICZ, Henwar. "Treatment of sound in The city". In: JACOBS, Lewis. *The movies as medium*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973. p. 278-288.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. New York: Pendragon, 1986 [1913].

SADOUL, Georges. *El cine de Dziga Vertov*. México: Era, 1973.

SEXTON, Jamie. "The audio-visual rhythms of modernity: Song of Ceylon, sound and documentary filmmaking". *Scope*, 2004, 1-10.

SMIRNOV, Andrey. *Sound in Z: experiments in sound and electronic music in early 20th-century Russia*. London: Koenig Books & Sound and Music, 2013.

VERTOV, Dziga. *Artículos, Proyectos y Diarios de Trabajo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.

WINTER, Marian. "The function of music in sound film". *The musical quarterly*, v. 27, n. 2, 1941, 146-164.

WRIGHT, Basil. "Shipyard". *Cinema Quarterly*, v. 3, n. 3, 1935, 177-178.

## Grito e som nos limiares do cinema silencioso

Ciro Inácio Marcondes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Atualmente cursa Doutorado na linha Imagem e Som no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Entre 2014-15, realiza o Doutorado-Sanduiche no Centre des Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) na Université Paris IV-La Sorbonne, em Paris. É mestre em Literatura, tendo defendido a dissertação "Limite: o poema em filme" pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). Possui graduação em Letras - Português, licenciatura pela Universidade de Brasília (2005). Foi professor de História e Linguagem Cinematográfica na Universidade de Brasília e no IESB. É editor do site especializado em crítica de quadrinhos Raio Laser.  
**e-mail: ciroimarcondes@hotmail.com**



### Resumo

O grito é uma ação presente no cinema silencioso desde os seus primórdios, quando os ambientes cinematográficos eram caóticos e carregados de todo tipo de som. No crepúsculo do cinema silencioso, nos anos 1930, o grito converge para dentro dos filmes, em representações existencialistas. A partir desta metáfora e de uma aparelhagem conceitual retirada da “Audiovisão” de Michel Chion, analisaremos dois casos extremos da relação entre cinema silencioso e cinema sonoro: a ubiquidade sonora e espacial em *Ivan o terrível*, de Eisenstein, e o som que ratifica o silêncio em *Moana with sound*, versão sonorizada do clássico mudo de Robert Flaherty.

Palavras-chave: Sergei Eisenstein; Robert Flaherty; Ivan o terrível; Moana with sound.

### Abstract

Screaming is an action which is present in silent cinema from the beginning, when the cinematographic ambiances were chaotic and loaded with every kind of sound, until its ending in the 1930's, when screaming converges to the the films' inside ambience, in existencial representations. With this metaphore and with conceptual instruments of analysis taken from Michel Chion's “The audiovision”, we are about to analyse two extreme cases in the relation between silent cinema and sound cinema: the sound and spatial ubiquity in Eisensteins' *Ivan the terrible*, and the sound that talks about silence in Robert Flaherty's *Moana with sound*.

Keywords: Sergei Eisenstein; Robert Flaherty; Ivan the terrible; Moana with sound.

## 1. O grito mudo

Por que ainda nos surpreende e impacta a aura fantasmagórica de um quadro como *O grito* (Skirk, 1893), de Edvard Munch? Logicamente a aferição a um estado profundo de angústia, clara conotação de qualquer uma das quatro versões pintadas da tela, é a resposta mais imediata. Um grito, em si, é uma ação que denota uma alteração substancial nos estados de humor. Pode estar acompanhado da euforia, da surpresa, do medo, da dor, do júbilo, do sofrimento. Pensado de imediato, o grito é uma ponte comunicacional crua, feita de ar e voz, que alerta ou surpreende; que convoca, que suplica, ou que tem um fim em si mesmo. São muitas as possibilidades de atribuição de sentido a um gesto ou ação como o grito, e não nos cabe aqui procurar exauri-las. Chama a atenção, porém, que em todas essas atribuições, a passagem comunicacional que representa o grito é feita através da transmissão sonora. Só se pode gritar produzindo um som alto e aleatório que é propagado pelas ondas de ar, que vibram num deslizar potente pelo mundo. O grito é um objeto sonoro<sup>2</sup>, um acontecimento que perfura o mundo e some. Tudo isso parece bastante evidente a não ser, como podemos ver no caso de Munch, quando ele vem em silêncio.

Assim como as ondas de tinta expressionista que circundam o personagem andrógino da tela do pintor norueguês são uma tentativa de criar um procedimento sinestésico<sup>3</sup> que busque representar a viagem do som pelo espaço ao redor, fazendo do corpo representado e do espaço presumido caixas de

---

<sup>2</sup> “Percebidos fora da toda visualização e sua fonte efetiva, numerosos sons se revelam opacos ou ambíguos, suscetíveis de despertar a imagem de muitas fontes possíveis. O fato de se escutar ou não um disparo de arma de fogo depende sobretudo do contexto situacional no qual a ocorrência se insere. Os fenômenos acústicos são, então, primeiramente, percebidos como objetos sonoros”. (CAMPAN, 1999, p. 34-35).

<sup>3</sup> “Se então fazemos a experiência da fabricação de uma sonoridade em pintura, é necessário adotar outra hipótese que vai permitir dar conta de fazer ouvir o olho e de fazer ver o ouvido. É necessário supor uma ‘comunicação existencial’ dos sentidos: cada órgão dos sentidos, ou cada domínio do sensível fará eco aos outros”. (BURNET, 2002, p. 31).

reverberação (interna e externa) da relação angustiosa do ser com o mundo, o cinema silencioso possui inúmeros exemplos de como esses mesmos parâmetros para um processo de reverter um efeito da natureza sensitiva do mundo em outro podem ser eficazes como processo comunicacional, como arte, como potência criadora. Em outras palavras, o cinema produziu esse mesmo grito mudo, e este processo é fundamental para se compreender a relação complexa e profunda entre as imagens e os sons do cinema, sejam eles sons presumidos pelo silêncio da tela muda, sejam eles as gravações sonoras que, através das décadas, foram se sofisticando e criando os parâmetros para uma linguagem audiovisual.

Em *Limite* (1931), o clássico crepuscular de Mário Peixoto, o “Homem número 1” grita, nos hipercloses enquadrados por Edgar Brazil, ao fugir de desespero após um encontro sinistro no cemitério. São imagens potentes, que reverberam até o corpo do espectador, eletrizadas pela música de Prokofiev. Em *Terra* (*Zemlya*, 1930), o belo libelo político de Aleksandr Dovjenco, Vasyl, o herói da coletivização das terras, grita de euforia com a chegada dos primeiros tratores nos rincões de uma fazenda na Ucrânia. A angulação e a vibração imagética da cena são muito semelhantes às de *Limite*, assim como ocorre em *O homem de Aran* (*Man of Aran*, 1934), o etnodocumentário “ficcional” já sonorizado, mas ainda eivado de linguagem silenciosa (ainda usa intertítulos, e as falas em língua irlandesa não possuem legendas) que Robert Flaherty realizou sobre a dura vida dos habitantes das áridas ilhas de Aran, na Irlanda. Aqui, mãe e filho gritam, com o som abafado pelo barulho estrondoso das ondas do mar, procurando os pescadores perdidos no oceano. Em todos esses casos, a virulência do som atravessa a imagem muda sem chegar a existir. São modelos a respeito de como a relação entre som e silêncio no cinema é paradoxal e axial para uma compreensão de seu processamento cognitivo e perceptivo, ou seja, para o próprio entendimento do cinema. Isso pode se dar através de um vococentrismo ou verbocentrismo no cinema falado, produzindo uma competição, mais do que uma complementaridade, entre as bandas visual e sonora do filme (CHION, 2005, p. 9; CAMPAN, 1999, p. 39-40); através de uma linearização ou racionalização do cinema, produzidas pelo som (eminentemente temporal) em relação à

espacialidade “selvagem” das imagens (CHION, 2005, p. 19); pela percepção de que o som é eco de si mesmo e, portanto, uma fantasmagoria (CASTANT, 2007, p. 156-157); ou pela relação propriamente midiática entre as tecnologias de reprodução sonora e de imagens, afinal, “o som abre uma porta técnica na instância da imagem”. (CHION apud CASTANT, 2007, p. 183). Voltaremos a essas ideias pontualmente adiante, mas, por enquanto, como síntese, podemos utilizar o pensamento de Francis Bacon, que não apenas havia, à maneira de Munch, pintado o grito, como também havia pintado o cinema silencioso, através de um tela que revivia uma cena de *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Eisenstein:

Bacon compreendeu que este grito do cinema silencioso grita mais forte do que se estivesse associado a uma banda sonora. Nas imagens mudas, tudo está pronto para que o grito saia (rosto, boca, mãos, tensão do corpo), mas ele não sai como se estivesse retido no interior, esperando ser expulso. O grito silencioso é mais barulhento que o gritar realista da banda sonora porque cada um pode escutar seu próprio grito. (BURNET, 2002, p. 30).

O grito, portanto, não apenas está no cerne de uma proposição que busca analisar o (des)entendimento entre som, imagem e silêncio no cinema, como está presente na própria origem do *medium*, quando, no cinema que antecipa a primeira guerra mundial (o chamado *primeiro cinema*<sup>4</sup>), não apenas várias tecnologias de gravação e reprodução sonora buscavam se fixar como pioneiras na criação de um cinema efetivamente sonoro (derrubando os mitos de que esse cinema fosse realmente silencioso), como diversos outros tipos de manifestação sonora transformavam os espaços onde esses filmes eram veiculados (feiras, circos, cassinos, bares, jôqueis, teatros de vaudevilles, etc.) em verdadeiras balbúrdias. Conforme nos apresenta o historiador Martin Barnier, após extensa

---

<sup>4</sup> François Jost elabora preciosa reflexão a respeito da capacidade de pensar do primeiro cinema: “Se o primeiro cinema está aquém do pensamento, isso não quer dizer que ele faz mostrar um pensamento degradante ou inferior, mas sim que ele pertence à esfera da mão mais do que à do olho”. (JOST, 2014, p. 17). Isto certamente desperta ideias sobre sinestesia e cinema silencioso.

pesquisa sobre a aparição do som no primeiro cinema:

Cinema? Gritos, aplausos, barulhos de copos, de garrafas, de pratos, o grunhido de feras, máquinas a vapor, orquestrações, fonógrafos, canções sincronizadas, vozes humanas e às vezes mesmo um pianista. Esta lista não exaustiva dá uma ideia dos “acompanhamentos sonoros” possíveis nas projeções de filmes na França entre 1896 e 1914. (BARNIER, 2010, p. 15).

Como se pode ver, a experiência sonora esteve presente no cinema desde o princípio, mas, paradoxalmente, a ideia de que som e imagem são complementares ou naturalmente extensivos um ao outro (a chamada “ilusão audiovisual”<sup>5</sup>) também pode ser pensada a partir dessa caótica experiência dos primórdios do *medium*. Afinal, o grito exteriorizado por essa plateia antiga, fazendo do ambiente fílmico uma algazarra altamente participativa e nada silenciosa, contrasta com o ambiente já “maduro”, visto nos filmes dos anos 1930 citados, próximo da institucionalização do comportamento do público dentro do cinema e também da utilização de uma tecnologia de reprodução sonora que unificasse todos os procedimentos de sincronização. (BARNIER, 2002, p. 209). No primeiro cinema, o grito vem do público, eufórico, tomado pela experiência realista e socializante, eminentemente coletiva, daquelas celebrações em torno da imagem em movimento. Nos anos 1930, o grito vem de dentro da tela, mas não é materializado como banda sonora. A imagem é muda, mesmo que acompanhada de som. O grito pode ser percebido, mas não ouvido, e a experiência, antes exteriorizada e febril, se torna um grito interno de angústia, que, de alguma forma, metaforiza este mesmo decalque entre a produção de som e a produção de imagens no cinema. De um lado, portanto, temos um som histórico (o grito da plateia) que se manifesta na projeção sobre uma imagem muda. De outro, temos uma imagem muda que projeta o grito a partir de si própria, produzindo a ilusão de uma imagem sonora na cabeça do próprio espectador. Chama a atenção o

---

<sup>5</sup> Um termo correlato seria “homogeneidade audiovisual”, que Laurent Jullier associa à “opinião ingênua” de que o som no cinema pode ser tão complexo quanto à forma com o qual ele ocorre na “vida real”. (JULLIER, 1995, p. 57).

artifício e até a precariedade do cinema em buscar a complementaridade entre esses dois meios de organização da experiência, como se um fosse intercambiável ou traduzível um no outro. A arte audiovisual é incrivelmente complexa em suas formas de apresentar as relações entre esses meios, mas, de alguma maneira, não é possível deixar de pensar que essa “falha trágica” inicial, demonstrada nesses dois modelos de grito cinematográfico, se perpetua por toda a continuidade da história do cinema.

O problema está, fundamentalmente, na ideia de sincronia. Esse foi o Santo Graal de todo o chamado “período silencioso” do cinema: buscar uma tecnologia que fosse capaz de restituir temporalmente um aspecto sonoro e um visual para a então nova arte. Várias foram apresentadas. Somente a partir de meados dos anos 1930 isso efetivamente ocorreu. Esse problema pode ser estendido a vários níveis de entendimento profundo a respeito da relação entre som e imagem no cinema. Michel Chion aponta que o primeiro fator para se deflagrar a ilusão audiovisual é justamente o “valor agregado” do som em relação à imagem, ou seja, a ideia de que o som se “destaca” naturalmente da imagem, como se estivesse contido nela. Isso é especialmente perceptível no cinema falado porque o som é naturalmente temporizado (um objeto temporal), que começa e acaba, assim como a imagem sequencial do cinema. A voz humana no cinema sonoro atua como um fator de vetorização racional (dando uma direção à imagem) a partir de sua natureza temporal. É o que Chion chama de vococentrismo ou verbocentrismo. (CHION, 2005, p. 7-12). Som e imagem, no entanto, não se depreendem um do outro naturalmente, e, provavelmente, estão mais próximos de se apresentarem como instâncias em conflito. Conforme veremos, um filme que não apresenta a vetorização das palavras tem maior possibilidade de mergulhar na espacialidade pura das imagens, fazendo emergir uma matriz poética.

Friedrich Kittler vai colocar o problema da sincronização de maneira ainda mais curiosa e radical. Para o pensador alemão, o fim do primado da palavra (e especialmente da “sensual” letra cursiva) – que era capaz de produzir a “alucinação” de estocar informação sem reter seu sentido, vertendo tudo no código simbólico – vai dar-se justamente num sincronismo de tecnologias do fim

do século XIX, a saber, a máquina de escrever, o gramofone e o cinema. Para Kittler, cada uma dessas tecnologias liberta o sentido para um dos estados do inconsciente trifásico que encontramos em Lacan: a máquina de escrever estaria associada ao “simbólico” (por representar o mundo em símbolos discretos); o “imaginário” estaria associado ao cinema, arte da fantasmagoria por excelência; e, curiosamente, o inatingível “real” lacaniano estaria associado ao fonógrafo, justamente pela capacidade que o som tem em fazer irromper uma “cura pela fala”. Cindidos, portanto, dentro de um inconsciente que separa o “imaginário” do “real”, som e imagem situam-se em polos opostos da inteligibilidade dos fenômenos comunicacionais. A própria leitura visual é mais lenta do que a sonora. Em uma mensagem audiovisual, o olho é mais hábil espacialmente, e o ouvido temporalmente. (CHION, 2005, p. 13-14). Esse decalque faz com que processemos a informação visual e a informação sonora em partes diferentes do cérebro, constituindo uma computação dos dados da realidade que nem sempre se opera na forma de uma sinergia. Quando adicionamos mais um modelo informacional (a língua verbal), conforme ocorre na vasta maioria do cinema falado, a coordenação precisa ocorrer entre som, imagem e língua, produzindo uma recepção cognitiva bastante diferente da de um filme silencioso desprovido de qualquer sonoridade. Para Chion (Ibidem, 19-20), o tempo no cinema sonoro é uma *cronografia*, enquanto, no cinema silencioso, ele seria *elástico*, ou seja, aproveita a plasticidade atemporal da imagem crua, separada do som e da palavra. Logicamente, a montagem de qualquer filme complexifica essas relações por inserir a imagem no tempo. Kittler a atribui à produção de fragmentos esparsos associados ao *imaginário* lacaniano, não necessariamente vinculando-a a uma temporalidade clara, enquanto o fonógrafo registra ondas físicas, o que o aproxima de uma experiência do *real*:

Desde o arranjo experimental de Muybridge, todas as sequências filmicas têm sido *scans*, excertos, seleções. E toda estética cinematográfica se desenvolveu a partir da tomada de 24-quadros-por-segundo, que foi mais tarde tornada padrão. Truques de edição, montagem, câmera lenta e *time lapse* apenas traduzem a tecnologia nos desejos da audiência. Como fantasmas dos nossos olhos iludidos, os cortes

reproduzem as continuidades e regularidades do movimento. O fonógrafo e o longametrageamento correspondem, um para ou outro, como o fazem o real e o imaginário. (KITTLER, 1999, p. 119).

E é na instância do corte, naturalmente, que podemos pensar um terceiro e último tipo de sincronia ao qual se filia os processos relacionando som e imagem no cinema silencioso: a montagem vertical eisensteiniana. Em seu famoso ensaio “A sincronização dos sentidos”, o cineasta russo busca fazer uma diferença entre seu conceito de *montagem polifônica*, que captura um detalhamento completo da superfície da imagem e sua potência de representação de um tema geral a partir da justaposição dos planos, da *montagem vertical*, que inclui todo um universo novo – a banda sonora – dentro das possibilidades de entrecruzamentos dessas relações. A afirmação dele é categórica: “Não há diferença fundamental quanto às abordagens dos problemas de montagem puramente visual e da montagem que liga diferentes esferas de sentidos – particularmente a imagem visual à imagem sonora – no processo de criação de uma imagem única, unificadora, sonoro-visual”. (EISENSTEIN, 2002, p. 54). Ele acreditava, portanto, que uma “sincronização física dos sentidos” era possível e que elementos mínimos de som e imagem (como gestos e entonação) provinham dos mesmos sentimentos, tornando factível essa sincronização interna e “oculta”, cujo objetivo final seria produzir uma “atração<sup>6</sup>” entre todos os elementos do filme, e que esta reproduzisse um “tema” em uma série total de aspectos. A ambição de Eisenstein ia de coordenar elementos plásticos e tonais dentro de um patamar de montagem a sincronizar posteriormente cores e formas de maneira métrica, rítmica, melódica e tonal (Ibidem, p. 60).

Apesar de a teoria da montagem polifônica funcionar muito bem para o cinema silencioso, ou seja, Eisenstein dominava muito bem as aglutinações e efeitos

---

<sup>6</sup> “Para explicar a *atração*, o cineasta russo recorreu à ideia (partindo dos experimentos de Pavlov) de que cada elemento do filme só ganha significado em contraste e relação com um outro, produzindo em cada mente receptora uma série de estímulos derivados do entendimento desses efeitos atrativos”. (MARCONDES, 2009, p. 18).

dialéticos do diálogo puro entre imagens, a montagem vertical simplesmente não funciona (tanto que não foi desenvolvida por outros autores) porque elementos sonoros e visuais não são intercambiáveis em termos de corte e edição. O sonoro é alienígena à imagem e possui universo próprio. Relacionar tom e cor, ainda que haja o desejo de se pensar em termos sinestésicos, simplesmente não encontra verificação experimental. Isto se dá porque nível de decomposição que podemos realizar na banda sonora fílmica é absolutamente distinto do que podemos fazer com imagens. Não podemos segmentar o som em planos. Suas várias faixas de atuação são simultâneas, ondulatórias, imprecisas. Não há superfície no som, como na imagem, e não há definição de seus limites de ocorrência.

A banda sonora de um filme constitui para a escuta um fluxo sem cortes? Nós até a distinguimos em unidades: mas estas – frases, barulhos, temas musicais, células sonoras – são exatamente do mesmo tipo que na experiência comum, e são identificadas em função de critérios específicos aos diferentes tipos de sons escutados. Se se trata, por exemplo, de um diálogo, vamos decompor o fluxo vocal em palavras. Unidades linguísticas, portanto. Se se tratam de barulhos, realizaremos uma decupagem perceptiva em eventos sonoros, mais fácil quando se trata de sons isolados [...]. Em resumo, operamos normalmente, com unidades que não são especificamente cinematográficas, e que dependem na verdade do tipo de som e do nível de escuta escolhido. (CHION, 2005, p. 41).

A escolha pela teoria clássica de Eisenstein para finalizar esta problematização inicial a respeito das contradições perceptivas e cognitivas que envolvem som e imagem no cinema silencioso (e além) não vem à toa. Procurar entender o que acontece com a experiência fílmica quando a ela se acrescentam um código de linguagem (a palavra) ou um *medium* (a banda sonora) significa buscar a natureza própria não apenas das imagens, do movimento, do som ou da língua, mas também o papel que o próprio silêncio representa para esse paradoxalmente chamado “cinema silencioso”. É com isso em mente que procuraremos, agora, analisar pontualmente cenas de dois filmes que de alguma maneira problematizam essas questões, a começar pelo próprio uso da fala e da música que Eisenstein realizou em seu *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyi*, Parte 1, 1944; Parte 2, 1958), aparentemente contradizendo suas próprias teorias. Em seguida passamos para a

versão sonora do clássico polinésio de Robert Flaherty *Moana* (1926), relançado com som em 1980, altamente sugestivo no sentido de construir suporte para se pensar os limites da atuação sonora em um filme.

## **2. *Ivan, o terrível* e uma ubiquidade sonora e espacial**

*Ivan, o terrível*, em suas duas partes, é talvez o filme mais controverso do cineasta russo não apenas por seu retrato simpático à figura de Stalin (especialmente na primeira parte. A segunda desagradou o líder soviético e trouxe consequências para a vida do cineasta), mas também pelas ideias até hoje não muito bem compreendidas a respeito de como Eisenstein colocaria em prática o que vinha desenvolvendo desde sua “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro” (com Pudovkin e Alexandrov) até os trabalhos contemporâneos ao filme, hoje reunidos em *O sentido do filme*. Se em *Aleksander Nevksy* (1938) ele tirou proveito da tentativa de realizar a montagem vertical por meio de uma sincronização entre tom e pigmentação das imagens (EISENSTEIN, 2002, p. 52), visando uma *série total* de aspectos, em *Ivan, o terrível*, sua ambição se estende especialmente ao campo da fala, e as triangulações entre música, fala, palavra, imagem, montagem, etc., são claramente perceptíveis desde a primeira cena.

O filme conta a trajetória do primeiro czar a unificar a Rússia, de maneira gloriosa na primeira parte, e sombria, na segunda. Não cabe aqui procurar exaurir hermeneuticamente as possibilidades desse longo filme, e sim pensar em como Eisenstein trabalhou som, silêncio e imagem de maneira que tanto o cinema silencioso quanto o então novo cinema falado emergissem. O resultado é ambíguo, controverso. Se em 1944 o cinema americano já trazia incrível sofisticação espacial e sonora em um filme como *Cidadão Kane* e em toda a cultura do *noir*, no filme estatal de Eisenstein a impressão que temos é a de um cinema silencioso estranhamente tocado pela presença alienígena do som, que busca surgir como produção autônoma de sentido, mas articulada ao pensamento por imagens e à montagem de atrações já preconizada pelo cineasta em filmes anteriores. Música, falas e ruídos coabitam o espaço fílmico como se não

estivessem presentes nele, como se pairassem em outra dimensão, soprando correlações e percepções exógenas a uma organicidade do filme.

Nossa análise se restringirá à primeira cena da primeira parte, a própria coroação do czar. A trilha sonora do filme, intermitente e aparecendo em momentos muito precisamente calculados, é de Serguei Prokofiev (assim como o fora em *Aleksander Nevsky*). Nessa cena – que se passa em uma catedral e que é lembrada pela suntuosidade dos figurinos e da direção de arte, assim como pela aplicação meyerholdiana de um teatro construtivista na direção de atores – as vozes são dubladas e o som é monofônico<sup>7</sup>. Portanto, é compreensível que a banda sonora do filme denote extrema artificialidade. Isso não era um problema para Eisenstein, para quem o cinema era essencialmente um artifício, e cujos filmes traziam grande carga de exagero, deformações visuais e certa carga expressionista. A ideia de que o som fosse tratado também de maneira calculada e construtivista parece extensiva ao pensamento do cineasta. O som precisaria ser traduzido no contexto das ideias e temas gerais que precisam ser articulados pelas atrações do filme. Daí, da cena da coroação se depreender uma decupagem circular, em que rostos, tanto dos apoiadores do czar (interpretado por Nikolai Cherkasov) quanto dos seus inimigos, são perfilados como em um museu de caricaturas temerosas e grosseiras, com olhares terríveis e expressões históricas. Como se criando seu próprio museu de retratos de um Renascimento alemão (lembrando Dührer ou Cranach), o cineasta vai montando esse pequeno desfile de horrores enquanto o czar, que demora a aparecer, vai sendo anunciado pelo sacerdote.

Esse desfile circular de retratos parece limpidamente separado da banda sonora, que inclui a trilha de Prokofiev, o som da missa para receber o novo czar, momentos calculados de silêncio e as vozes dos próprios personagens. Essas não parecem criar efeitos de distanciamento em relação ao espaço. Sussurros são

---

<sup>7</sup> Para o cinema *monofônico*, há apenas uma pista de som. Para o cinema *multipistas*, há várias pistas de som capazes de fornecer informações sonoras diferentes em um mesmo instante. (JULLIER, 1995, p. 196).

ouvidos como se falados em voz alta. Personagens distantes no espaço se escutam normalmente, e a voz do sacerdote *offscreen*, produz um efeito de voz *over*, funcionando como uma narração propriamente dita. A montagem sonora é fria, etérea, e parece pouco orgânica especialmente em relação ao conjunto de imagens trazidas por Eisenstein com a intenção de anular a dimensão espacial da cena, como se tudo fosse simplesmente ubíquo e a simbologia dos fatos narrados fosse muito mais importante do que os fatos em si. Na verdade, o som em *Ivan, o terrível* funciona como se ele fosse intencionalmente *acusmático*, ou seja, do qual ninguém tem ideia da procedência, mesmo que saibamos que esses sons são *replicativos*, ou seja, que remetem a uma fonte clara de origem (a boca dos personagens). Se Chion (2005) situa o som acusmático como sons cuja fonte não pode ser identificada, e que vem de um tempo e espaço diferentes da diegese, Véronique Campan expande o conceito para uma definição mais ampla e técnica, que nos ajuda neste momento:

Todo som fílmico pode, na verdade, ser considerado acusmático na medida em que a causa original de onde ele provém, assim como sua causa tecnológica (o alto-falante) estão ambos ocultados, e relegados a um fora-de-quadro definitivo. Cada ocorrência acústica registrada, desligada de seu ponto de emissão inicial, está disponível para toda nova ancoragem que o texto fílmico será capaz de induzir. (CAMPAN, 1999, p. 26).

Ora, se todos os sons em *Ivan, o terrível*, incluindo suas falas, se comportam como acusmáticos, Eisenstein está chamando a atenção para a aleatoriedade da montagem sonora em si, e não a uma sincronização profunda, como ele propõe em *A sincronização dos sentidos*. O processo de desacusmatização ocorre apenas quando a imagem do czar é finalmente mostrada e o ator Nikolai Cherkasov passa a falar. Nesse momento, a voz trovejante soa como um encaixe articulado do som na imagem, e tudo parece adquirir um fatalismo auspicioso, como se naquele momento voz e imagens estivessem efetivamente coordenados em uma mesma frequência de representação. Curiosamente, Chion visualiza esses fenômenos de corporificação (*mise-en-corps*) como a morte da aura do ser acusmático. Porém, o que vemos no filme é justamente o contraste sólido

construído pela montagem sonora e relacionando a voz de Ivan, os comentários dos convidados presentes (geralmente questionando, em burburinho, seus planos de reunificação da Rússia), e pontuados momentos de silêncio, em que nem a voz, e nem a música irrompem. A ciranda de perfis pensados como retratos renascentistas ganha então também uma roda sonora girando ao seu redor, como planetas que se orbitam, mas não se tocam. A beleza dessa estranha composição entre silêncio e som reside, portanto, na articulação não-usual, negando a ilusão audiovisual, e ao mesmo tempo na existência do filme mudo que resiste, como um rio subterrâneo, abaixo da camada sonora do filme. É como se Eisenstein quisesse construir um filme silencioso a partir da ideia de que todo filme nunca deixa de ser silencioso. Cada filme sonoro são dois filmes, um contemplado pela visão e outro contemplado pela audiovisão<sup>8</sup>. Um filme visível é sempre um filme silencioso, e isso acaba ratificando a noção de Robert Bresson de que “o cinema sonoro inventou o silêncio”. (apud CASTANT, 2007, p. 160).

### **3. *Moana with sound...* e com silêncio**

O som acusmático, pensado de maneira generalista conforme coloca Campan, também é um tema interessante a ser abordado no que diz a respeito a *Moana with sound*, a versão que Monica Flaherty (filha de Robert) lançou em 1980 para o filme originalmente silencioso de seu pai. A cópia original desse lançamento havia desaparecido, mas uma nova versão restaurada a partir de vários negativos originais em 35mm foi relançada recentemente tanto no “*New York Film Festival*” de 2014 quanto no “*Festival International du film restauré (Toute la mémoire du monde)*” de 2015, em Paris. Ainda que raro, tornou-se possível assistir novamente a *Moana with sound* e pensar a relação entre som e imagem a partir desse filme *reconstruído* e, a partir de agora, também *reconstituído*.

Quando seus pais, Robert e Frances Hubbard Flaherty, viajaram às ilhas Samoa, no sul do Pacífico, entre 1923 e 1925, para filmar o modo de vida dos

---

<sup>8</sup> “Audiovisão” é o termo que Michel Chion (2005) dá a todo o complexo fenômeno de percepção auditiva que ocorre na espetatorialidade fílmica.

polinésios, a pedido da Paramount, tal qual havia sido feito com *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1921), levaram seus filhos, e isso incluiu a jovem Monica, então com três anos de idade. A ideia de Monica<sup>9</sup>, ao revisitar o filme e sonorizá-lo, era restaurar a integridade do ambiente sonoro da ilha Savai'i e de seus habitantes, tal qual era o sonho de seu pai. Como resultado, no lugar das tradicionais gravações musicais que acompanham as sessões dos filmes silenciosos (o *Moana* original não tinha trilha sonora), ouvimos, em *Moana with sound*, sons ambientes registrados anos depois na própria ilha, que inclui barulhos da natureza e gritos de animais, além do som dos cânticos dos polinésios e das falas redubladas na língua samoana. A versão sonora, evidentemente, apresenta um novo filme, mas o quê essa sonorização *a posteriori* pode nos dizer sobre a própria indistinguibilidade entre filme silencioso e filme falado fundada a partir dessa subversão da obra original?

Em primeiro lugar, podemos salientar que *Moana* guarda em si a estilística e a estética particulares a Flaherty. Ou seja, o filme, que procura elaborar uma relação de afeto entre dois protagonistas e trazer à tona os costumes das culturas polinésias, é quase todo encenado, com hábitos já extintos trazidos à tona de novo para procurar “recuperar” certa humanidade ancestral e impulsionar maior interesse na ficção que deveria se comportar de maneira documental. (CLEMENTE, 1963, p. 37-46). É característica do cinema de Flaherty, portanto, servir-se da realidade para imaginar seu próprio mundo e ideias a respeito dos temas tratados, estando um filme como este nem no vértice da ficção e nem no documental. Ele se desloca, na verdade, para o eixo da poesia, em que a valência lírica das imagens não tem preocupação com um índice de verificabilidade na realidade. Pensando assim, a natureza acusmática da versão sonora não apenas não se incomoda por soar falsa, como está de acordo com estética radical e despreocupada de Flaherty.

Na verdade, o interesse em *Moana with sound*, mesmo que ele possa ser

---

<sup>9</sup> Tal qual relatada pelo restaurador Bruce Posner na sessão do “*Festival International du film restauré (Toute la mémoire du monde)*”, em 01 de fevereiro de 2015.

considerado um filme sonoro e falado, está justamente na manutenção de seu estatuto como filme silencioso pelos seguintes fatores:

1 – Uma preocupação em assumir certa *verossimilhança sonora*, ou seja, fazer com que esses sons acusmáticos, dos quais pouco se sabe de onde vieram, pareçam estar inseridos naturalmente na paisagem do filme. O que é interessante nesse caso é a forte contradição que tal produção provoca, já que, ao assistirmos *Moana with sound*, sabemos que aquelas vozes, gravadas décadas depois, não pertencem àquelas pessoas, e nem aqueles sons de animais e da natureza pertencem àquele ambiente. Neste sentido, *Moana with sound* escancara seu artifício da mesma maneira que Flaherty escancara suas cenas ensaiadas, seus procedimentos planejados e meticulosos envolvendo as contradições que estão presentes na produção de ficção e cinema em geral.

2 – A voz humana no filme também aparece como elemento de paradoxo, já que os personagens falam o tempo inteiro (ao contrário da versão silenciosa, que tem de se sustentar com algumas poucas cartelas de intertítulos), mas não podem propriamente ser compreendidos, porque muito poucas pessoas no mundo falam a língua samoana. Assim como ocorre com a língua irlandesa em *O homem de Aran*, a língua em *Moana with sound* é deixada propositadamente sem legendas, para que ninguém a compreenda e ela se torne também uma espécie de artifício para a construção de um ambiente sonoro. Dessa forma, se opusermos o silêncio não ao som, mas sim à *fala* e à *palavra*, *Moana with sound* continua sendo um filme silencioso. O processo de *vetorização do tempo real* proposto por Chion em relação à fala (ou seja: fazer perceptível a passagem do passado ao futuro ou futuro ao passado através da temporalização do discurso verbal) não ocorre. *Moana with sound* mantém sua atemporalidade, sua qualidade intrínseca de imagem elástica, que eterniza aquelas encenações/documentações a partir de uma frequência poética que não obedece a ordens e teleologias fílmicas ou narrativas.

3 – *Moana with sound* não deixa de parecer estranho ou exógeno a si mesmo a partir do momento em que uma banda sonora nova é arbitrariamente colocada para “concorrer” com suas imagens de quase cem anos de idade. Isso o torna um

dos exemplos mais interessantes da discrepância paradoxal entre som e imagem, quando um dos canais de comunicação passa a deslizar sobre o outro de maneira com que quase se toquem e quase construam uma sinergia tal qual sonhava Eisenstein. Campan descreve essa relação com precisão:

Os sons, na verdade, ocupam o espaço sem incorporá-lo, e lembram à nossa atenção o que lhe escapa ordinariamente: o local intermediário no qual eles se propagam, o espaço interior de uma transmissão ou da ressonância de uma voz. Coisas dos quais eles são a emanção, das quais eles retêm apenas a mutabilidade, o devir, manifestando a emergência ou a evanescência mais do que a aparência. O dispositivo fílmico contribui então a colocar em concorrência, e mais do que em complementaridade, dois modos diferentes de organização da experiência. (CAMPAN, 1999, p. 39).

No final das contas, o som em *Moana with sound* privilegia o silêncio original do filme ao trazer à tona uma espécie de ruído de fundo – seja nos cânticos, seja nas falas que não compreendemos, seja nos sons da natureza – que funciona como *barulho branco*: a célula de caos deslocado que todo som carrega, livre e desautomatizado, contribui para unificar a experiência do filme com suas imagens arquetípicas, ancestrais. Basta olharmos para a cena em que um menino habitante da ilha empenha-se em fazer fogo a partir de dois pedaços de madeira para que possa queimar a casa de um caranguejo ladrão de cocos e expulsar essa “ameaça” do coqueiro de seu tio. A cena, montada de maneira picotada, bem ao gosto de Flaherty, possui algo de cômico, e ao mesmo tempo algo de essencial: a operação para fazer emergir o fogo é a operação do cinema, a de construir artificialmente a luz, a de transformar o mundo em linguagem, a de expressar o eterno por meio da engenhosidade humana. Os sons do vento e do mar, nesse caso, mesclam-se nesse artifício claramente construído e falsificado, e ao mesmo tempo legítimo, precioso, inigualável. A imagem do menino fabricando o fogo se torna uma imagem revelatória, arquissemelhante<sup>10</sup>, enquanto o som, em sua

---

<sup>10</sup> Não apenas qualquer imagem aporta consigo sua dimensão “legível” e sua dimensão “sensível”, como também uma terceira valência, chamada “arquissemelhança” (*archi-ressemblance*, RANCIÈRE,

indefinição de barulho branco, se torna uma escuta *reduzida* (CHION, 2005, p. 28), ou seja, que se projeta sobre as qualidades próprias do som independente da causa e do sentido. A imagem arquissemelhante e o barulho branco da escuta reduzida nos transportam, nesse caso, para a atemporalidade do estado poético da mente.

Campan (1999, p. 34) pensa os fenômenos acústicos a partir da mitologia da ninfa Eco, que, quando replica os dizeres de Narciso, pouco a pouco os modifica, deixando a natureza do som ambígua, preservando-se a si mesma, mas ao mesmo tempo em constante mutação. Essa metáfora fica clara quando pensamos no som reproduzido pelo cinema e seus vários canais de replicação de sua transitoriedade: o som é registrado, e no registro ele seleciona o que o equipamento de gravação é capaz de preservar. Depois ele é reprocessado na edição do filme, quando, por meio dos autofalantes, é novamente transformado, e chega aos ouvidos do espectador, quando mais uma vez passa pelo filtro da recepção cognitiva. A fantasmagoria do som, nesse caso, é carregar os esporos do mundo original onde ele esteve presente, mas esses esporos também sofrem mutações, e o que percebemos, nessas retransmissões constantes dos objetos sonoros, é apenas o *rastro* desses fenômenos, sua pálida forma transmutada. Em *Moana with sound* essa fantasmagoria se torna mais evidente justamente porque esse *rastro* da capacidade comunicativa do som é luminoso, direto. O mutismo em *Moana with sound* não está apenas nas imagens silenciosas eternizadas por Flaherty, ou sequer na língua incompreensível, que se torna o murmúrio do barulho branco, que é falada pelos personagens do filme. O mutismo está nesse duplo fantasma que o filme revela, com suas imagens e sons espectrais, furtivos, que não se alojam em nenhuma representação definitiva.

Esse rastro fantasmagórico, fruto de ecos disléxicos e deslocados de sons que

---

2003, p. 16-17), que suplanta a alternância entre os universos da analogia (*visível*) e o da dessemelhança (*dizível*) para produzir uma espécie de síntese toda nova a respeito da imagem em si, uma espécie de interpretação que expressa o *locus* originário de onde a imagem provém, para além de sua dicotomia básica.

nunca foram, somado à imagem espectral naturalmente fugidia do cinema mudo, transforma *Moana with sound* em um filme duplamente silencioso. De certa forma ele internaliza a dupla valência dos gritos que anunciamos no início deste texto: o grito externo da plateia, presente nos barulhos dos animais, nos cânticos e na natureza selvagem retratada como espectadora de si mesma; e o grito interno, do cinema maduro dos anos 1930, presente na natureza existencial, na simples vivência dos fenômenos, que o filme de Flaherty propõe.

No final do filme acompanhamos o doloroso processo para se tatuar o jovem Moana, algo que pertence ao seu rito de passagem. Flaherty situou essa sequência – meticulosamente montada em etapas elementares para a composição da tatuagem no corpo do personagem (CLEMENTE, 1963, p. 41) – no final do filme justamente para produzir essa branda catarse – a acumulação da experiência estética de um povo. Se não vemos em *Moana* o risco à vida e a fúria da natureza como acompanhamos em *Nanook, o esquimó* ou em *O homem de Aran*, aqui temos a vantagem não apenas de entender uma natureza do mundo frugal e idílica, mas também a oportunidade de compreender o mundo pela chave da imagem e do silêncio. Afinal, se o som em *Moana* é barulho branco e se mescla à fantasmagoria muda e difusa de sua própria ancestralidade, a imagem das tatuagens, abstrata, também comunica o silêncio. O grito de dor de Moana, no final, seja na imagem silenciosa que se desloca de sua sonorização artificial, seja no próprio barulho branco do grito fantasmagórico ecoado na banda sonora, é um grito primordial. Talvez não um grito de angústia existencial, tal qual vemos em *Munch*, mas um grito que exprime o próprio silêncio primordial.

O som recriado para *Moana*, portanto, produz um efeito distinto daquilo que haviam preconizado Robert e Monica Flaherty: ao invés de adicionar ao realismo do som material do filme, a banda sonora fantasmagórica adiciona ao seu silêncio. Ao invés de adicionar ao grito de dor literal de um homem sendo dolorosamente tatuado, adiciona ao grito metafísico do silêncio forte, da expressão pura dos desenhos tatuados na pele, e da própria imagem transcendental do cinema silencioso em si. As funções disjuntas de imagem e som, arquissemelhantes ou fantasmagóricos, flutuam no filme sem produzir uma síntese, ainda sem alcançar a

sincronia sonhada por Eisenstein, mas ainda assim ratificando a ideia de que meios de expressão intraduzíveis podem produzir, juntos, a potência originária que compõe o mundo. E esta potência é feita de imagem e som.

### **Bibliografia**

BARNIER, Martin. *Bruits, Cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BARNIER, Martin. *En route vers le parlant. Histoire d'une evolution technologique, économique et esthétique du cinema (1926-1934)*. Liège (Belgica): Céfal, 2002.

BURNET, Éliane. "Du cri du silence au silence du cri". In: *La bande sonore: esquisse d'une théorie de l'oralité dans la littérature et au cinema*. Paris: Éditions Aleph, 2002.

CAMPAN, Véronique. *L'Écoute filmique. Écho du son em image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CASTANT, Alexandre. *Planètes sonores. Radiophonie, Arts, Cinéma*. Paris: Monographique, 2010.

CHION, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.

CLEMENTE, José. Robert Flaherty. Madrid: Ediciones Rialp, 1963.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JOST, François. *Sous le cinéma, la communication*. Paris: Vrin, 2014.

JULLIER, Laurent. *Les sons au cinema et à la télévision*. Paris: Armand Colin, 1995.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

MARCONDES FILHO (Org.). *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

MARCONDES, Ciro Inácio. "Sergei Mikhailovitch". In: MARCONDES FILHO (Org.). *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La fabrique éditions, 2003.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

*Submetido em 8 de maio de 2016 | Aceito em 15 de junho de 2016*



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Jogo, trabalho, prostituição:**  
o papel do som em *California split*, de Robert Altman

Marcos Soares<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Norte-Americana na FFLCH da USP. É autor de “Figurações do Falso” (Humanitas, 2014) e inúmeros ensaios sobre literatura e cinema.

**e-mail: [mcpsoare@usp.br](mailto:mcpsoare@usp.br)**



### Resumo

Este ensaio faz uma análise do papel do som na constituição das teses do filme *California Split*, do diretor Robert Altman, que é lido aqui como uma tentativa de reflexão sobre os avanços e limites da contracultura dos anos 60 no que tange à organização coletiva dos artistas e trabalhadores do cinema do período.

Palavras-chave: Robert Altman; Contracultura; Som.

### Abstract

This essay brings an analysis of the role of sound in the constitution of the theses of the film *California Split* by director Robert Altman. This film is read here as an attempt to reflect upon the advances and limits of the American counterculture of the 1960's as to what regards the collective organization of the artists and workers of the film industry of the period.

Keywords: Robert Altman; Counterculture; Sound.

“As mulheres não são admitidas na Bolsa,  
mas são vistas em grupos do lado de fora,  
espreitando a grande sentença diária do destino.”

(BENJAMIN, 1994, p. 255)

Na sequência de abertura de *California Split* (1974), os registros sonoros sinalizam sem timidez sua primazia sobre o repertório de meios expressivos mobilizados pelo diretor Robert Altman. Se os métodos de captação de imagens – a filmagem em profundidade de campo com uma teleobjetiva e a montagem paralela, que justapõe as rotas dos dois protagonistas, Bill (George Segall) e Charlie (Elliott Gould), vindos das extremidades direita e esquerda do quadro – garantem a amplitude do espaço e a presença de uma complexa rede de dados visuais, será responsabilidade da camada sonora o adensamento da atmosfera caótica e inebriante da sala de jogos em que somos apresentados aos personagens principais. Numa resenha do filme escrita na época de seu lançamento, o crítico Bruce Berman resumia o modo como tal tessitura sonora enfatizava “os sons das cartas sendo embaralhadas, o giro da roleta, o bater dos copos e o ruído das fichas de jogo” de modo que “a iluminação, as conversas, a violência, e o Americanismo abominável e atraente que circunda as salas de jogos de azar e a consciência que eles perpetuam, tudo isso constitui o centro de sensações do filme”. E continuava, apontando que durante todo o filme, “as conversas de fundo, que um soberbo trabalho com o som tornam audíveis, contribuem com fragmentos estranhamente importantes, revelando, paralelamente à ação principal nas salas de jogos, drogados e prostitutas em busca de mercadorias e clientes”. (BECK, 2015, p. 198). A cacofonia da sequência de abertura, criada a partir de detalhes sonoros de espantosa clareza (considerando-se os recursos disponíveis na época), cuidadosamente mixados, cria a impressão de uma série de “zooms” auditivos em que se misturam não apenas os ruídos mencionados pelo crítico, mas também os curtos diálogos entre os protagonistas

e seus interlocutores, assim como a voz do narrador de um vídeo institucional com o qual a direção do cassino pretende ensinar regras de boa conduta. Para afirmar que não se trata de acidente ou acaso, mas de um cálculo premeditado das articulações entre sons e imagens, o surgimento de cada palavra dos créditos iniciais é meticulosamente sincronizado com os ruídos das fichas de jogo e das cartas sendo embaralhadas.

De fato, é em *California Split* que Altman aperfeiçoa e sintetiza uma série de experiências técnicas no campo do registro sonoro que ele vinha realizando, com maior ou menor sucesso, desde o final dos anos 60. Em 1968, Altman fora despedido da direção de seu primeiro longa-metragem (*Countdown*) justamente devido à discordância com os produtores a respeito da inclusão de diálogos sobrepostos na trilha do filme. Um ano mais tarde, um ponto de acumulação das experiências neste campo foi o emprego de um alto-falante em *M\*A\*S\*H* (1970) com papel de um “mestre de cerimônias” épico, que faz anúncios com diversas funções: apresentação das personagens, comentários sobre as ações, ligação entre esquetes diversos, e introdução da trilha musical, em parte responsável pela localização histórica dos eventos do enredo. Ao mesmo tempo, a equipe técnica do diretor insistiu nas tentativas de registrar sons sobrepostos, principalmente os diálogos, para acomodar a ambientação nervosa e caótica do hospital do exército onde se passa a ação, a ênfase no conjunto de elementos cênicos e sonoros em contraponto projetados em tela em formato cinemascope, a mistura e relativização entre elementos e personagens centrais e “secundários”, assim como o estilo improvisatório que o diretor encorajava na direção dos atores. No ano seguinte, as dificuldades envolvidas na captação do som e as restrições impostas pelos equipamentos de som da totalidade das salas de exibição nos Estados Unidos tornaram os diálogos sobrepostos de *Quando os homens são homens* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971), elemento técnico essencial para uma leitura desmistificatória do protagonista e dos mitos de expansão para o Oeste, praticamente inaudíveis. O filme teve que ser retirado de exibição rapidamente e remixado antes que as vaias das primeiras plateias arruinassem os produtores, que haviam investido uma soma considerável no *marketing* do filme em torno da

presença das iscas-vedetes Warren Beatty e Julie Christie<sup>2</sup>. Desde então, os avanços e retrocessos em torno do registro da trilha sonora de seus filmes se tornaram o principal campo de batalha estética no trabalho do diretor, com cada conquista sinalizando anos de pesquisa e trabalho coletivo com técnicos, músicos e atores.

Em *California Split* se encontra um novo ponto de inflexão dessas experiências. O desafio enfrentado neste caso era a criação de um sistema de gravação e reprodução de som que permitisse que Altman e os técnicos separassem os registros sonoros em canais diferentes para remixá-los na fase de pós-produção. Uma solução inédita foi encontrada com o emprego de um gravador de áudio de oito canais usado na indústria musical, acoplado a um conjunto de pequenos microfones e transmissores de rádio muito utilizados pelos estúdios de televisão na transmissão de eventos ao vivo. A equipe de produção de Altman era formada por três veteranos da indústria musical, o engenheiro de som Jim Webb e seus assistentes Chris McLaughlin e George Wycoff. O emprego de unidades de rádio conectadas a oito pequenos microfones que os atores usavam sob suas roupas (dois ou três nos atores principais, os outros nos extras ou atores coadjuvantes), em conjunção com o trabalho de fotografia do documentarista Paul Lohmann, que usou teleobjetivas para filmar em profundidade de campo, liberou os atores para que eles se movessem livremente no set de filmagens, enquanto improvisavam parte de suas falas. Nesse sentido, segundo depoimentos do próprio Altman, a camada sonora do filme se ajustava com perfeição ao caráter episódico do roteiro de Joseph Walsh, que encorajava a improvisação dos atores para criar um clima mais autêntico e dinâmico das surpresas embriagantes de uma sala de jogo, ambiente em que se passa grande parte do filme. Essa densa paisagem sonora, à altura da complexidade das “narrativas-mosaico” de Altman, construída a partir de

---

<sup>2</sup> Como boa parte da fortuna crítica já apontou, as canções de Leonard Cohen incluídas na trilha musical do filme não só constituem um dos principais elementos de ambientação e caracterização do protagonista, mas também apontam para uma das teses mais ousadas do filme: a relação entre o destino de McCabe e a crise da contracultura norte-americana.

uma série de canais e tomadas, tornou-se a base para o trabalho de edição de imagens. No conjunto, a edição final do filme acomoda pelo menos quatro tipos de componentes sonoros: as improvisações dos atores, as sobreposições dos diálogos, as conversas e ruídos “secundários” do set de filmagem e a introdução de diversos tipos de comentários musicais. O emprego do sistema de registro de oito canais não apenas facilitava a filmagem em locação externa, feita com diversas câmeras, mas também possibilitou a gravação simultânea de diversas camadas sonoras de excelente qualidade, que puderam ser remixadas, enfatizadas, excluídas ou mescladas com enorme grau de flexibilidade na fase de pós-produção em três canais diferentes (esquerdo-centro-direito), desenhados pelo engenheiro de som Richard Portman.

Os modos colaborativos de trabalho que possibilitaram essas experiências, considerados insólitos no sistema de estúdio convencional, tiveram como base de sustentação a existência de uma companhia de produção independente, a *Lion's Gate*, que Altman construiu em 1970 com parte do dinheiro que ganhou com o sucesso de bilheteria de *M\*A\*S\*H*. Desde então, os métodos de trabalho do diretor se transformaram em objeto de fascínio da crítica e da comunidade de Hollywood, que, com júbilo ou ressentimento, fez diversas descrições do clima “pouco ortodoxo” que reinava nos sets de filmagem. Já durante a filmagem de *M\*A\*S\*H*, os astros Donald Sutherland e Elliott Gould haviam procurado os produtores do filme para exigir a demissão imediata do diretor, usando como pretexto relatos incrédulos sobre a estranheza dos métodos de filmagem e de convivialidade entre os membros da equipe: o isolamento quase absoluto dos atores e da equipe técnica durante o período de filmagem, o exagerado encorajamento do improviso e da liberdade criativa dos atores, a ênfase inusitada nos atores “coadjuvantes” em detrimento das estrelas-protagonistas, as reuniões noturnas nas quais as filmagens do dia eram assistidas e discutidas coletivamente, as festas regadas a álcool e a maconha. Com a fundação da *Lion's Gate*, Altman procurava garantir a continuidade de um trabalho de *ensemble*, que reuniu atores, diretores, escritores, técnicos, diretores de arte, fotógrafos, etc., cujo trabalho floresceu com os métodos de trabalho adotados. A pequena

comunidade criada em torno da *Lion's Gate* constituiu por cerca de dez anos um oásis da produção independente, e não apenas de filmes dirigidos pelo próprio Altman, dentro do competitivo sistema de produção norte-americano. Por parte da crítica e dos jornalistas, a curiosidade e o espanto diante do caráter inusitado da experiência não pararam de crescer: além do objeto de discussão na maioria das entrevistas concedidas pelo diretor durante os anos 70, seu método de trabalho também foi objeto de dois livros em que se detalham os princípios organizativos dos processos de realização de dois filmes, *Brewster McCloud* (1971) e *Nashville* (1976), em cuja filmagem os métodos de trabalho colaborativo atingiram níveis inéditos na história do moderno cinema comercial norte-americano, comparável somente ao trabalho coletivo que havia caracterizado o processo de produção de *Cidadão Kane* mais de três décadas antes.

O tipo de sociabilidade no set de filmagem descrito nesses relatos se assemelha em diversos aspectos a certo modelo de comunidade alternativa da contracultura, cujos experimentos prosperaram durante boa parte da década de 60, para definhar diante de suas crises internas e da ascensão da frente conservadora a partir do início da Era Reagan. A viabilidade desse tipo de comunidade como modelo produtivo foi sempre um assunto que preocupou Altman e que se tornou, de modo mais ou menos explícito, um dos temas centrais da maioria de seus filmes. Se, por um lado, novos tipos de organização alternativa eram encorajados pelas notícias diárias dos embates sociais que tornaram o período entre 1968-1974 um dos mais importantes da história do movimento operário organizado nos Estados Unidos, por outro, de uma perspectiva mais específica, esse também era o momento em que a produção independente ainda dependia do aparato de distribuição e exibição das “majors” e em que a própria contracultura já havia aberto mão de grande parte de sua radicalidade (o domínio do modelo de produção “*blockbuster*” contaria em 1975 e 1977 com a contribuição de dois jovens artistas “radicais” da “Nova Hollywood” do final dos anos 60, Steven Spielberg e George Lucas, diretores de *Tubarão* e *Guerra nas estrelas*, respectivamente). É da confluência entre, de um lado, o desenvolvimento dos modos de organização dos trabalhadores da indústria cultural e, de outro, os

avanços do repertório técnico e estético dos artistas, diálogo em que ambos se fortalecem reciprocamente, que nasce o melhor do cinema “independente” nos Estados Unidos, do qual o caso de Altman nos anos 70 é o mais eloquente.

Mas, entre o desenvolvimento tecnológico e o desenvolvimento artístico, insinua-se uma indagação sobre a função estética da técnica, ou seja, sobre os modos como o conjunto dos meios expressivos da arte pode ser adensado por uma melhoria dos equipamentos disponíveis para artistas e técnicos. Um dos méritos de *California Split* é não apenas o emprego expressivo do som como elemento central do desenvolvimento das teses do filme, mas também a inclusão de elementos autorreflexivos que se indagam sobre as condições de produção e de recepção das ousadias audiovisuais que o filme propõe.

Da perspectiva da armação mais ampla da narrativa, o filme é, como percebemos desde a cena de abertura, uma releitura do “*buddy film*”, um dos subgêneros cinematográficos que prosperou nos Estados Unidos desde o final dos anos 60 em filmes como *Butch Cassidy (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969)*, *Sem destino (Easy Rider, 1969)*, e *Perdidos na noite (Midnight Cowboy, 1969)*. Nesses e em outros filmes do gênero, frequentemente lidos como uma resposta conservadora da contracultura às vitórias do movimento feminista, dois homens se rebelam contra os empecilhos indesejáveis que os prendem ao modo de vida restrito da pequena burguesia norte-americana (a “maioria silenciosa” que havia eleito Nixon em 1968), incluindo no pacote seus laços afetivos com mulheres, para se lançarem em aventuras conjuntas. *California Split* retoma esse tipo de enredo, mas enfatiza e problematiza os tipos de exclusão radical que compõe o repertório ideológico da contracultura. Os dois protagonistas, Charlie e Bill, são jogadores compulsivos que se encontram na sala de jogo da sequência inicial do filme. O lado mais propriamente radical do comportamento dos personagens tem a ver não apenas com a presença de Elliott Gould, um dos *enfants terribles* da contracultura norte-americana desde sua participação em *M\*A\*S\*H*, mas com a afronta às autoridades e aos comportamentos disciplinadores da ideologia hegemônica que os diversos episódios do filme vão encenando. A partir desse encontro inicial, o enredo acompanha uma primeira



fase em que diversos contratempos, sempre em torno das apostas em diversos tipos de jogos, fortalecem a relação fraterna entre os protagonistas, sem fazê-los esquecer-se completamente de duas garotas de programa com quem mantêm laços de dependência; e uma segunda fase, na qual uma viagem à cidade de Reno, no estado de Nevada, um dos principais centros de jogos de azar nos Estados Unidos (superado apenas por Las Vegas), não produz uma confirmação da pequena comunidade a dois que as viagens nos filmes do gênero costumam coroar, mas sim uma “inexplicável” quebra de sua amizade, justamente depois que eles ganham uma pequena fortuna num dos cassinos da cidade.

Já do ponto de vista da construção das cenas individuais, o elemento autorreflexivo está presente desde as primeiras sequências. Na inicial, a primeira providência de Charlie é assistir a um pequeno filme sobre as regras do jogo de pôquer. A série de fotos que compõe esse “filme dentro do filme” se inicia com uma que descreve os modos antigos com que o jogo era conduzido e mostra uma cena idêntica às sequências de jogo que abrem *Quando os homens são homens*. Outra surpresa fica por conta do registro sonoro: se num primeiro momento o som da narração do filme sobre pôquer, que se sobrepõe aos outros ruídos da trilha, sugere o ponto de vista de Charlie, situado ao lado da tela onde o filme é apresentado, o corte para um plano mais geral da sala não é acompanhado por uma diminuição do volume da narração, como poderíamos esperar. Quando Charlie se afasta da tela, senta-se à mesa de jogo e, ainda assim, a narração do filme permanece em “zoom” sonoro, verifica-se uma mudança do estatuto dessa narração, que de elemento “naturalista” de caracterização do ambiente passa a ser comentário autoral sobre a cena. Pois, de fato, produz-se um contraponto entre a narração, que nesse momento insiste nas boas regras de comportamento que todo jogador deve obedecer, e o desenrolar dos eventos, quando Charlie se torna o pivô de uma cena violenta em que é acusado de trapacear. O contraponto dá no que pensar ao sugerir uma reflexão sobre as condições de recepção do “filme dentro do filme”, cujo impacto sobre a “plateia interna” à cena, situada na sala de jogos, é nulo.

Na segunda sequência do filme, esses temas se adensam, novamente com

forte base de sustentação no trabalho com o registro sonoro. Desta vez, o cenário é uma espelunca onde garçonetes seminuas servem bebidas à clientela. Charlie e Bill, que ainda não se conhecem, sentam-se cada um numa das extremidades do balcão do bar, mas acabam se aproximando para comentarem as aventuras do salão de jogos, onde foram acusados de parceria desonesta. A distribuição dos microfones em diversas fontes sonoras provoca uma sobreposição de diálogos, dentre os quais aos poucos discernimos dois núcleos principais: um em torno da conversa alcoolizada dos dois protagonistas, que em processo de regressão infantil imitam anúncios de televisão e as vozes de super-heróis; outro que revela uma mulher mais velha que pede emprestados trinta dólares à outra mais jovem, sua filha, para gastar no jogo. Esta última, que expõe o traseiro desnudo para os clientes, trabalha como “*go-go girl*” no bar. É no encontro desses dois núcleos que os temas identificados na sequência anterior se reforçam: no momento em que a jovem, depois de exaurir seu repertório de argumentos, cede aos pedidos da mãe e se aproxima do balcão para implorar ao *barman* um adiantamento de trinta dólares, a câmera focaliza tanto a imagem da jovem quanto seu diálogo em primeiro plano, cujo volume é aumentado na mixagem final, sobrepostos às imagens e conversas dos dois protagonistas ao fundo, completamente absortos em nova aposta (ganha quem conseguir nomear os sete anões da Branca de Neve). Produz-se neste ponto nova disjunção entre as “plateias” internas e externas à cena: enquanto para nós, espectadores, ficam sugeridos os déficits sociais que afligem a personagem feminina, para os dois amigos o diálogo passa praticamente despercebido e nem menos o elemento erótico associado à jovem é notado. A partir daí, o filme insistirá na articulação entre dois planos contíguos: a caracterização comportamental daquilo que Georg Simmel chamou de “psicologia do jogador” e a encenação de tipos de recepção, ou de sua ausência, por parte dos protagonistas em relação à totalidade dos eventos que os cercam.

Para reforçar aquilo que chamei de elemento autorreflexivo, grande parte dos eventos que marcam as aventuras dos protagonistas serão estruturados como momentos em que se assiste a “encenações” ou espetáculos no sentido estrito do termo, com divisão entre participantes e plateia, tais como lutas de box e corridas

de cavalos. Em todas essas sequências, a caracterização é precisa e econômica e pode ser descrita, emprestando o termo de Edmund Bergler para caracterizar o jogador compulsivo, como narcísica: tudo é transformado em mobília do desejo dos jogadores através de um processo de persistência em sua psicologia da “ficção infantil de onipotência”, fase em que o princípio de realidade é vencido pela “ação da onipotência dos pensamentos”. (BENJAMIN, 1994, p. 265). Mas na economia do filme a encenação desse narcisismo conta com dados precisos: trata-se do disfarce da competição desleal (uma das apostadoras na corrida de cavalos dá a Charlie a dica do cavalo vencedor, mas é convencida a mudar de ideia para que Charlie aumente suas chances de lucro) e dos dados da história e do trabalho (os estropiados lutadores de box são latinos e negros) sob a forma dos “*highs*”, dos picos de êxtase que a droga-jogo proporciona ao usuário.

A aparição no centro do filme de formas mais extremas de alteridade faz avançar esses modos de caracterização. Em uma de suas sequências mais memoráveis, o filme marca sua distância dos aspectos ideológicos mais regressivos dos “*buddy films*” através de um gesto que ultrapassava as categorias analíticas e políticas até das feministas da época. Susan (Gwen Welles, que voltaria a trabalhar com Altman em *Nashville*) e Barbara (Ann Prentiss), as duas garotas de programa que têm dividido sua casa com Charlie (que gastou o dinheiro do aluguel no jogo), esperam um cliente, quando os dois amigos chegam da corrida de cavalos com os bolsos repletos de dinheiro. Barbara, profissional, recusa em nome do compromisso já marcado o convite para celebrar a sorte grande dos jogadores. Bill e Charlie saem frustrados, mas espiam pela janela a chegada do cliente, um “*crossdresser*” (Bert Remsen, um veterano da trupe de Altman) que quer sair com as “amigas” para exibir o vestido novo. O voyeurismo dos “espectadores” é quebrado quando eles adentram o espaço da encenação e, passando-se por membros da “*vice squad*”, a seção da polícia responsável pela punição de crimes de tráfico de drogas, prostituição e atentado ao pudor, põem para correr o transgressor travestido. Sem que pese o lado “divertido” da ação dos amigos, sai reforçada do episódio a ligação entre a onipotência narcísica, o recalque do trabalho e a recusa radical da alteridade.

Mas nem por isso a parceria é desprovida de charme. Em um momento de padronização dos comportamentos, a energia criativa e exuberante da dupla não deixa de ter valor. O filme articula com precisão o contraste entre os opostos: de um lado, a profusão de tomadas gerais e em profundidade de campo, que aumenta a informação visual disponível, acoplada à “profundidade” sonora produzida pela distribuição de canais de captação sonora, mostra um dos mais desoladores quadros sociais do país no cinema da era pós-Nixon, revelado no conjunto de imagens das personagens que povoam as salas de jogo, cujo recorte de classe é preciso. Prostitutas, vagabundos, viciados, brancos e negros pobres, assaltantes, batalhões de senhoras de meia idade, enfeitados com os apetrechos *kitsch* que caracterizam certo mau-gosto americano, todos lotam os enquadramentos com suas aparências gastas e suas conversas sobre apostas perdidas e ilusões desesperanças. Diante desse quadro, a inventividade da dupla sai reforçada: o gesto repetitivo que caracteriza os movimentos da sala de jogo pode se transformar, quando necessário, em intervenção efetiva (como na sequência em que Charlie demonstra suas habilidades no basquetebol para vencer uma aposta com um grupo de jovens). Em outra sequência, na sala de pôquer do cassino em Reno, a acuidade com que Charlie e Bill interpretam os dados visuais e auditivos que caracterizam cada membro da mesa de jogo é admitida pela atendente de bar que, espantada com as descrições que ouve, reconhece que eles “chegaram bem perto”.

De um ponto de vista técnico, os procedimentos que caracterizam o lado em princípio mais positivo da dupla têm a ver com a estruturação do enredo em episódios semiautônomos (que garante certo grau de variedade dos eventos), o ritmo da montagem (que imprime grande dinamismo às sequências) e a complexidade da trilha sonora, principalmente na rapidez caótica, mas plena de energia, das falas improvisadas e sobrepostas que jorram ininterruptamente das bocas dos protagonistas. No conjunto, esses procedimentos em parte sustentam o ponto de vista de Charlie e Bill sobre suas próprias aventuras, ponto de vista que procura sobrepor-se a qualquer outro para garantir a adesão do espectador, que, por sua vez, se sente também inebriado com o ritmo alucinante das

peripécias do enredo.

Por outro lado, o filme também insiste em apontar para pelo menos três efeitos produzidos pela trajetória dos personagens principais. Um deles tem precisamente a ver com a convergência entre, de um lado, a manutenção da dupla como elo entre episódios diversos e, de outro, a rejeição sistemática de personagens “secundárias” que caracteriza o andamento da trama. Uma vez tendo cumprido seu papel de instrumento de satisfação do desejo dos heróis oficiais da história, elas vão sendo abandonadas, formando uma pilha de enredos alternativos de grande potencial cognitivo no que se refere à história do período. Transformadas pelo contato com Charlie e Bill, essas narrativas permanecerão fragmentadas e incompletas.

O segundo efeito tem a ver com ainda outro elemento recalcado pelo ponto de vista dos protagonistas: o fato de que as mudanças constantes e frenéticas do enredo, encenadas em ritmo alucinante, escamoteiam a estrutura central que caracteriza o jogo de azar: a monotonia, a repetição, a serialidade e a uniformidade dos gestos. Walter Benjamin deve ter sido o primeiro a notar a semelhança entre os gestos repetitivos que caracterizam a modernidade (como o lançar de dados na mesa de jogo) e o gesto uniforme do trabalhador na linha de montagem. Citando Alain, Benjamin reforça o caráter fragmentário e cíclico do jogo ao apontar que “a noção do jogo consiste em que a partida seguinte não depende da precedente. O jogo ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente que recorde serviços passados”. (BENJAMIN, 1994, p. 267). O gozo ensaiado, mas constantemente protelado, do jogador depende em grande medida do desejo secreto da derrota, que reinstaura a possibilidade do novo gozo e devolve à repetição a qualidade do risco, sem o qual o jogo perde seu poder de atração.

Na tessitura narrativa do filme, o travestimento narcísico do caráter perverso desse ciclo de repetições só é interrompido pelo conjunto de personagens descartadas pelo andamento da trama, personagens “desnecessárias” do ponto de vista da armação dramática do enredo. Assim, é da confluência entre um emprego peculiar do plano médio e do *close*, desconectados do ponto de vista

dos protagonistas, para mostrar a frustração silenciosa dessas personagens, e seu equivalente auditivo (a sobreposição do som em relação aos outros ruídos da trilha) que nasce aquilo que chamei anteriormente de disjunção entre as plateias internas e externas aos eventos do filme. É da quebra da predominância do ponto de vista dos protagonistas que surge outra instância narrativa, outro emissor dos dados do discurso fílmico, uma voz autoral que insiste em nos mostrar o preço cobrado pela exuberância de nossa dupla de heróis, que simpaticamente ignora ou busca vetar a perspectiva de enredos alternativos. Essa instância narrativa, exterior ao ponto de vista dos protagonistas, encontra uma expressão particularmente aguda justamente na trilha sonora: Phyllis Shotwell, cantora que na vida real trabalha em Reno, faz intervenções musicais constantes, seja em “voz-over”, seja trabalhando no cassino, fora do campo visual e auditivo da dupla de protagonistas, tecendo comentários irônicos, frequentemente cômicos, sobre suas trajetórias.

Um terceiro apagamento produzido pela trajetória dos protagonistas é sua própria falta de compreensão de que, a despeito de seu suposto enfrentamento radical das convenções sociais, suas atividades de jogo fazem parte de uma enorme rede de atividades produtivas. A longa sequência, editada em montagem paralela, na qual Charlie e Bill procuram recursos para financiar a viagem a Reno, ilustra perfeitamente o contraste entre dois tipos de atividades: enquanto Charlie aposta em pequenas contravenções (finge ser péssimo jogador de basquete para convencer um grupo de jovens a apostar dinheiro numa competição; vinga-se violentamente de um antigo desafeto que havia roubado seu dinheiro numa sequência anterior), Bill alimenta a rede de pequenos negócios de Los Angeles ao vender seus objetos pessoais para uma loja de penhores e seu carro a uma loja de veículos usados. O contraste remete a um quadro mais amplo de referências, pois sugere algumas das contradições dos próprios movimentos sociais da época, frequentemente divididos entre seus interesses mais radicais e as determinações pequeno-burguesas de vários de seus participantes (a ênfase na democracia liberal, no pequeno negócio em contraposição aos monopólios, na integração social através do direito ao trabalho, etc.). Mais tarde, as diferenças entre os dois

métodos, os legais e os ilícitos, se esfumaçam quando as verbas levantadas são reunidas pelos dois sócios para alimentar as mesas de jogos dos cassinos de Reno. Ao contrário do ambiente mais cosmopolita e internacional de Las Vegas, Reno tem a vantagem, para os propósitos do filme, de ser o cenário onde se mesclam a elite “caipira” do oeste americano, que desde a eleição de Nixon já fornecia grande parte do repertório ideológico conservador da ascensão dos Republicanos e um ambiente simpático aos negócios. De fato, desde 1937 Reno é a sede da *Ceasars Entertainment Corporation*, uma megacorporação que administra mais de 50 cassinos e hotéis, sete campos de golfe e uma enorme diversidade de marcas (em 2013, foi avaliada como a quarta maior companhia de jogos de azar do mundo, com lucros anuais de cerca de 8,6 bilhões de dólares)<sup>3</sup>.

Não seria exagero ver na mesa do jogo de pôquer em Reno, escondida dos olhos do público num canto obscuro do cassino, uma versão das mesas de negócios onde se reúnem os “cowboys” que nesse momento decidiam a vida econômica do país: em torno dela se reencontram antigos parceiros, fazem-se novas amizades (aquilo que os homens de negócios modernos chamam de “networking”), enquanto se trocam tanto grandes quantidades de dinheiro quanto histórias heroicas de superação e empreendedorismo. Em comparação, todas as outras atividades de jogos e as esperanças em torno delas que o filme mostra se empalidecem e se mostram imitações rebaixadas dos movimentos de uma economia transformada em cassino.

De fato, em momentos de ascensão do capital financeiro como principal ramo da economia, a metáfora do jogo foi frequentemente usada para caracterizar os movimentos da economia mundial. Salvo engano, o termo “economia-cassino” foi cunhado pelo crítico Robert Kurz, enquanto já Walter Benjamin assinalava, citando Paul Lafarge, em suas notas para um ensaio sobre as relações entre jogo e prostituição:

---

<sup>3</sup> De acordo com o historiador Kirkpatrick Sale, as principais atividades que sustentaram a hegemonia econômica do interior do país a partir dos anos 60 foram os agronegócios, as indústrias de defesa, petróleo e tecnologia, a especulação imobiliária e a indústria de entretenimento.



É impossível esperar que um burguês consiga um dia compreender o fenômeno da distribuição de riquezas. Pois, na medida em que a produção mecânica se desenvolve, a propriedade se torna despersonalizada e revestida com a forma coletiva, impessoal das sociedades anônimas, cujas cotas sociais terminam por girar no turbilhão da Bolsa. Alguns perdem essas cotas e outros as adquirem, e de uma forma tão semelhante à do jogo que as operações da Bolsa são chamadas de jogo. Todo o desenvolvimento econômico moderno tem a tendência a transformar a sociedade capitalista cada vez mais numa gigantesca casa de jogo internacional, onde os burgueses ganham e perdem capitais em consequência de acontecimentos que lhes permanecem desconhecidos. O “inescrutável” exerce o seu domínio na sociedade burguesa como num antro de jogo. Sucessos e fracassos oriundos de causas inesperadas, geralmente desconhecidas, e aparentemente dependentes do acaso, predispõem o burguês ao estado de ânimo do jogador. O capitalista, cuja fortuna está investida em valores da Bolsa, e que ignora as causas das oscilações dos preços e dividendos desses títulos, é um jogador profissional. (BENJAMIN, 1994, p. 247).

No filme, da totalidade de “imitadores” desses movimentos da economia destaca-se o próprio Bill, que faz a ligação entre o jogo e a Bolsa: a viagem a Reno é, dentre outras coisas, um modo de levantar capital para pagar uma dívida feita com um operador de banca de jogo que lhe empresta dinheiro e oportunidades de “investimento”, mas que agora quer seu pagamento, com os devidos juros. Num dos encontros, Bill procura adiar o pagamento sob o pretexto de que pretende investir o pouco que tem num “*slush fund*” (fundos de investimentos geralmente ilegais) de um amigo. Neste momento, o impulso “radical” encontra na ilegalidade das operações do mercado sua verdadeira vocação e funcionalidade.

Mas é em outro diálogo em que se condensam esses e outros significados centrais do filme. Quando Susan, uma das garotas de programa, anuncia que ela e sua parceira viajarão para o Havaí com clientes que nem sequer conhecem, um Bill espantado indaga: “Mas como vocês podem fazer isso? Viajar com desconhecidos?”, ao que Susan responde com a sabedoria dos desiludidos: “Bem, esses são os riscos que você tem que correr.” Na disponibilidade eterna ao próximo “*thrill*”, na serialidade das relações, na falta de apego em relação a

tudo e a todos, na “completa objetificação do outro que exclui qualquer tipo de ligação” (SIMMEL, 1971, p. 122), no gozo eternamente adiado: aqui encontram-se o jogador e a prostituta (com a diferença de que a última tem consciência de seu lugar dentro do “mercado”).

Porém, a ênfase nos laços incertos, flexíveis, precários e fluídos que caracterizam nossa dupla de jogadores também os aproxima do perfil do empreendedor moderno, principalmente aquele frequentemente descrito pela literatura corporativa após as vitórias do neoliberalismo. A “radicalidade” e a ousadia nas transações; a objetificação completa da subjetividade em nome dos “resultados”, casada a uma noção de liberdade criativa e revolução constante; a capacidade de constante flexibilidade e capacidade de adaptação; a disposição de ser seu próprio inventor, de ser um empreendedor entre empreendedores: são justamente essas as qualidades da nova subjetividade empresarial elogiada a partir da Era Reagan. A tese do filme é ousada e pode provocar desconforto até, ou principalmente, numa esquerda que tem insistido em desacreditar as ligações que a literatura corporativa dos últimos anos fez entre o “novo espírito do capitalismo” e a “revolução cultural” de maio de 1968. Trata-se de investigar a tese de que certos setores da contracultura e das (neo)vanguardas foram, em parte, responsáveis pela gestação do ideário corporativo que ganharia corpo após 1980.

Tal leitura alegórica de *California Split*, cujos elementos centrais, sob a forma dos elementos autorreflexivos do repertório formal do filme, tenho sugerido até aqui, depende da localização dos traços de flexibilidade, independência e radicalidade exigido dos cineastas do período dentro de um quadro mais amplos de determinações históricas. O momento de entrada de Altman na indústria cinematográfica no final dos anos 60, assim como de toda uma geração de jovens cineastas rebeldes (Mike Nichols, Arthur Penn, John Schlesinger, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, etc.), coincide com o fim do sistema tradicional de estúdios, que havia entrado em colapso por volta de 1967. A partir da percepção de que o público jovem passava a compor parte majoritária das plateias após a revolução de costumes dos anos

60, os jovens cineastas foram encorajados a criar uma nova geração de *auteurs* americanos, seguindo os exemplos de sua contraparte europeia (Truffaut, Fellini, Antonioni, Bergman, entre outros). Contribuiu para o sucesso da iniciativa o fim do sistema de censura em uso desde os anos 30 e sua substituição por outro, muito mais flexível. A série de filmes notáveis realizados entre 1969 e 1974 dá testemunho da incrível criatividade e capacidade de trabalho dessa geração, que, em nome de suas energias criativas, tomou para si a totalidade dos riscos envolvidos na produção de seus filmes (a produção foi “terceirizada”, para usar outra palavra do repertório corporativo contemporâneo). Por outro lado, a relativa timidez das experimentações da maioria desses filmes se comparadas com os “modelos” europeus, dá notícia de uma dependência do mercado (as “majors” continuavam a ser responsáveis pela distribuição e exibição dos filmes) que não foi enfrentada por uma organização de uma frente ampla de trabalhadores da indústria. O fato de que a *Lion’s Gate* sempre foi considerada um gene recessivo dentro do quadro industrial mais amplo mostra justamente esses limites. No que pese o ímpeto criativo, muitas vezes obstinado e obsessivo, dessa geração, ela permaneceu fragmentada do ponto de vista político e organizativo.

Há muito dessa geração na caracterização de Charlie e Bill, inclusive do próprio Altman, que em inúmeras entrevistas comentou seu gosto pelos jogos de azar, comparando o sistema de produção de filmes de sua época a um jogo. O local usado como cenário da revista em que Bill trabalha é o escritório real da *Lion’s Gate* e é através do registro sonoro que essa informação extrafílmica se transforma em elemento estruturante interno da obra: numa das conversas de fundo captadas pelo sistema de oito canais, o espectador pode ouvir com clareza uma conversa de trabalho em que se discutem negociações com Jerry Weintraub, que viria a ser o produtor de *Nashville*, a próxima produção de Altman. Além disso, notícias sobre as dificuldades de financiamento enfrentadas pela companhia e sobre os esforços pessoais de Altman para lidar com possíveis investidores e dívidas bancárias (envolvendo inclusive a hipoteca da própria casa e a venda de objetos pessoais) já circulavam pela imprensa especializada. Na caracterização dialética dos protagonistas, Altman faz, portanto, tanto uma homenagem à energia

criativa de sua geração quanto uma (auto)crítica no que tange sua adesão à ideologia do empreendedorismo no lugar da organização coletiva. Foi assim que essa geração, através de seus esforços isolados, foi a responsável pela realização de tantos ótimos filmes que salvaram a indústria cinematográfica da bancarota. Tendo cumprido esse papel, grande parte desses cineastas foram descartados e viram suas carreiras chegarem ao fim no momento em que essa indústria se reorganizou em torno dos sistemas de produção de “*blockbusters*” a partir de 1977.

Como todo estudante de cinema sabe, uma das versões da ideologia do empreendedorismo no campo da produção e da teoria cinematográficas é a “teoria do autor”, substrato idealista que retém a ideia de gênio criador em detrimento do trabalho coletivo que forçosamente se realiza na produção de qualquer filme. Para Altman, cuja visão só pode se realizar a partir dos esforços de uma enorme equipe de técnicos e artistas, ficavam demonstradas tanto a falsidade do conceito tradicional de autor quanto a necessidade da organização dos trabalhadores do setor produtivo. Neste ponto que voltamos à questão das experiências em torno do registro e da reprodução do som, que se constituiu no principal campo de adensamento criativo da organização da equipe que realizou *California Split* e serve de “prova” do valor dos seus esforços de colaboração. E, de fato, o último dado formal do filme é uma intervenção da trilha sonora: depois da despedida dos amigos, ouvimos a voz de Phyllis Shotwell cantando “*I’ll Never Be the Same*” (nunca serei o mesmo). O comentário tem valor irônico, pois tudo indica uma reintrodução dos protagonistas no ciclo de repetições causadoras da depressão do final. Teria a educação técnica, artística e política dos trabalhadores do *Lion’s Gate* alcance para além do período de produção do filme? Ou se esfumaria diante do avanço conservador que já se delineava? Teria o final do filme valor de prognóstico, tanto do destino da contracultura quanto do próprio Altman e sua equipe? A venda da *Lion’s Gate* em 1980 quando a companhia se tornou inviável devido ao acúmulo de dívidas e o relativo fracasso comercial de várias de suas produções parece sugerir essa resposta. Mas o retorno de Altman e de diversos membros de sua equipe anterior à forma em *O jogador (The Player* –

1992) e em *Short Cuts* (1993), depois do diretor ter passado a década de 80 trabalhando na televisão e no teatro, sugere uma outra história.

### Bibliografia

BECK, Jay. "Altman's sound aesthetics in the 1970s". In: DANKS, Adrian (ed.). *A Companion to Robert Altman*. London: Blackwell, 2015.

BENJAMIN, Walter. "Jogo e prostituição". In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COWIE, Jefferson. *Stayin' Alive: The 1970's and the last days of the working class*. New York: The New Press, 2010.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *The New Way of the World: On Neoliberal Society*. London: Verso, 2013.

FRANK, Thomas. *The Conquest of the Cool: Business Culture, Counterculture and Hip Consumerism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

KURZ, Robert. *Os últimos combates*. São Paulo: Vozes, 1997.

MAGEE, Gayle Sherwood. *Robert Altman's Soundtracks*. Oxford: OUP, 2014.  
McCLELLAND, C. Kirk. *On Making a Movie: Brewster McCloud, A Day-to-Day Journal of the On-Location Shooting of the Film In Houston*. New York: Signet Classics, 1971.

SALE, Kirkpatrick. *Power Shift: The Rise of the Southern Rim and its Challenge to the Eastern Establishment*. New York: Random House, 1975.

SELF, Robert T. *Reframing the American West: Robert Altman's McCabe & Mrs. Miller*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.

SIMMEL, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

STUART, Jan. *The Nashville Chronicles*. New York: Simon & Schuster, 2000.

**O som no cinema marginal:**

José Agripino de Paula e a “música de fita” na edição de som de  
*Hitler 3º mundo*

Simplício Neto Ramos de Sousa<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Bacharel em Ciências Sociais pela UFRJ, Mestre e Doutorando em Comunicação pela UFF, onde foi Professor Substituto no Departamento de Cinema e Vídeo. Documentarista, fez pesquisa e roteiro de “Dib” (1997) e “Neurópolis” (2007). Dirigiu “Onde a Coruja Dorme” (2012) e “Carioca era um Rio” (2013). Roteirista da TV Brasil (Arte com Sergio Britto/Arte do Artista) e Canal Futura (Afinando a Língua/Cine Conhecimento). Curador da Mostra “Cineastas e Imagens do Povo”, nos CCBBs do Rio, SP e Brasília (2010). É Professor Assistente I no Curso de Cinema e Audiovisual da ESPM-Rio.*

**e-mail: [simpla@gmail.com](mailto:simpla@gmail.com)**

### Resumo

Este trabalho é uma análise do *tour-de-force* de sonorização do filme *Hitler no 3º Mundo* (1968), empreendido por seu realizador, o prosador, dramaturgo e cineasta vanguardista, José Agripino de Paula, nome fundamental da contracultura no Brasil. Este seu único longa-metragem é um dos marcos do ciclo chamado Cinema Marginal. Trata-se de uma análise do filme experimental brasileiro com base em conceitos próprios aos estudos do som no cinema, trabalhados por autores contemporâneos como Claudia Gorbman e Robyn Stilwell, úteis para o entendimento de uma pista sonora fílmica que se assemelha a uma grande composição musical erudita de vanguarda em sua absorção do ruído, da colagem, etc. Podemos esclarecer quais, num trabalho desta linha, são as fronteiras entre o som diegético e não diegético?

**Palavras-chave:** Estudos de som no cinema; História do Cinema Brasileiro; Cinema Marginal.

### Abstract

This article is a brief analysis of the *tour de force* of sound design in the film *Hitler 3rd. World* (1968), undertaken by its director, the prose writer, playwright and avant-garde filmmaker José Agripino de Paula. It's his only feature film but it's one of the landmarks of the *Cinema Marginal* movement. This is an analysis of the experimental Brazilian film based on new concepts from the field of sound studies in cinema, coined by contemporary authors as Claudia Gorbman and Robyn Stilwell. They are useful for understanding a film soundtrack that resembles a large avant-garde musical piece in its absorption of noise, collage, etc. We ask: In this kind of movie, what are the boundaries between the diegetic and non diegetic sound?

**Keywords:** Sound Studies; Brazilian Film History; Cinema Marginal.

## 1. Introdução

*Hitler no 3ª. Mundo*, o único longa-metragem do prosador, dramaturgo e cineasta vanguardista, José Agripino de Paula, influência reconhecida no movimento *Tropicalia*, foi lançado no mesmo ano de *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla (1968), e é um dos iniciadores do ciclo mais tarde chamado de *Cinema Marginal*.

Alguns trabalhos marcantes de análise fílmica foram feitos a partir de outras obras famosas do ciclo *Marginal* brasileiro, como os estudos presentes em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, livro de Ismail Xavier e em *O vôo dos anjos*, de Jean-Claude Bernardet. Mas, a maioria, ainda no paradigma focado no estudo do *ponto de vista* e não do *ponto de escuta*, da análise da imagem como preponderante à imagem do som. Outros trabalhos foram feitos na direção de uma análise do uso do som em *O Bandido da Luz Vermelha*, como os de Guilherme Maia e José Guerrini Jr., que estudam a colagem de fragmentos de locução radiofônica presentes na obra de Rogério Sganzerla e que nos foram de grande valia. Com essa análise da sonorização do filme *Hitler 3º Mundo*, pretendemos, assim, dar nossa contribuição para a Historiografia do Cinema Brasileiro, apontando a centralidade que essa obra tem, ao nosso ver, no desenvolvimento das pesquisas de *sound design* no Brasil.

## 2. Pop art, Tropicália e Multimeios

Jorge Bodanski, fotógrafo de *Hitler*, se diz um coautor, pois o então apenas escritor Agrippino, “criava as coisas diante da câmera e deixava que eu resolvesse o resto”. Ou seja, usasse as técnicas que esse então *cameraman* da *Boca do Lixo* e professor da ECA-USP já dominava. Um dos nomes mais presentes no cinema paulista, Bodanski, ao mesmo tempo reconhece que “de todas as experiências dessa fase, a mais radical foi sem dúvida a de *Hitler 3º Mundo*”, devido à “convivência com seu autor, o incomparável José Agrippino de Paula” (MATTOS, 2006, p. 102), confirmando a mística de *guru* geracional:



Ele se diferenciava dos mais engajados politicamente [...]. Sua proposta era de viver o estado da arte, inspirando-se no the Living Theater. A casa dele, bem perto da minha em Higienópolis era um ponto de encontro da contracultura paulista de então. Não havia móveis, mas banheiras, pneus, câmeras de ar de trator, coisas assim. As pessoas se sentavam por ali, consumiam suas drogas e “viajavam” assistindo a filmes super-8 ao som de músicas do Pink Floyd. Fosse nas atitudes mais anti-conventionais, fosse no intenso debate cultural que fomentava, o Agrippino fez a cabeça de toda uma geração naquele momento em São Paulo, inclusive a minha. (MATTOS, 2006, p.102-105).

A que correntes estéticas Agrippino servia? Em entrevista ao jornalista Claudio Elek Machado, da *Folha de São Paulo*, um pouco antes de sua morte em 2007, José Agrippino de Paula “repete com exatidão” a idéia de que é “um afiliado da pop art”, explicando “que as raízes de sua ficção não ficam nem no Brasil nem no universo das letras”. (MACHADO, 2004).

Em 1964 a promoção da pop art era bem intensa nas revistas estrangeiras que eu consultava. Dois anos depois, a Bienal de São Paulo teve o salão “pop art”, rememora Agrippino. “O Andy Warhol, por exemplo, trouxe aquele quadro da Marilyn Monroe repetida várias vezes”. Em *Panamérica*, a epopéia que publicaria em 1967, o escritor também usa a musa platinada como “sua deusa”, personagem que contracena com John Wayne e outros ícones pop do período. Em *Lugar Público*, Agrippino já importara grandes figuras da chamada “vida real”: Napoleão, Pio 12, Galileu Galilei. (MACHADO, 2004).

Na orelha do primeiro livro de Agrippino, *Lugar Público* (1965), Carlos Heitor Cony saúda a chegada ao Brasil do *Nouveau Roman* francês e do Movimento *Beat* americano, nesse “livro original, repleto de inovações”. (AGRIPPINO DE PAULA, 1965, Orelha). Mas é seu segundo livro, *Panamérica* (1967), que obtém um impacto maior em longo prazo, relatado por artistas e intelectuais do período. Este já anunciava muito do ambiente estético de *Hitler 3º Mundo*. Para Bodanski, o filme “não é uma adaptação de *Panamérica*”, mas compartilha com ele a narrativa de tons épicos, mas fragmentada, além dos personagens pré-existentes no real ou no imaginário moderno. (MATTOS, 2006, p. 106). Vemos na tela um panteão formado por figuras icônicas, ou do mundo *pop* ou do noticiário político

internacional. Robôs, Hitler, samurais urbanos e *A Coisa*, herói dos *4 Fantásticos* da Marvel. O celebre físico Mario Schenberg explicou na orelha de *Panamérica* – que trazia Marilyn Monroe e Che Guevara como protagonistas – como o livro era uma “epopéia contemporânea” a preannunciar “o aparecimento de novas mitologias”. (AGRIPPINO DE PAULA, 1988, Orelha). Na orelha da edição mais recente da obra, Caetano Veloso a apresenta como “A ilíada na voz de Max Cavalera”<sup>2</sup>.

Um dos mais famosos entusiastas do livro e responsável maior pela associação de tal fenômeno literário isolado à própria eclosão do *Tropicalismo*, Veloso assume que o lançamento da segunda narrativa de Agrippino em 1967 foi “um choque e um desafio”, graças ao inusitado de sua proposta formal e de seus personagens, “figuras muitas vezes agigantadas de celebridades de Hollywood, todas universalmente reconhecíveis”. (VELOSO, 1997, p. 151). Veloso afirma sua dívida de influência com Agrippino – ideário e obra – em longas passagens de seu livro-ensaio autobiográfico *Verdade Tropical*.

Zé Agrippino opunha os ícones da cultura de massas americana ao intelectualismo de nossas rodas boemias [...]. Zé Agrippino detectou e incentivou uma tendência antifrancesa na formação do gosto tropicalista [...] ela servia também a um desejo expresso pelos produtores eruditos – desejo que, sendo um desdobramento do modernismo, era uma marca da época – de aproximar-se da cultura de massas, criticando-a ou identificando-se com ela, ou ainda criticando-se através dela. Gesto que teve sua contrapartida no surgimento de um experimentalismo de massas. (VELOSO, 1997, p. 108-112).

Jorge Bodanski fez também o registro em 16mm, perdido, das apresentações da peça do, hoje diríamos, *multimídia* Zé Agrippino de Paula. *O Rito do Amor Selvagem*, de 1969, encenada um ano depois de *Hitler 3º Mundo*, também tinha o *Fuhrer* como personagem. Este espetáculo teatral, junto com as apresentações do *Teatro Oficina*, de Zé Celso Martinez Correia, marcou o ambiente da vanguarda cultural brasileira no final dos anos 60. Para Caetano, “ir a um ensaio da peça de

---

<sup>2</sup> Sérgio Pinto de Almeida, da editora Papagaio, de São Paulo, republicou *Panamérica* em 2001.

Zé Agripino e Maria Esther – ou de Zé Celso -, era como ir gravar o *Jovem Guarda*, como encontrar os Mutantes” e ver o *Masculino Feminino* (1966), de Jean Luc Godard, “com suas cenas no estúdio de gravação, seus *filhos de Marx e da Coca-Cola*, sua sexualidade adolescente”. (VELOSO, 1997, p. 113). Observa-se também em tal afirmação como a intervenção da estética godardiana no cinema moderno instigava esta geração. Godard era o francês que induzia a muitos cinéfilos, mesmo os mais europeizados, a “atentar para a poesia da cultura de massas americana, para Hollywood, para a publicidade” e provocava os autores, seus contemporâneos, a insistir no tal “experimentalismo para as massas”. Às vezes com menor, às vezes com maior prejuízo para um dos pólos, experimentação / massificação. (VELOSO, 1997, p. 102-113).

### 3. *Hitler 3º Mundo* e o cinema marginal

O longa de Agrippino foi, com o tempo, associado à filmografia do dito *Cinema Marginal*. O termo fica de vez estabelecido no meio acadêmico com o livro homônimo de Fernão Ramos, de 1987, que traz a periodização histórica de seu objeto estampada na capa: “1968-1973”. Ramos explica no livro que o “ano de 1968 foi escolhido por ser o ano em que começam a ser produzidos os primeiros filmes que podem ser considerados marginais”, destacando o *Hitler 3º Mundo* na lista inauguradora, de quatro filmes de 68. *Hitler* é citado em segunda posição logo após *Câncer* (1968), de Glauber Rocha, e antes de *Jardim de Guerra* (1968), de Neville d’Almeida e o *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. (RAMOS, 1987, p. 12).

Ismail Xavier ao abordar o que ele chama de “cinema do lixo do período 1969/73” em seu ensaio panorâmico de 2001 sobre “o cinema brasileiro moderno”, nota que *O Bandido da Luz Vermelha* “se organiza como crônica radiofônica e passeia pelo centro paulistano” ao mesmo tempo em que “radicaliza a matriz godardiana naquilo que ela leva ao cinema norte-americano”. Numa “sucessão de efeitos pop”, simplesmente “inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento” em contraste com a “iconografia mítico-agrária” de um

Glauber Rocha. Xavier menciona *Hitler 3º Mundo* (filme com as mesmas identificáveis incursões pela cultura pop americana, o cinema moderno europeu e a urbanidade terceiro-mundista do centro paulistano de *O Bandido*) incluindo-o numa “serie” de filmes do período que “trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino” e “compõe um desfile de jogos persecutórios, figuras obscenas a encarar o fascismo tupiniquim”. (XAVIER, 2001, p. 72-77).

Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail trabalha o papel do *alegorismo* dos tropicalistas na passagem do Cinema Novo para o Cinema Marginal. Vimos, por outro lado, como Caetano trabalha a influência de Zé Agrippino, nas escolhas-chave do tropicalismo frente à cultura de massa. Sem avançar num desnecessário mapeamento de influências, mas também sem se contentar com a idéia de um projeto geracional impessoal, vale lembrar: para além de tudo havia uma proximidade de convívio e amizade entre Sganzerla e Zé Agrippino, como houvera entre este e Caetano. Parceria que se encontra eternizada pelo filme de Rogério imediatamente posterior ao *Bandido*, *A mulher de todos*, de 1969, em que temos o registro dos casais ícone Ze Agrippino/Maria Esther Stocler e Rogério Sganzerla/Helena Ignez, nas praias do litoral paulista. Naquela que será considerada, por Jean Claude Bernardet, uma “cena extradiégética” do filme. Por conta de argutas observações de Bernardet em seu livro de “estudos sobre a criação cinematográfica”, *O Vôo dos Anjos*, temos uma hipótese sobre a influência direta de Agrippino em Sganzerla, que nos ajuda a avançar rumo a uma análise do som em *Hitler 3º Mundo*. (BERNARDET, 1991, p. 231-232):

Mas o que parece ter sido uma poderosa fonte de *A mulher de todos* é *O rito do amor selvagem*, espetáculo teatral montado na segunda metade dos anos 60 por José Agrippino de Paula, autor de uma dos melhores filmes do Cinema Marginal, *Hitler 3º Mundo* [...]. Uma imensa bola ocupava o centro do palco. É com uma imensa bola semelhante a que se abre *A mulher de todos*. Plitz, interpretado por Jô Soares, de uniforme nazista, esfrega-se nessa bola. [...] José Agrippino interpreta o “zulu anárquico” no filme e, numa das inserções digamos extradiégéticas, vemos dançando, ao lado de Sganzerla, Helena Ignez, José Agrippino e Maria Esther Stokler, esposa de Agrippino, co-diretora e figurinista do *Rito do amor selvagem*.

Stênio Garcia, que interpreta o primeiro amante de Angela, também tinha vários papéis no *O rito*, que incluía entre seus personagens diversos nazistas inclusive Borman. O texto de José Agrippino sobre o espetáculo lembra vários elementos expressivos da *Mulher de Todos*, quando fala, por exemplo, das “redundâncias infinitas” do diálogo, ou explica que “o espetáculo foi dividido em duas unidades que formam a estrutura livre: a cena e a interrupção. Chamo de cena as unidades de cenário, personagem e situação; e de interrupção a uma ação vinda do exterior que perturba, confunde, destrói e desintegra a cena”. Nessa relação cena/interrupção talvez ecoe a relação enredo/cenas extradiegéticas de que falei acima. (BERNARDET, 1991, p. 231-232).

Os conceitos relacionados a uma *interrupção* da cena teatral ou fílmica ou ao contraste *diegese/extradiegese* são importantes para nossa análise da construção sonora de *Hitler*, pois esta a nosso ver reflete as preocupações agrippinianas com tais conceitos e é o resultado mesmo de sua instrumentalização. “Se é que tal termo (diegese) ainda pode ser aplicado a um filme como esse” – parafraseemos aqui a autora Claudia Gorbman, ela que deixa escapar nesse comentário irônico em meio a análise das inovações de Godard, no campo sonoro. Ela vai nos ajudar a ver como a ideia de interrupção da cena se junta à ideia de fragmentação e colagem na montagem do som do filme. (GORBMAN, 2007, p. 156).

#### 4. Fragmentação narrativa, desconstrução sonora

Uma *cena extradiégetica*, interrompendo o fluxo narrativo, a *diegese*, exige uma postura de maior distanciamento reflexivo por parte do espectador. Os conceitos expostos no texto sobre *O Rito* nos lembram do *efeito de distanciamento* de Bertolt Brecht, também marco referencial para Godard, em sua formulação de uma estética reflexiva modernista aplicável ao cinema. Basta nos reportar ao trabalho de Robert Stam que estudou “não a obra teatral de Brecht em si, mas a repercussão de suas idéias na teoria e na prática cinematográfica e em especial nos filmes de Jean Luc Godard” em seu livro *O espetáculo interrompido*. (STAM, 1981, p. 23). A interrupção modulada do espetáculo é a meta dos esforços anti-ilusionistas dos grandes autores experimentais de linha *brechtiana*. Aqui o espaço para a “fragmentação narrativa” que Ramos aponta ser um “elemento

estrutural” da “estética marginal”. (RAMOS, 1987, p. 115).

Para sabermos o quanto essas ideias estão presentes na pista sonora do filme em questão, precisamos entender melhor esse momento dos usos do som no cinema ocidental. Época de passagem da estética sonora convencional, “clássica” para uma mais “moderna”. Claudia Gorbman no seu texto *Auteur Music* nos mostra o papel de Godard nesse processo e, por conseguinte, o de seus seguidores:

No cinema convencional [...] a dimensão temporal da música é normalmente subordinada as demandas da cena, mas um agrupamento de regras a muito tempo estabelecidas, “suavizam” a maneira como o fluxo narrativo determina a duração das inserções musicais - tornando a musica elástica para caber no formato da cena, subindo ou descendo o volume da musica em vez de cortá-la abruptamente [...]. Para Godard musica é um elemento de montagem, sujeito a interrupção radical e colocada em relações dialéticas com a imagem e outros elementos da trilha sonora. Em um nível a musica de Godard traz a tona a arbitrariedade de todos os elementos fílmicos, é difícil experimentá-la como invisível, reforçando o clima das cenas narrativas. Em outro nível, a musica carrega significado cultural, como parte do vasto reservatório de referencias que alimenta Godard. (GORBMAN, 2007, p.157-158).

Podemos também associar essa montagem mais conceitual, comum nos anos 60, a um momento de resgate dos textos russos dos anos 20. Godard, assim como Resnais, é desde cedo um leitor de Eisenstein, e, portanto, “envolve a musica” e toda a pista sonora do filme “no que ele considera o mais poderoso atributo do cinema a montagem”. (GORBMAN, 2007, p. 154).

Se nós rotineiramente aceitamos a brutalidade da edição visual, onde cortamos de um campo visual instantaneamente para outro, Godard faz a musica participar também dessa fragmentação e descontinuidade, no projeto de problematizar e frustrar o desejo do espectador por uma pseudorealidade na tela. [...] *Vivre sa Vie* (1962) é um dos primeiros filmes de Godard que interrompem a continuidade do discurso musical. [...] Os segmentos como eles aparecem no filme firmemente se recusam a serem coordenados com inícios ou términos

de tomadas ou seqüência, resultando disso que elementos visuais e musicais são formalmente independentes uns dos outros. Como resultado a música é o contrário da idéia de inaudível. (GORBMAN, 2007, p.154).

Para Gorbman a “ideia de inaudível”, que os *auteurs* dos anos 60 desafiam, é a grande marca do cinema hollywoodiano. Um cinema em que, como nos lembra Fernando Morais da Costa, a música “parte do tempo funciona como uma base que o espectador não ouve por si mesma, mas a percebe de forma difusa no amalgama que compõe a ação na tela”. (MORAIS DA COSTA, 2008, p. 16).

Combatendo tal estabelecida técnica de imersão de um espectador alienado, os cineastas mais experimentais farão o possível para aplicar *efeitos de distanciamento*, trazendo essa música para o campo do audível e do pensável: mais um elemento a provocar a interrupção do fluxo mesmerizante da narrativa e proporcionar espaços para a inteligência questionadora do espectador.

##### 5. A “música de fita”.

Gorbman nos fala também que nasce nesse momento um *autor melômano*, que garante com sua maior presença autoral, a posição de senhor de sua seleção musical, consciente “das identificações sociais que são disponibilizadas através das escolhas musicais”. A partir de então, será comum ao assistir alguns filmes o espectador se sentir como se tivesse sido “convidado para a sala de estar” do autor-diretor, que está “expressando sua identidade cultural e comunicando seu incontrolável entusiasmo pelas músicas que ele descobriu”. (GORBMAN, 2007, p. 151).

E qual a identidade musical do *autor melômano* Agrippino? Similar a de seus outros campos de atuação: seu impulso experimental também o aproxima da modernidade na música. Além de livros, filmes e peças, Agrippino também investiu na criação de uma obra musical: o raríssimo disco de produção independente *Exu Encruzilhadas*, de 1971, na verdade uma fita magnética, a possível produção independente da época. Jotabê Medeiros resenhou a obra para

o *Estado de São de Paulo*, explicando que esta é “uma sucessão de faixas que organizam ruídos”, assim “como nas composições aleatórias de John Cage”. (MEDEIROS, 2008).

José Agrippino de Paula escreveu, nas costas da caixa da fita que contém o disco *Exu Encruzilhadas*: “Não ouça música, bicho. Crie seu barulho”. Antecipava assim, em meia dúzia de anos, o mandamento maior do punk rock (“Do it yourself”, faça você mesmo). [...] O som é maluco, mas o formato que Agrippino vendia é o de um elepê convencional, com 10 faixas que o artista recomenda “ouvir curtindo altíssimo”, segundo anotação no verso da fita. Um dos primeiros adeptos da pop art norte-americana [...], o artista remete a esse universo pop em pelo menos uma música, *Surfista Prateado*, menção ao personagem dos quadrinhos criado por Stan Lee. (MEDEIROS, 2008).

Se nos anos 60 as possibilidades técnicas ainda estavam longe de ser como as da tecnologia digital de hoje, de qualquer forma não podemos subestimar o aspecto de novidade e facilidade que a manipulação de fitas magnéticas trouxe para a sonoplastia radiofônica em primeiro lugar e, posteriormente, para o som do cinema, uma revolução, que em meio a isso, permitiu tanto as experimentações da música erudita de vanguarda, quanto as da música pop em álbuns conceituais sessentistas influenciados pela vanguarda e pelos propagadores do tal “experimentalismo de massas”. Como o *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, ou o próprio *Tropicália* ou *Panis et Circensis* (1968), marco do movimento “influenciado” por Agrippino. Este, como vimos, um compositor da chamada *música de fita*, que é como Roy Armes chama em conjunto as correntes da *música concreta* de Pierre Schaeffer e Pierre Henry e da *música eletrônica* de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, ambas, no contexto erudito, “explorando ousadamente toda a gama de novas possibilidades que a fita de som abria”. (ARMES, 1999, p. 123).

Segundo Jorge Bodanski (que supervisionou a finalização de *Hitler 3º Mundo* feita na ECA-USP), por acidente “o laboratório colocou a faixa de som ao contrário em cerca de dez minutos do filme, o que fazia os diálogos soarem ao revés”. Mas Agrippino “achou genial e incorporou o acidente a sua estética”.

(MATTOS, 2006, p.108-109). A supervisão dos técnicos, portanto, rendeu-se à intervenção autoral, processo estudado por Gorbman. O musicólogo Guilherme Maia, depois de fazer “um exame das fichas técnicas dos filmes” do movimento cinematográfico associado à *Hitler 3º Mundo*, diz-nos em seu texto sobre a “música no moderno cinema brasileiro”:

Embora haja algumas exceções importantes, é no âmbito do Cinema Marginal que a figura do compositor de música de concerto para cinema praticamente desaparece dos créditos. Além disso, mais da metade das fichas não contém nenhum dado relativo à música dos filmes, muitos filmes tem a música assinada pelo próprio diretor. (MAIA, 2003).

O músico de fita, autor-melômano, sonoplasta amante do efeito sonoro e do ruído, Agrippino, apenas pôs um crédito em *Hitler 3º Mundo* relacionado à sua pista sonora, o de “Seleção Musical”. Seleção creditada a José Maurício Nunes. Nossa pesquisa não conseguiu levantar se existe algum outro José Maurício Nunes atuante em nosso campo musical que não o grande compositor erudito do tempo do Brasil Colônia. O que nos faz, sem muita surpresa, desconfiar que se trate de mais uma brincadeira reflexiva do filme.

## 6. A sonoplastia marginal tropicalista

Tanto a sonoplastia radiofônica, quanto a música pop e a música de fita vão se fazer presentes nos filmes do *Cinema Marginal*. Segundo Guilherme Maia, “antes do Cinema Novo, a música no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, os cânones clássicos”, baseados no “idioma orquestral romântico do século XIX, de Richard Wagner e dos poemas sinfônicos de Franz Liszt e Richard Strauss”. Assim, para Maia, “o ruído de carro de boi de *Vidas Secas*, portanto pode ser considerado como um marco referencial da chegada dos tempos modernos musicais ao nosso cinema”, entretanto, “não se pode dizer que a ousadia de Nelson Pereira dos Santos tenha se tornado o paradigma de um modo de fazer”, pois “nas trilhas cinemanovistas a música de caráter nacional, e até mesmo tonal ou modal como no caso das canções ocupou bem mais espaço”. (MAIA, 2003). A

autoralidade modernista, como vista por Gorbman em Godard, vai se impondo mais na afirmação do Cinema Marginal frente ao Cinema Novo.

No livro de Irineu Guerrini Jr. sobre a música nos filmes dos “inovadores anos 60”, encontramos uma fala do já aqui citado tropicalista Caetano, elogiando a trilha de *Vidas Secas*, porém lhe dando o caráter de exceção. Nela “o som do carro-de-boi” perfaz “uma linda trilha sonora”, ela é a “mais linda música de filme do Brasil”, exatamente porque “o resto é Villa Lobos”, ironizando o abuso da obra do autor das Bachianas, que *encharca* musicalmente os filmes de Glauber Rocha. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 143). Guerrini vai insistir numa relação entre o cinema do período e o movimento tropicalista, tal como faz Ismail Xavier, no sentido do uso da alegoria *do subdesenvolvimento*. É uma correlação que, na visão desses autores, explicaria o avanço do Cinema Marginal no sentido de maior experimentação musical. (GUERRINI JR, 2009, Passim). Ponte que, de fato, nós vemos ser construída, de forma mais ou menos direta, por figuras como Agrippino.

Guerrini ressalta que em filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, “a quantidade de músicas e a diversificação da sua trilha musical tornam-na altamente fragmentada e caleidoscópica”, ao analisar a influência da sonoplastia radiofônica no filme de Rogério Sganzerla. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, Passim). Guilherme Maia nos faz notar que esses trechos musicais “deglutidos antropofagicamente por Sganzerla são sempre espécies de ícones de estilo facilmente identificáveis pelo espectador”, nos remetendo a idéia de uma *Geléia Geral Brasileira*<sup>3</sup> midiática, miscelânea de influências musicais cultas e populares, nacionais e internacionais banalizadas com igual apuro. Juntando-se boleros, sambas-canções, folclore, rock e pop. (MAIA, 2003, Passim).

O crítico de cinema Jairo Ferreira, em seu livro *Cinema de Invenção* (termo que preferiu a talvez depreciativa expressão *Cinema Marginal*) publicou o texto canônico sobre o movimento que mais valoriza *Hitler 3º Mundo*, reservando-lhe

---

<sup>3</sup> Geléia Geral é um termo cunhado pelo poeta concreto Decio Pignatari, que Gilberto Gil e Torquato Neto transformaram em título de uma faixa do disco *Tropicália*.

todo um capítulo. Ferreira, em seu estilo poético-impressionista de crítica, começa chamando os empenhos de Agrippino no teatro de *Rock Theatre*. E sobre a obra em questão, diz ser “sem dúvida um dos filmes mais corajosos do experimental em nosso cinema”, chamando-a também de uma “viagem espacial apitando na banda de ruídos”. O que nós entendemos como uma alusão direta ao experimentalismo da banda ou pista sonora (dividida tradicionalmente em banda/pista de ruídos, diálogos, música, etc.). Como em outras partes do livro, o estilo de escrita do crítico também se fragmenta, como que para emular os processos estéticos dos filmes que comenta. Ferreira mimetiza os cortes e surpresas com a trilha de *Hitler 3º Mundo*. Parágrafos soltos simplesmente afirmam “Jimi Hendrix na trilha” ou “Guitarra espanhola no estilo Manitas Del plata”, demonstrado o uso do corte e colagem dos “ícones de estilo” aludidos por Guilherme Maia. Em outro ponto diz apenas “Música de Spetacle. Os Dez Mandamentos” e revela um momento de pura brincadeira com o padrão orquestral hollywoodiano, em que Agrippino, como poderíamos dizer hoje, *sampleia* um trecho da trilha do famoso épico de Cecil B de Mille. (FERREIRA, 2000, p.153-157). De Mille, diretor já “identificado com um certo kitsch”, como nota, Irineu Guerrini Jr. também marca presença na *seleção musical* de Sganzerla em *O Bandido*, com a trilha de *Sansão e Dalila*, outro épico bíblico de sucesso. (GUERRINI, 2009, p. 107). *As recontextualizações* das trilhas hollywoodianas no Cinema Marginal as tornam finalmente *audíveis*, e não *invisíveis*, *imersivas*.

### 7. O horror e o fantastical gap

Jairo Ferreira também observa que em *Hitler*: “Há um trecho da banda sonora correndo do fim para o início”, mas aí o espectador ainda “identifica a mesma música espanhola da sequência anterior”. (FERREIRA, 2000, p. 153-157). Isso nos demonstra o choque de dois recursos trabalhados por Agrippino: o recurso a procedimentos da música erudita de vanguarda e ao mesmo tempo aos ícones dos gêneros de música popular, numa dupla articulação típica deste filme. Além da paródia cômica que as colagens de gêneros musicais pop da sonoplastia

tropicalista provocam, há o uso de ruídos e música atonal em *Hitler 3º Mundo*. O que resulta em algo mais aterrorizante, no sentido proposto por Irineu Guerrini. Para o autor a música atonal não tem “uma terra firme, segura, onde o ouvido possa repousar”, assim ela é “frequentemente associada à angústia, ao medo, suspense, desespero, alucinação, pesadelo, ambientes noturnos, sombrios”, principalmente no cinema. (GUERRINI, 2009, p. 64).

O estudo sobre as possibilidades fantásticas e aterrorizantes da banda sonora agrippiniana se enriquece com as colocações de Robynn J. Stilwell. Para ele, ao mesmo tempo em que se torna inaudível no Cinema Clássico, a música *extradiegetica* vira “um espaço de fantasia ao menos em parte por conta da ansiedade sobre sua *impossibilidade*”. (STILWELL, 2007, p. 188).

Já em 1944, Hitchcock famosamente ainda perguntaria 'mas onde está a orquestra?' a respeito de uma proposta trilha para *Lifeboat*. Apócrifa ou não a questão é iluminadora. [...] Talvez a questão nunca tenha sido a *ausência* dos músicos, mas a *incerteza* a respeito de onde eles poderiam estar. Som não-identificável, não-localizável é perturbador porque nós (presas em potencial) somos alertados de potencial ameaça; isso nos deixa desconfortáveis; nos olhamos em volta procurando algum embasamento visual. (STILWELL, 2007, p. 188).

Aqui vemos surgir uma convergência conceitual interessante, uma ponte sobre o *gap*, entre o cinema experimental e o hollywoodiano. Por um lado, o uso do atonalismo no cinema moderno serviu para gerar efeitos de ansiedade, angústia. Por outro, algo que na intenção inicial de uma artista de vanguarda pode servir para distanciar, gerar de fato emoções associadas à narratividade de tradição aterrorizante, prendendo o espectador afeito ao gênero terror ao filme, justamente por um jogo de empurra entre empatia e abjeção (*push-pull of empathy and abjection*). Jogo que, segundo Stilweel, é comum nos filmes de horror clássicos, que o tempo todo confundem o espectador. Ao atravessar de forma desnorteante o vão fantástico (*fantastical gap*) entre a música diegética e a extradiegética, em brincar com a fonte dos ruídos e sons, não nos dando nunca a certeza sobre quando, e de onde, nos atacarão os monstros. (STILWELL, 2007, p. 189).

Este ato de provocar uma percepção cambiante no espectador, entre o que é

diegético e o que não é, torna-se uma fonte de angústia e desnorteamento: um espaço para tanto os *auteurs* cinematográficos quanto os mestres do terror explorarem. Daí, apoiados também na provocação de Gorbman (“pode-se falar de diegese em um filme como esse”), levantamos a questão: e se tudo no som do filme, se a sua colagem sonora e amontoado de falas *fora-de-sync*, não configurasse apenas uma grande trilha musical de vanguarda que soaria todo o tempo como uma contínua composição *extradiegetica* a comentar, subjetivamente, um filme angustiante?

#### 8. Dublagem fora de-sync

E a resposta para a questão é: A nosso ver, não. Vejamos porque.

Em *Hitler no 3º Mundo* quando as vozes não estão em sincronia com as bocas e muitas vezes quando temos até dificuldade de associá-las a algum personagem particular, elas poderiam ser tomadas por *voice-overs*, como se fossem o monólogo interior de um narrador. O espaço do *over* é chamado por Gorbman de *metadiegetico*, estabelecido como um terceiro estado tradicional no cinema, que não é nem diegético e nem extradiegético. Mas mesmo em meio a uma situação que parece ser de narração, de monólogo interior, *voice-over* etc., a voz para nossa surpresa subitamente se ancora na diegese, sincroniza-se com a boca de algum personagem, essa súbita entrada em *sync* labial nos desnorteia ao provocar uma mudança brusca de percepção. (STILWELL, 2007, p. 198).

Isso alterna, de alguma maneira estranha, nosso ponto de escuta, colocando-o num ponto mais instável, ao percebermos que o som às vezes vem, e às vezes não vem, da boca dos personagens, numa alternância constante no filme. Sim, de fato, o som vem e não vem da boca dos personagens. O som sai e não sai da fita magnética, do aparato fetiche dos experimentadores da vanguarda musical dos *sixties*, aparato básico da *música de fita*. Chamar a atenção para o aparato, como Godard que filma a própria câmera no início de *O Desprezo* (1963), como Brecht que lembra sempre que isto que você esta vendo é um peça. (STAM, 1988, Passim).

Ao tentar perceber a fronteira entre o diegético e o não diegético em *Hitler* notamos que o som fora de *sync*, por mais estranheza e reflexividade que provoque, talvez seja justamente um momento sonoro que se configura, na percepção do espectador, como diegético. Apesar de sua *artificialidade* experimental, ele apenas nos mostra algo que vem da diegese possível, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o aspecto de construto fílmico da obra. O uso do fora de *sync* aponta para a diegese e não para a extradiegese, pois ao mesmo tempo em que aponta para fora, para o aparato técnico, tal uso nos prende na história, no mundo diegético. É a dupla articulação de um efeito brechtiano de estranhamento/distanciamento com um efeito de imersão emocional, de fantasiamento e participação afetiva, provocado justamente pelo cambiante aspecto de subjetivo/objetivo, de fonte visível da boca / fonte invisível da fita magnética. Da mesma forma que o *delay* ou a distorção e outros efeitos no pop mais arrojado dos anos 60 não alteravam a altura das notas e, por conseguinte, não destruíram o sistema tonal, como as vanguardas mais eruditas e tradicionais chegaram a preconizar.

### **Bibliografia**

AGRIPPINO DE PAULA, José. Lugar Público. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

AGRIPPINO DE PAULA, José. Panamérica. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Max Limonad, 1988.

ARMES, Roy. On Vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus, 1999.

BERNARDET, Jean Claude. O vôo dos anjos: estudos sobre a criação cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FERREIRA, Jairo. Cinema de Invenção. São Paulo: Limiar, 2000.

GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (org.). Beyond the soundtrack: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007.

GORBMAN, Claudia. "Auteur Music". In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (org.). Beyond the soundtrack: representing music in cinema. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 149-162

GUERRINI JUNIOR, Irineu. A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 60. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

MACHADO, Claudio Elek. "Sou um filiado da pop art", diz Agrippino. Folha de São Paulo, São Paulo, 05 de junho de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44752.shtml>>. Acessado em: 22 de setembro de 2010.

MAIA, Guilherme. "Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro". In: Digitagrama, Revista Online do Curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 30 de maio de 2003. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama>>.

MATTOS, Carlos Alberto. Jorge Bodanski: o homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

MEDEIROS, Jotabê. "Autor antecipou o 'Faça você mesmo'". Estado de São Paulo, São Paulo, 08 de novembro de 2008. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081108/not\\_imp274394,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081108/not_imp274394,0.php)>. Acessado em: 22 de setembro de 2010.

MEDEIROS, Jotabê. "Testamento Sonoro de José Agrippino". Estado de São Paulo, São Paulo, 08 de novembro de 2008. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081108/not\\_imp274371,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081108/not_imp274371,0.php)>. Acessado em: 22 de setembro de 2010.

MORAIS DA COSTA, Fernando. "As funções do som no cinema clássico narrativo". In: ADES, Eduardo; BRAGANÇA, Gustavo; CARDOSO, Juliana; BOUILLET, Rodrigo. O som no cinema (Catálogo da Mostra Homônima). Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador: Caixa Cultural, 2008.

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal: A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STAM, Robert. O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STILWELL, Robynn. The fantastical gap between diegetic and nondiegetic. Disponível em: <<https://www.amherst.edu/media/view/295207/original/Robynn%20J.%20Stilwell>,>

[%20%E2%80%9CThe%20Fantastical%20Gap%20between%20Diegetic%20and%20Nondiegetic%E2%80%9D.pdf>.](#)

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

*Submetido em 10 de maio de 2016 | Aceito em 15 de junho de 2016*

## As situações de escuta em *O sol sangra* e *A poeira e o vento*

Sérgio Puccini<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor adjunto do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD-UFJF). Mestre e doutor em cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios IA-UNICAMP. Pós-doutor pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, com bolsa da FAPEMIG. É autor do livro Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção (Papyrus, 2015).

**e-mail: [sergio.puccini@ufjf.edu.br](mailto:sergio.puccini@ufjf.edu.br)**



### Resumo

O artigo apresenta uma análise do média-metragem *O sol sangra*, de Val Barros, e do curta *A poeira e o vento*, de Marcos Pimentel, centrando a atenção em uma certa noção de silêncio trabalhada nos dois filmes. Em ambos os filmes observamos a quase total ausência do verbo em sua condução discursiva. Suas trilhas sonoras serão marcadas pelas ambiências e pela música. Antes do registro de pessoas em ato enunciativo, teremos a valorização de registros de pessoas em situação de escuta.

Palavras-chave: Documentário; Som; Escuta.

### Abstract

The article presents an analysis of Val Barros medium-length *The sun bleeds*, and Marcos Pimentel short-film *The dust and the wind* focusing the attention in a certain notion of silence worked in these two films. In both films we observe the almost total absence of the verb in its discursive chain. The soundtracks will be marked by the ambiance and music. Prior to registration of people in an enunciation act we will see the exploitation of scenes with people in the situation of listening.

Keywords: Documentary; Sound; Listening.

Esse artigo propõe analisar o que estamos chamando de situações de escuta em dois documentários brasileiros, o média-metragem *O sol sangra* (2009), de Val Barros, e o curta-metragem *A poeira e o vento* (2011), de Marcos Pimentel. Dentro de uma perspectiva verbocêntrica (CHION), poderíamos classificar esses dois filmes como filmes silenciosos. A ideia de silêncio nasce não pelo fato dos filmes não apresentarem som, mas por apresentarem pessoas que se portam em silêncio, pessoas que não falam, ou quase não falam. Ambos os filmes, é claro, serão marcados por uma ampla diversidade de sons, sons da natureza, sons mecânicos, música, sons de máquinas, etc. Essa gama sonora é rica em timbres e frequências. Falta, no entanto, a voz, a articulação discursiva do verbo por aqueles que o filme apresenta, suas enunciações, depoimentos, conversas e narrativas. Ao invés de vermos pessoas em ato enunciativo, vamos ver pessoas que escutam. Saímos assim do campo de estudo sobre um elemento emissor (voz) para um elemento receptor (escuta).

Essa noção de escuta pode ser trabalhada em vários níveis dentro da análise de um filme. Em primeiro lugar, temos as situações de escuta experimentadas pelo espectador que apreende todos os sons, diegéticos e extradiegéticos, trabalhados pelo filme em sua totalidade e dele pode fazer suas seleções para análise (trilha musical, vozes, ruídos, etc.). Em segundo lugar, poderíamos nos deter na análise de formas de escuta experimentadas por aqueles que estão dentro do filme, e que escutam o som que os envolve dentro do universo diegético. Um dos conceitos que tenta abarcar uma dimensão de escuta diegética vem a ser o conceito de “ponto de escuta”, trabalhado por Michel Chion, como uma escuta compartilhada entre espectador e personagem, conceito que tem sido usado por alguns dos pesquisadores, como Suzana Reck Miranda e Leonardo Vidigal, conforme comenta Fernando Moraes da Costa em seu artigo “Silêncio e vozes no cinema”. (COSTA, 2014). Chion, no entanto chama a atenção para seu caráter ambíguo e de difícil determinação. Diz Chion (2011, p. 74):

[...] a natureza específica do auditivo não permite, na maioria dos casos, face a um som ou a um conjunto de sons, deduzir deles um lugar de escuta espacialmente privilegiado, isto por causa da natureza omnidirecional do som (que se propaga em

várias direções) e da escuta (que capta os sons de forma circular), bem como de diferentes fenômenos de reflexões.

O que vamos propor aqui na análise desses dois documentários se volta para uma percepção de escuta que ocorre dentro da diegese, a partir daqueles que estão dentro do filme, mas que não é exatamente próxima à noção de ponto de escuta, já que, como veremos, não se trata de uma escuta compartilhada.

Na produção recente de documentários, observa-se uma frequente exploração daquilo que poderíamos chamar de ambiências em detrimento àquilo que estamos chamando de verbocentrismo. Ausente a voz em sua dimensão discursiva, percebe-se como consequência uma maior atenção para sons que normalmente não seriam percebidos caso a voz estivesse presente, exercendo seu poder de atração de nossa atenção com respeito àquilo que ouvimos. Aquilo que seria som de fundo salta para um primeiro plano de interesse do espectador que passa a se atentar para a riqueza e diversidade de frequências e timbres, tomando contato mais próximo com certa materialidade sonora. Essa característica observada nesses filmes tem sido tratadas em comentários críticos, como o de Carlos Alberto Mattos acerca do próprio Marcos Pimentel intitulado *O olho que ouve*<sup>2</sup>. Outro artigo que trata sobre esse mesmo assunto vem a ser *More than background*, dos autores Robert Strachan e Marion Leonard, presente no livro *Music and sound in the documentary film*. (ROGERS, 2015). Nesse artigo, os autores apresentam uma análise sobre dois documentários (*Silence*, Pat Collins, 2012, e *Sleep furiously*, Gideon Koppel, 2008) em que se percebe esse aumento da participação de sons de ambiência no quadro total da trilha sonora. Dizem eles:

Esse maior peso (dado a paisagem sonora) convida o espectador a se tornar ouvinte atento, receptivo não apenas ao diálogo, mas também aos outros elementos sônicos. O fato de sessões sem diálogo ou música serem bem mais longas do que os padrões

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://carmattos.com/2015/09/20/o-olho-que-ouve/>>. Acessado em: 21 de setembro de 15.

normativos do cinema propiciam uma experiência na qual a paisagem sonora do ambiente é inescapável<sup>3</sup>.

Dentro dessa perspectiva, ficamos atentos aos sons que o filme nos dá, que normalmente são retrabalhados em pós-produção em um processo de multiplicação de pistas sonoras que podem incluir sons que não foram necessariamente captados em situação de filmagem, como seria o caso de músicas e efeitos sonoros obtidos em pós-produção. Como diria Chion: “Os espectadores tornam-se mais conscientes do ato de escuta em filmes onde o diálogo é esparso – como se a presença do diálogo diminuísse esse tipo de atenção”. (CHION, 2009, p. 300).

Como dissemos anteriormente a cerca de *O sol sangra* e *A poeira e o vento*, trata-se de dois filmes em que quase não se verifica a recorrência ao verbo como elemento de sua articulação discursiva. São filmes que apresentam pessoas em silêncio. Ao se portarem em silêncio diante da câmera, reforçam uma percepção da escuta, não apenas nossa, mas principalmente deles, personagens, possibilitando aquilo que estamos chamando de situações de escuta. Dessa forma, sua ação não está condicionada ao uso da voz, ou da palavra. Ao longo deste artigo, tentaremos demonstrar que será pela escuta que as personagens se tornam ativas na cena.

*O sol sangra* é o primeiro longa-metragem de Val Barros, produção financiada pelo edital Doc-TV em sua IV de 2009. Além de integrar o Doc-TV, *O sol sangra* rendeu também uma tese de doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP, no ano de 2012. O filme aposta em uma construção discursiva com claros tons ensaísticos. Não temos no filme nenhuma situação de diálogo, depoimentos ou voz *over*. A palavra não está de toda ausente. Aparece inicialmente, logo na abertura do filme, na forma de um canto, um canto rústico acompanhado apenas por uma batida de tambor, cuja letra traz contida o título do filme, *O sol sangra*. No mais, a palavra tomará a forma

---

<sup>3</sup> Tradução nossa.

de ruído, vozes que se misturam ao som ambiente.

Durante todo o documentário vamos ver um procedimento recorrente na composição dos planos. Invariavelmente, os planos serão constituídos por longas panorâmicas horizontais, a câmera se move no eixo de maneira a descortinar lentamente o ambiente que registra. Como consequência, a apreensão do espaço da cena é quase sempre gradual. Em relação ao som, ocorre exatamente o contrário, já que é um dado que se registra em sua totalidade desde o início do plano. Nesse sentido, os sons que compõem a ambiência dos lugares é percebido pelo espectador antes daquilo que seria os elementos visuais que compõe o ambiente propiciando a ele a oportunidade de uma escuta mais atenta, próximo àquilo que Chion chama de escuta reduzida, tomando emprestado conceito desenvolvido por Pierre Shaeffer.

Uma escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido; e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação, em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa. (CHION, 2008, p. 29-30).

Nas palavras de Véronique Campan (1999, p. 41-42):

Raramente fazemos no cinema a experiência de uma escuta reduzida com seus próprios recursos porque os sons imediatamente são recuperados pela imagem. No entanto, às vezes acontece de nós captarmos uma ambiência sonora antes de aparecer o primeiro fotograma ou em situações em que a imagem é eclipsada sob um fundo escuro, por exemplo. A experiência é reveladora: o som se apresenta como uma massa difícil de se decupar em elementos discretos, como um eco de evocações múltiplas<sup>4</sup>.

Outra característica do filme de Val Barros, em relação ao que chamamos de ambiência, vem a ser certa uniformidade padrão na forma como se apresentam. Essa uniformidade se estende ao longo de todo plano, como o ruído constante do trem, com seu timbre e ritmo. Não existem grandes alternâncias entre ruído e silêncio em um mesmo plano, o som possui um padrão uniforme e contínuo, tanto

---

<sup>4</sup> Tradução nossa.

em termos de frequência, amplitude e intensidade, sem apresentar grandes rupturas pontuais.

Como forma a dar corpo a um projeto ensaístico, o filme se vale de várias situações claramente encenadas para a câmera, situações em que vemos pessoas realizando algumas atividades corriqueiras como a menina que abre um pacote de presente que traz no seu interior uma sandália de borracha, uma senhora idosa que caminha por uma estrada de terra lamacenta com seu vestido de noiva branco, ou o menino que observa um homem montado a cavalo em uma paisagem rural. Como diz a própria realizadora, são: “Histórias simples, que não contam do extraordinário, do viver, mas falam de sentimentos particulares, de vidas singulares. A vontade de estar próxima dessas histórias, de vê-las mais de perto, me fez querer esse filme”. (BARROS, 2012, p. 34-35).

Como dissemos, em todas as situações mostradas pelo filme, encenadas ou não, vemos pessoas em silêncio diante de uma câmera, e de um microfone, que registra, quer estejam paradas ou realizando alguma atividade. As situações de escuta que nascem dessas cenas não são homogêneas, mas apresentam uma diversidade possível de ser classificada. Pela forma como se portam, percebemos a preponderância daquilo que poderíamos chamar de escuta causal (nos apropriando do conceito das três escutas de Chion e Shaeffer). No entanto, na maioria das cenas percebe-se um estado de desatenção que reduz o papel da escuta a um simples ouvir. Retomamos aqui a distinção entre escutar e ouvir, que vamos encontrar, por exemplo, em livro *Keywords in sound*, organizado por David Novak e Matt Sakakeeny, em que apresenta verbetes distintos para *Hearing* e *Listening*. Segundo Tom Rice, “[...] diferentemente de ouvir, escutar envolve uma atenção deliberada direcionada a um som. Não se trata exatamente de dizer que escutar é de alguma forma algo separado ou oposto a ouvir; de fato, a distinção entre escutar e ouvir é frequentemente pouco clara”. (NOVAK; SAKAKEENY, 2015).

Um estado de escuta frequente nas situações apresentadas pelo filme vem a ser aquele direcionado a um som produzido pela própria pessoa que Michel Chion define como ergo-audição: “A audição particular para alguém que é, de alguma

forma e simultaneamente, o produtor do som escutado ou possui uma parcela de influência sobre o som produzido”. (CHION, 2011, p. 237). Os exemplos de ergo-audição em *O sol sangra* possuem uma diversidade de sons resultada da forma como são produzidos e dos materiais e gestos que os produzem. Podemos citar as cenas da mulher que descasca pedaços de frango com uma faca, produzindo um som de baixa intensidade, sutil, que resulta da ação da faca que corta, do contato do metal com a carne; ou a mulher que utiliza uma grande peneira de palha para limpar o arroz, produzindo um som ritmado e seco, típico de instrumentos de percussão que utilizam palha trançada e sementes como o caxixi ou o ganzá; ou ainda a já citada cena da adolescente que desembulha lentamente o pacote de presente, ouvindo, ao longo de sua ação, o som do manusear de um papel amassado que domina todo o ambiente sonoro.

No mais, em nenhum momento iremos ver pessoas que reagem diante da percepção de um som. São pessoas que se postam como que imersas em um som ambiente, harmônico e uniforme. A exceção vem a ser o músico que toca o violão, em determinada cena que se passa no interior de uma casa rústica, que se porta nitidamente atento as qualidade das notas que produz, mais um dos exemplos de ergo-audição contidos no filme.

Dentro de quadro de escutas muito marcado por essas duas escutas, as escutas desatentas e as já citadas ergo-audições, uma das situações de escuta nos parece possuir um caráter que foge ao padrão. Trata-se da sequência, formada por apenas 1 plano, em que um senhor olha atentamente para uma foto. No início do plano, vemos algumas fotos espalhadas sobre uma mesa de madeira. São retratos antigos, desgastados, amarelados. A câmera percorre a mesa até enquadrar a mão de um homem a segurar uma das fotos. Não temos o contracampo desse olhar mostrando o que seria a imagem dessa foto. Nessa sequência, o olhar vem a ser o elemento que centraliza o interesse da ação, vemos alguém que olha atentamente para uma fotografia. Seu ato de olhar a fotografia é acompanhado, ao fundo, por um som de vento e de grilos, mais uma vez de padrão uniforme e contínuo. Penso que não seria infundado considerar aqui outra dimensão de escuta. Uma escuta que, é claro, não temos acesso dado ao seu

grau de subjetividade, mas que também está presente em nosso exercício de memória, que de certa maneira essa cena ilustra. Fotos, como registros de memória, podem guardar não apenas imagens, mas também evocar sons. Aqui poderíamos citar a experiência relatada pelo documentarista Ken Burns relacionada ao seu trabalho de filmagem de fotografias de arquivo que normalmente formam uma importante base imagética de suas séries documentais como *A guerra civil* (1990) e *Jazz* (2001).

Além de olhar as imagens, eu as escuto enquanto as re-fotografo. Sei que pode parecer estranho, mas olhando para uma fotografia da guerra civil, eu ouço canhões disparando, tropas marchando pelo campo de batalha, em *Jazz*, eu ouço o som do tilintar do gelo dentro dos copos em um bar, pessoas se movendo ao redor das mesas e instrumentos sendo afinados. Isso ajuda a criar uma boa dose de intimidade. (PUCCINI, 2015, p. 120).

O caso de Ken Burns nos serve de exemplo daquilo que podemos chamar de um exercício de uma reconstituição de sons que se dá a partir de elementos que a imagem apresenta. Os sons nascem de uma leitura atenta da imagem a partir dos elementos visuais. São imagens que sugerem sons, possibilidade que o cinema descobriu logo cedo, ainda em seu período silencioso, como lembra Michel Chion em artigo *Quando o filme era surdo* (1895-1927). (CHION, 2009, p. 3).

Na sequência das fotografias de *O sol sangra*, não temos acesso direto à foto que o senhor visualiza, mas intuimos que estas estão diretamente ligadas à memória afetiva daquele que as observa. Uma memória que não está presa à objetividade do real. Como diz Val Barros: “A memória não se conforma com o real e cria estratégias enganadoras, ela prefere a fantasia e nunca faz o passado surgir por igual” (BARROS, 2012, p. 41). Dessa forma, entendemos que a escuta como exercício de memória não necessariamente se limita àquilo que a foto apresenta, podendo abarcar também sons que não estariam na imagem, mas que, porventura, possam se relacionar a ela, ou se relacionar com ela, como principalmente no que diz respeito às vozes, expressões e falas tanto das pessoas retratadas como daquelas que as observa. São sons internos, vozes interiores que

dialogam, conversam, murmuram<sup>5</sup>.

Estando ausentes esses sons, o exercício de escuta não se encerra. Essa dimensão de uma escuta subjetiva é variável e não raro pode invocar o silêncio, como é o caso dos retratos dispostos em cima da mesa de caráter eminentemente descritivo. Retratam pessoas que posam para a fotografia, em silêncio, aceitando serem registradas para a posteridade formando um quadro que ilustra as relações familiares. Como afirma Salomé Voegelin (2010, cap. 3):

Quando não há nada para ouvir, muito começa a soar. Silêncio não é a ausência do som mas o início da escuta. A escuta como um processo gerativo não de ruídos externos a mim, mas que parte do interior, do corpo, onde minha subjetividade está no centro da produção do som, audível para mim mesmo.

No texto de sua tese, Val Barros comenta: “A fotografia como aprendizado do silêncio, a possibilidade de recortar histórias através de vozes traduzidas em gestos. Estar calado para ouvir de outra maneira”. (BARROS, 2012, p. 46).

*A poeira e o vento*, documentário de curta-metragem do juiz-forano Marcos Pimentel, possui um padrão de composição de sua trilha sonora próximo ao que vemos em *O sol sangra*, principalmente naquilo que diz respeito à quase ausência do verbo. A dimensão de memória, comentada em *O sol sangra* não está presente no filme de Pimentel. Pimentel registra um povoado próximo da Juiz de Fora do qual ele não faz parte. Dessa forma, as imagens que vemos no filme possuem um maior grau de objetividade que acentua seu caráter descritivo. Todos os planos apresentam registros de pessoas, lugares e situações diante das quais o diretor se posiciona de maneira observativa.

A ausência do verbo vem a ser uma das principais características na filmografia recente de Marcos Pimentel. Em entrevista concedida ao Projeto *Minas é*

---

<sup>5</sup> Sobre a noção de voz interior ver, por exemplo: LABELLE, Brandon. *Lexicon of the mouth, poetics and politics of voice and the oral imaginary*. New York: Bloomsbury, 2014.

*Cinema*<sup>6</sup>, ele comenta sobre isso:

Eu comecei fazendo filmes onde a palavra tinha uma importância muito grande, filmes nos quais a palavra se sobressaía; seja por locução, narração, por letrados ou por entrevista duradouras e muito constante ali. Se você assistir em ordem cronológica vai ver que a palavra vai desaparecendo e adquirindo cada vez menos importância. (PUCCINI; RANGEL, no prelo).

O som ambiente dá a tônica ao longo das sequências, no entanto este possui algumas alternâncias que quebram a uniformidade que vemos em *O sol sangra*, como os gritos de crianças ou de um porco que grunhe ao morrer, ou ainda a entrada de uma música executada por um sanfoneiro no momento em que a comunidade se reuni em torno de uma praça onde um enorme porco é assado. A única situação de elocução vocal mais ostensiva é dada não pelos moradores do povoado, mas pelo som que sai de um aparelho de televisão, dos canais captados por antenas parabólicas que enunciam notícias, sorteios de prêmios e orações religiosas. A voz mediatizada se configura, assim, um elemento estranho dentro da paisagem sonora do povoado, pelo menos na forma como ela é retratada no curta.

De resto, vamos ver ao longo do curta pessoas que se comportam em situações de escuta, sendo a ergo-audição mais uma vez predominante, escutam os sons que elas próprias produzem. Dentre as situações de escuta, uma chama a atenção. Trata-se de uma cena que se localiza logo no início do filme, conforme comentaremos a frente.

O documentário abre com planos gerais que apresentam a paisagem local, morros a perder de vista, como uma típica localidade mineira, corta para planos mais próximos que mostram as árvores e a vegetação, as pedras, a névoa, até chegar a um plano geral em que vemos o povoado formado por algumas poucas

---

<sup>6</sup> *Minas é Cinema* é um projeto do grupo de pesquisa CPCine: História, estética e narrativas em cinema e audiovisual, constituído por Alessandra Brum, Luís Alberto Rocha Melo e Sérgio Puccini, professores do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da UFJF.

casas a rodear uma pequena capela ao centro. Os sons da natureza preenchem os planos, o barulho da água, pássaros, vento, galinhas, porcos, bois. A primeira ação humana que vemos no filme é a de debulhar um milho, apresentada em plano fechado em que primeiro vemos apenas as mãos em ação, e depois os pés daquele que debulha o milho.

Ao longo dos primeiros minutos somos convidados a contemplar visualmente esse espaço de mundo e a escutar os sons que dele são oriundos. Eis que esse período de contemplação é interrompido pela inserção de um plano em que vemos um dos habitantes desse povoado que se posta imóvel, e olha diretamente para a câmera. Curiosa inversão, já não somos mais nós que contemplamos, mas nós que somos contemplados. Da mesma forma, já não somos nós que escutamos, mas nós que somos escutados. Essa atitude de escuta, que se dá de dentro para fora, é reforçada por um olhar atento, direto e fixo.

Essa mesma atitude de escuta, mobilizada pela atenção do olhar em direção a uma fonte sonora, será repetida ao final do filme. Dessa vez esse direcionamento não se dá de dentro para fora, mas ocorre no espaço diegético do filme. Trata-se da sequência, comentada anteriormente, em que um homem, o mesmo da sequência anterior, e uma mulher assistem à televisão. Desnecessário dizer que o efeito aqui é bem menos perturbador.

O que tentei fazer aqui, de maneira introdutória, foi trabalhar uma percepção de escuta dentro de um horizonte amplo, uma escuta que mesmo não sendo compartilhada pelos personagens a nós espectadores, está latente na imagem e, portanto, pode ser intuída, mesmo se esta esteja carregada de um caráter simbólico. Na verdade, procuramos aproximar duas ações, olhar e escutar, dando a elas um sentido de equivalência, como ações indissociáveis. Retomamos assim um antigo debate, presente em estudos como o de Gemma Corradi Fiumara (FIUMARA, 2006), Adriana Cavarero (CAVARERO, 2011) e Don Ihde (IHDE, 2007), só para citar alguns nomes do campo da filosofia, que discutem essa preponderância do olhar, em relação ao escutar, presentes no pensamento ocidental desde Platão. Seguindo a linha do texto de Carlos Alberto Mattos, citado anteriormente, intitulado justamente “O olho que ouve”, também poderíamos dizer

aqui: “ver com os ouvidos”, tal como faz *Zatoichi*, o personagem cego de uma das mais longas séries de cinema e televisão do Japão.

### **Bibliografia**

BARROS, Valdenira. O sol sangra, memória e afeto. 2012. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CAMPAN, Véronique. L'écoute filmique, écho du son en image. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.

CAVARERO, Adriana. Vozes plurais, filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. A audiovisão, som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CHION, Michel. Film, a sound art. New York: Columbia University Press, 2009.

CHION, Michel. Le son. Paris: Nathan, 1998.

CHION, Michel. “Audition and ergo-audition: then and now”. In: DANIELS, Dieter; NAUMANN, Sandra. See this sound, audiosisology 2, essays. Leipzig: Ludwig Boltzmann Intitute, 2011.

COSTA, Fernando Morais da. “Silêncio e vozes no cinema: Tabu e Stereo”. Significação, revista de cultura audiovisual, v. 41, n. 41, 2014. 140-155.

FIUMARA, Gemma Corradi. The other side of language, a philosophy of listening. London, New York; Routledge, 2006.

IHDE, Don. Listening and voice, phenomenologies of sound. Albany: State University of New York Press, 2007.

LABELLE, Brandon. Lexicon of the mouth, poetics and politics of voice and the oral imaginary. New York: Bloomsbury, 2014.

MATTOS, Carlos Alberto. O olho que ouve. Disponível em: <<http://carmattos.com/2015/09/20/o-olho-que-ouve/>>. Acessado em: 21 de setembro de 2015.

NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (org.). Keywords in sound. Durham and London, 2015.

PUCCINI, Sérgio; RANGEL, Cláudia. “O cinema contemporâneo de Juiz de Fora, tendências e perspectivas”. In: BRUM, Alessandra; MELO, Luís Alberto Rocha; PUCCINI, Sérgio. Cinema em Juiz de Fora. Juiz de Fora: Editora UFJF, no prelo.  
ROGERS, Holly. Music and sound in documentary film. New York, London: Routledge, 2015.

VOEGELIN, Salomé. Listening to noise and silence, towards a philosophy of sound art. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2010.

***Tão longe é aqui e a música dos ruídos:***  
aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema  
contemporâneo

Kira Pereira<sup>1</sup>, Suzana Reck Miranda<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kira Pereira é docente da Unila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana) e doutoranda em Multimeios (Unicamp), com pesquisa sobre a criação sonora na etapa da montagem fílmica. Atua no audiovisual desde 2000, como editora de som e técnica de som direto, tendo entre suas principais produções o desenho de som dos filmes *De Menor* e *Tão Longe é Aqui*, a captação de som direto de *Jardim Europa*, e a participação na equipe de finalização de *Dois Coelhos*, *Os Amigos*, *Garotas do ABC*, *Carandiru*, *Lisbela* e *o Prisioneiro*, *Durval Discos*, entre outros.

**e-mail: kirapereira@gmail.com**

<sup>2</sup> Suzana Reck Miranda é docente do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), ambos da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É graduada em música (piano) pela UFSM, doutora em Multimeios (cinema) pela Unicamp e autora de vários artigos/capítulos de livros sobre a relação da música com o cinema.

**e-mail: suzanareck@gmail.com**

## Resumo

No intuito de refletir sobre possíveis transformações dos papéis “tradicionais” da música e dos ruídos no cinema, este ensaio se debruça sobre o desenho de som do documentário *Tão longe é aqui* (Eliza Capai, 2013) a partir de um objetivo específico: observar em que medida os ruídos, no cinema contemporâneo, ao mesmo tempo em que escapam de um vínculo exclusivo com a verossimilhança, acabam operando funções que tradicionalmente são legadas à música de cinema. Para tanto, usaremos conceitos oriundos dos estudos da música no cinema narrativo ficcional como ponto de partida, embora nossa reflexão, conforme o leitor poderá notar, propositalmente esteja voltada a um exemplo contemporâneo e - *a priori* - não ficcional.

Palavras-chave: Teoria da música no cinema; Desenho de som; Som e música no documentário; Documentário brasileiro contemporâneo.

## Abstract

In order to investigate possible transformations of traditional functions of music and noises in films, this essay focuses on the sound design of *Tão longe é aqui* (*Here is so far*, Eliza Capai, 2013) from a specific point of view: what extent noises in contemporary cinema, while escaping from an exclusive bond with likelihood, can carry out functions that are traditionally linked to film music. Therefore, we will use concepts from film music studies applied to Hollywood classical narrative films as a starting point, although our reflection, as the reader may notice, purposely is facing a Brazilian contemporary essay documentary.

Keywords: Film music theory; Sound design; Sound and music in documentary; Contemporary Brazilian documentary.

Desde os primórdios do cinema sonoro, os elementos da trilha sonora fílmica costumam ser separados em diálogos, música e ruídos<sup>3</sup>. Supostas funções são comumente alocadas a esses três elementos, ao menos no cinema que costumamos chamar de “narrativo clássico”. Os diálogos, além de possuírem informações que movem a narrativa adiante, expressam (verbalmente) sentimentos, ideias e ações dos personagens. Já a música costuma indicar como devemos ler cada cena emocionalmente, além de poder dar pistas pontuais como, por exemplo, o local e a época em que se passa uma narrativa. Os ruídos, por sua vez, contribuem para uma apreensão verossimilhante do mundo ficcional narrado, podendo também chamar a atenção do espectador para ações ou aspectos específicos da imagem.

De fato, durante o cinema silencioso essas “funções” já eram discutidas, como bem apontou Stephen Bottomore:

Sound effects were seen as an additional attraction at film shows, and *Views and Film Index* suggested that patrons would really miss effects in some films, for example in a film that showed objects being smashed. Views added that well thought out effects might even help to clarify a film's plot. By 1909, the Bioscope was talking of the unnaturalness of seeing events such as explosions, typhoons, and battles without their accompanying sounds, and of the need to break this 'silence of death' in films.<sup>4</sup> (BOTTOMORE, 2001, p. 130).

Entretanto, sabe-se que as experimentações que ocorreram nesse período foram inúmeras e que ruídos foram usados de diferentes formas. François Jost,

---

<sup>3</sup> Alguns autores preferem o termo *sons*, ou ainda *efeitos sonoros*, mas utilizaremos aqui o termo *ruídos* para reforçar a aproximação que proporemos entre efeitos sonoros pontuais (geralmente síncronos à imagem), sons ambientes (pássaros, vento ou carros ao fundo, em geral contínuos e assíncronos) e sons potencialmente musicais.

<sup>4</sup> “Efeitos sonoros eram vistos como uma atração adicional aos espetáculos de cinema, e *Views and Films Index* sugeriu que os espectadores sentiam falta de efeitos em alguns filmes, como num filme que mostrasse objetos sendo esmagados. *Views* acrescenta que efeitos bem planejados podem até mesmo ajudar a elucidar o enredo do filme. Em 1909 a *Bioscope* destacava a falta de naturalidade de assistir eventos como explosões, tufões e batalhas sem o acompanhamento sonoro, e a necessidade de quebrar esse 'silêncio mortal' nos filmes”. (livre tradução das autoras).

por exemplo, lembra-nos que:

[...] the survey of the sounds to which audiences were exposed in certain film theaters showed that they were continuous, horizontal rather than punctual, as well as spread over time. To phrase this in a more current language, they created what we call "atmosphere", that is to say, they were sound masses whose particularity was their lack of orientation and the fact that they were not anchored in any specific point of the image.<sup>5</sup> (JOST, 2001, p. 48).

Chama-nos a atenção esse uso mais livre dos ruídos que, de acordo com Jost, criava uma “atmosfera” para os filmes silenciosos. Hipoteticamente, supomos que a exploração desses sons, assim como o acompanhamento musical, também pudesse ser utilizada para sugerir nuances emocionais. No entanto, o que Jost nos diz é que o sincronismo e a ancoragem dos ruídos - em relação às imagens - se tornou uma preocupação generalizada, como podemos ver na série de apontamentos que o autor cita no mesmo artigo, nas quais espectadores e críticos da época reclamam da presença excessiva de sons, de sua falta de correspondência ao que a imagem estaria mostrando, dos problemas quanto à sincronia, timbres e intensidade dos ruídos. Estes, ao invés de corresponderem às imagens mostradas, de acordo com tais críticas, distraiam a atenção do espectador. A questão principal era, portanto, a ligação indissociável dos ruídos à verossimilhança. Essa resposta da audiência teria feito, segundo Jost, com que o uso dos ruídos com o passar do tempo se tornasse mais discreto e, mais frequentemente, soassem em certos gêneros de filmes que evocavam ruídos mais intensos como, por exemplo, filmes de guerra. Embora saibamos que afirmações generalistas sobre esse período sejam arriscadas, boa parte dos filmes, a partir do final dos anos 1910, passou a ter exclusivamente um acompanhamento musical ininterrupto, seja de um piano ou de um conjunto orquestral e, algumas vezes, a

---

<sup>5</sup> “[...] a observação dos sons aos quais os espectadores estavam expostos em certos cinemas mostra que eles eram contínuos, horizontais e não pontuais, bem como espalhados ao longo do tempo. Para colocar numa linguagem mais atual, eram criadas o que chamamos de “atmosferas”, ou seja, massas sonoras cuja particularidade era sua falta de orientação e o fato de que não eram ancoradas a nenhum ponto específico da imagem”. (tradução das autoras).

alternância de ambos.

Com o advento do cinema sonoro - e a facilidade maior de alcançar a desejada sincronia - predominou, no cinema industrial, a vontade de explorar ao máximo esse recurso e mostrá-lo ao público, o que resultaria nos chamados *talkies*, filmes repletos de diálogos e que reproduziam “todos os ruídos presentes em cena, indiscriminadamente, sem critério de seleção”. (MANZANO, 2003, p. 88). Como era de se esperar, críticas a esse uso indiscriminado vieram à tona, em especial entre realizadores como Chaplin, Eisenstein e René Clair. A título de exemplo, Luiz Adelmo Manzano cita o ensaio *The Art of Sound*, escrito por Clair em 1929, que aponta o seguinte:

Se existe uma concordância quase que universal a respeito das vantagens do acompanhamento musical (sincronizado na película) em relação às improvisações de uma orquestra (ao vivo na sala de)<sup>6</sup> de cinema, as opiniões variam no que diz respeito aos ruídos acompanhando a ação. A utilidade de tais ruídos é sempre questionável. Se, a uma primeira audição, eles são surpreendentes e entretêm, rapidamente se tornam cansativos. [...] Entretanto, se a *imitação* de ruídos reais parece limitada e desapontadora, é possível que uma *interpretação* possa ter muito mais futuro.<sup>7</sup> (CLAIR, 1929 apud MANZANO, 2003, p. 91-94).

No entanto, essa sugestão de Clair sobre o uso interpretativo dos ruídos não encontra grande reverberação no cinema industrial, a não ser, talvez, pelo fato de passar a haver, de um modo geral, um critério mais rígido de quais sons devem ou não ser ouvidos, segundo sua importância narrativa. Porém, mesmo havendo uma espécie de interpretação (de quais sons são ou não importantes para a narrativa) por parte dos realizadores, isto não significa que o potencial verossímilante não prevaleça, resultando em ruídos imitativos da realidade.

Diante do exposto, podemos afirmar que, desde os primórdios do cinema, certa hierarquia entre os diferentes elementos da trilha sonora foi pré-determinada, na qual as vozes poderiam reinar absolutas, seguidas de perto pela

---

<sup>6</sup> Parênteses adicionados pelas autoras.

<sup>7</sup> Tradução de Luiz Adelmo Manzano, em seu livro *Som-Imagem no cinema* (2003, p. 91, 94).

música e, a uma larga distância (tornada evidente por sua menor frequência e pela baixa intensidade em que eram ouvidos) pelos os ruídos. Em parte, sabemos que essa relação também resultou de limitações técnicas na reprodução e gravação dos sons que, no início do cinema sonoro, operava em uma faixa limitada de frequência e amplitude sonoras, o que dificultava a inteligibilidade, principalmente quando muitos sons ocorressem ao mesmo tempo. O uso de ruídos, novamente, é parcialmente vetado para garantir a compreensão dos diálogos e não competir com a força expressiva da música. Esta última, tão logo a simultaneidade de mais de uma pista sonora torna-se possível no som fílmico (a partir de 1933), passa a estar presente praticamente ao longo de toda a narrativa.

Claudia Gorbman<sup>8</sup>, no seu conhecido livro *Unheard Melodies*, ao analisar o uso da música nos filmes narrativos clássicos das décadas de 1930 e 1940, observa que o uso e a concepção da música nesse tipo de cinema seguem uma série de princípios. Um deles seria a “*inaudibility*”<sup>9</sup> (inaudibilidade) que diz respeito ao fato de a música não chamar a atenção para si, mantendo-se subordinada à narrativa e aos diálogos. Dessa forma, apesar de muitas vezes cumprir um importante papel de *signifier of emotion* (significante de emoção), a música parece não ser ouvida ‘conscientemente’ pelo espectador e, sendo assim, colabora com o efeito ilusionista e com a transparência<sup>10</sup> da materialidade fílmica, elementos centrais do cinema narrativo clássico. Contrariando o princípio de “*inaudibility*” em prol da

---

<sup>8</sup> Os princípios de composição, edição e mixagem das músicas no cinema narrativo clássico identificados por Gorbman (1987, p. 73) são: 1. *invisibility* (quando o aparato técnico da música não é visível); 2. “*inaudibility*” (capacidade de a música não chamar a atenção e permanecer quase imperceptível); 3. *signifier of emotion* (significante de emoção); 4. *narrative cueing* (demarcação narrativa – seja referencial ou conotativa); 5. *continuity* (efeito de continuidade); 6. *unity* (efeito de unidade). Como sétimo princípio, a autora afirma que qualquer um deles pode ser “violado”, desde que esteja em conformidade com as necessidades narrativas de outros. Ver: GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

<sup>9</sup> As aspas são da autora.

<sup>10</sup> Sobre os conceitos de opacidade e transparência no cinema, ver: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

demarcação narrativa (exceção já prevista pela autora), a música em alguns momentos - sobretudo quando escrita no estilo de composição batizado de *mickeymousing*<sup>11</sup> - funciona quase como um efeito sonoro que pontua cada movimento, gesto e/ou ação. (GORBMAN, 1987, p. 73).

Essas convenções, às quais voltaremos a falar mais adiante, de um modo geral permanecem sem grandes alterações por um período. Entretanto, há uma lenta e gradual diminuição na presença da música, que deixa de ocupar quase toda a duração dos filmes (se mantendo nas cenas-chave que pedem uma ênfase dramática) e um aumento do uso de ruídos, em especial nas cenas de maior ação. Um dos motores propulsores dessas mudanças são os próprios avanços tecnológicos, que permitem cada vez mais um detalhamento sonoro sem prejudicar a inteligência dos diálogos.

Em linhas gerais, podemos dizer que a grande mudança viria a partir da década de 1970 onde - impulsionados pelo avanço técnico do som estereofônico e também pela chegada de uma nova geração de cineastas e técnicos que trazem novas referências para o cinema industrial<sup>12</sup> - alguns filmes passam sistematicamente a “embaralhar” os papéis estabelecidos para sons e música, e aproximá-los. De um lado, alguns filmes passam a fugir das composições sinfônicas típicas das décadas passadas e adotam estilos musicais mais modernos e que podem ser considerados “ruidosos” (como o jazz, a música popular, a música eletrônica e, em alguns casos, a música concreta e eletroacústica). De outro, os ruídos assumem em determinadas cenas um caráter mais expressivo, distanciando-se de sua obrigatoriedade de verossimilhança e ganhando um maior protagonismo dentro da trilha sonora.

---

<sup>11</sup> Inspirado no uso da “mímica” orquestral utilizada nas primeiras animações dos Estúdios Walt Disney, esse termo diz respeito à técnica de composição para filmes em que a música é sincronizada ao extremo com a ação mostrada na tela.

<sup>12</sup> Sobre esse tema, consultar MENDES, Eduardo Santos. Walter Murch: A revolução no pensamento sonoro cinematográfico. 2000. Tese (Doutorado) - ECA/USP, São Paulo e KERIN, Mark. Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Essa tendência se intensificou e, ao examinar filmes do final da década de 1990 e início dos anos 2000, Anahid Kassabian (2003, p. 91) identifica uma evaporação nas fronteiras e hierarquias entre ruídos e música, e afirma que “*distinctions between foreground and background sound are slowly disappearing and, with them, the distinctions among noise, sound and music*”.<sup>13</sup> A autora, ao analisar *A cela* (*The Cell*, Tarsem Singh, 2000) aponta a presença de timbres e texturas repetidos em determinadas sequências cujo efeito principal é gerar uma camada de sons sem necessariamente implicar em situações tipificadas do uso de ruídos e/ou músicas.

This is neither music nor not music, but rather a textual use of sound that disregards most, if not all, of the 'laws' of classic Hollywood film-scoring technique. The sound music is foregrounded for attention, not 'inaudible' as is standard. It is not a signifier of emotion, does not provide continuity or unity. It is not subordinated to the narrative or the visuals, but on pair with them in creating an affective world.<sup>14</sup> (KASSABIAN, 2003: 93)

Embora esses ruídos, ou música de ruídos, não se configurem como um significante de emoção (*signifier of emotion*) ou um elemento de continuidade, de unidade (no sentido que Gorbman dá a esses termos), isso não necessariamente implica em um rompimento radical com a narrativa. Em outras palavras, essa aproximação entre música e “não-música”, o fato dela ser levada ao primeiro plano de atenção e não mais ser mais subordinada à imagem e, sobretudo, como afirma Kassabian, ser capaz de junto a ela “criar” um mundo afetivo, parece estar na ordem do dia do cinema industrial que, como bem aponta a autora, naturalmente incorporou elementos de outros meios de entretenimento como, por

---

<sup>13</sup> “Distinções entre sons em primeiro e segundo plano estão lentamente desaparecendo, e com elas, as distinções entre ruído, sons e música” (livre tradução das autoras).

<sup>14</sup> “Isto não é música e nem não-música, mas um uso textual do som que desconsidera a maioria, se não todas, as leis sobre técnicas de composição musical dos filmes hollywoodianos clássicos. A música de sons vem ao primeiro plano de atenção, e não é inaudível como é o padrão. Não é significante de emoção, não provê continuidade ou unidade. Não é subordinada à narrativa ou às imagens, mas parceira destas na criação de um mundo afetivo” (livre tradução das autoras).

exemplo, os jogos eletrônicos.

O que particularmente motivou este ensaio é o fato de que essas características podem ser encontradas em muitos filmes contemporâneos, incluindo obras totalmente distintas e distantes de estilos consagrados do entretenimento ficcional. Ou seja, trata-se de articulações discursivas que podem ser detectadas em qualquer tipo de narrativa fílmica, incluindo aquelas que, como denomina Roger Odan, integram o “conjunto documentário”. (ODIN, 2012, p. 23).

*Tão longe é aqui*, nosso objeto de estudo, enquadra-se num contexto narrativo documental. É o primeiro longa da jornalista Eliza Capai e sua estreia ocorreu no Festival do Rio de 2013, onde ganhou o prêmio de melhor filme na mostra Novos Rumos.

Como se sabe, nos Estudos de Cinema, o debate sobre a natureza do documentário é extenso e engloba desde as diversas estruturas narrativas que o singularizam (ou não) até suas implicações históricas, políticas e filosóficas. Dado aos limites deste texto, não nos cabe aqui discorrer sobre tais questões. Conforme dissemos no resumo inicial, nosso intuito é refletir sobre as fronteiras entre os ditos papéis “tradicionais” da música e dos ruídos em narrativas fílmicas.

Em artigo anterior<sup>15</sup>, mencionamos que pesquisas recentes no Brasil têm abordado as relações entre música e documentário, “sejam estas construídas em filmes cuja temática é a música/músicos(s) ou não” e que Fernão Ramos (2008, p. 86), no seu livro “*Mas afinal... O que é mesmo documentário?*”, destaca a música como um importante elemento de modulação “da construção da voz assertiva no documentário” e a pertinência de se “pesquisar mais especificamente os encadeamentos entre música e narrativa nos filmes de não ficção”. Reside aí o principal objetivo das linhas que seguem.

### **A música dos ruídos em *Tão longe é aqui***

Documentário narrado em primeira pessoa e com aproximações ao universo

---

<sup>15</sup> MIRANDA, Suzana Reck; MAGGI, Daniel. “Asserções Sinfônicas: Música e Deslocamentos em *Tocar y Luchar*”. *Novos Olhares*, v. 3, 2014, p. 125.

ficcional, *Tão Longe é Aqui*, dirigido (e narrado) por Eliza Capai, é uma espécie de *road movie* no qual a personagem/narradora nos conta, através de uma carta escrita para uma suposta filha, sobre sua viagem à África (passando pelo Cabo Verde, Marrocos, Mali e África do Sul). Sons e imagens foram organizados no intuito de traduzir e/ou interpretar as emoções vividas (e descritas) pela realizadora, o que resulta em um filme-ensaio pessoal e subjetivo.

O desenho de som do filme está intimamente ligado às escolhas narrativas e estéticas da diretora, que optou por elaborar três “universos” narrativos distintos, mas interligados e mesclados: o universo do *real*, ao qual pertencem as entrevistas, as imagens e os sons descritivos (sem grandes interferências estéticas); o universo do *sonho*, onde a diretora projeta suas expectativas e preconceitos (sempre de forma simbólica e buscando certo estranhamento); e o universo da *ficção*, no qual tenta “recriar” as experiências vividas no *real*, projetando neste – propositalmente – uma espécie de faz-de-conta onírico<sup>16</sup>.

Holly Rogers, em seu artigo *Composing with Reality: Digital Sound and Music in Documentary Film*, nos chama a atenção para o fato de que o documentário contemporâneo que flerta com a autorreflexividade e/ou o filme-ensaio (como é o caso de *Tão longe é aqui*), é um campo profícuo para um criativo trabalho sonoro:

From the self-reflexive, essay-style of modernist documentary, through to the performative, interactive and democratized phase of digital nonfiction work, the subjective has become a more welcome and established part of the process, securely enmeshing the “two domains” of documentary and fiction. It is at such moments that creative sound design and music become particularly audible.<sup>17</sup> (ROGERS, 2013, p. 2).

---

<sup>16</sup> A diretora Eliza Capai explicou o seu processo criativo para uma das autoras deste texto. Optamos por utilizar alguns dos termos por ela ditos (em entrevistas e conversas) ao longo de todo ensaio, como um método simples de organização das descrições. Estes termos são empregados, portanto, em um sentido coloquial, sem a pretensão de serem discutidos e/ou criticados.

<sup>17</sup> “Desde o documentário modernista reflexivo, de estilo ensaístico, até a fase performática interativa e democratizada dos filmes digitais de não-ficção, o subjetivo se tornou uma parte do processo mais bem-vinda e estabelecida, certamente embaralhando os “dois domínios” do documentário e da ficção.

Os “universos” do *sonho* e da *ficção* são os momentos onde o documental e o ficcional se confundem, mas a distinção entre as imagens visuais destes e as do universo que a diretora chamou de *real* é, muitas vezes, nula. O que trará uma maior clareza de que saímos de uma possível realidade objetiva, passando a adotar a perspectiva subjetiva da personagem/narradora é justamente o desenho de som que, como destaca Rogers, assume um papel mais “criativo”, e que se distancia da mera imitação da realidade.

Não há inserções musicais e/ou sonoridades estranhas ao universo filmado. Ou seja, o desenho sonoro de *Tão longe é aqui* foi construído majoritariamente com os sons captados durante as filmagens. No entanto, alterações (distorções, aumento de volume, deslocamentos, entre outros) foram usadas para criar novas camadas discursivas. Tais sonoridades modificadas e deslocadas, por vezes, aderem-se às imagens de acordo com o que Michel Chion (2008, p. 54) denominou de *síncrese*, neologismo que se refere à sincronização entre sons e imagens *a priori* não correspondentes, mas que devido a similaridades de movimento e/ou de timbre acabam criando uma “síntese” e sendo lidos como unos<sup>18</sup>.

Esse tipo de estratégia “composicional”, que usa os sons registrados no ato da tomada transformados e deslocados de seu referencial visual é comum nos documentários contemporâneos, como destaca Holly Rogers:

Advances in music technology enables documentary soundtracks to pass freely between real-world sound and musical composition, and some documentarians have consciously used digital technology to dislocate actuality sound from its visual referent and compose with real-world noises; but in so doing, they ensure that the

---

São nesses momentos que a música e o desenho de som criativos se tornam particularmente audíveis” (livre tradução das autoras).

<sup>18</sup> Chion comenta que há também a possibilidade de se obter a *síncrese* com sons claramente distintos das imagens, e que isto pode gerar um estranhamento interessante. Esta talvez seja uma aproximação ao conceito de “sons interpretativos” proposto por René Clair, conforme expusemos no começo deste ensaio.

soundtrack keeps one foot in the image and the film a loose grip on the traditional nonfiction aesthetic. (ROGERS, 2013, p. 3).

Para melhor compreendermos as estratégias adotadas pelo filme e seus possíveis resultados, nos debruçaremos sobre algumas sequências sonoras pontuais. A primeira informação do filme é uma tela preta e, em seguida, nela vemos as cartelas iniciais e bips, similares aos sinais de atenção usados nos autofalantes de aviões comerciais, começam a soar. Ouvimos, também, uma voz *over* feminina, num tom intimista, que narra o início de uma carta para a filha “[...] *minha filha querida. Pela primeira vez cruzo o Atlântico. Do Brasil para a África [...]*”. Juntamente à voz, há o ruído de um lápis escrevendo sobre papel e, ao fundo, o motor de um avião. Esses ruídos, cujas fontes não são vistas (já que soam sobre a tela escura), reforçam o tom intimista da narração e, ao mesmo tempo, aguçam a curiosidade do espectador - ou, como coloca Bresson (2004, p. 53) provocam aquelas benvindas “impaciências” do público que devemos buscar. Na sequência, ouvimos a voz de uma aeromoça dando orientações aos passageiros e, novamente, o sinal de atenção, que encerra o bloco da tela preta. Vemos, então, uma imagem subjetiva do céu, como se fosse vista por alguém boiando, e a superfície da água por vezes invadindo a tela.

A voz feminina diz desejar que a filha esteja bem ao receber a carta, e pergunta: *quando será que vai ser?* A “resposta” vem na forma de um movimento brusco, um mergulho da câmera na água, com cada um dos movimentos reforçado pelo som de água em deslocamento. Esse plano é também acompanhado de uma ambiência subaquática grave cuja vibração é constante, que reforça a impressão subjetiva da imagem, mas também traz uma sensação de estranhamento e de incômodo. O recurso foi usado, de acordo com a realizadora, no intuito de aludir a uma imersão de uma possível personagem/narradora em águas profundas, em seu inconsciente.

Ao final do plano, a voz nos diz: “*no avião sonhei com uma africana*”, frase que finaliza o momento em que a imagem, repleta de movimentos de câmera e de

desfoques, revela-nos diversas mulheres “africanas”<sup>19</sup>. O momento em que vemos essas mulheres coincide com o primeiro grande deslocamento e estranhamento sonoro. A ambiência subaquática da sequência anterior se mantém, apesar de estarmos vendo mulheres com os pés fincados “na terra”. Terra essa, aliás, conhecida por sua falta d’água. Cada movimento de câmera ou movimento brusco das mulheres retratadas é acompanhado pelo som de água se deslocando, já ouvido na sequência anterior. É promovida então, uma ligação entre as sequências, que não se dá apenas no aspecto formal, mas também narrativo: o objetivo é provocar no espectador a sensação de que as imagens que vemos não desejam representar uma experiência do *real*, mas uma projeção da subjetividade da personagem/narradora.

Esse som subaquático será repetido outras vezes ao longo do filme, sempre associado a momentos onde a subjetividade da personagem/narradora se mostra mais tangível, conforme exemplificaremos mais adiante. Voltando à sequência do *sonho*, outros ruídos foram acrescentados no desenho sonoro: de sinos e de vento (com diversos timbres), e que também retornarão em outras cenas. No final da sequência, ouvimos novamente o sinal de alerta do avião, que se liga tanto via timbre quanto via ritmo ao som de sinos, numa sobreposição, como se um ruído do *real* tivesse evocado memórias sonoras de um mundo onírico. Ouvimos, então, novamente a voz da aeromoça, dessa vez anunciando a chegada ao Cabo Verde.

Retorna-se ao “universo” do *real*, e os ruídos que acompanham as próximas imagens são plausíveis e verossímeis: ruído de mar quando vemos o mar, de água quando as mulheres e crianças buscam água no poço e, no ambiente, vozes distantes, vento, insetos. Os ambientes sonoros, aliás, além de caracterizarem a paisagem do lugar, ajudam a promover uma continuidade formal e rítmica entre os planos, ligando tomadas que provavelmente foram gravadas em momentos ou

---

<sup>19</sup> Eliza Capai captou essas imagens na Etiópia, país onde, segundo ela, encontrou as maiores diferenças culturais e dificuldades de comunicação durante a sua viagem. Eliza disse ainda acreditar que os etíopes costumam serem vistos, nos países ocidentais, como uma espécie de referência visual estereotipada, que tende a representar “africanos” de um modo geral.

lugares distintos e que, certamente, poderiam ter sonoridades diversas. A banda sonora, aqui, deliberadamente evita possíveis síncope, mantendo o padrão tradicional de construção sonora em continuidade. Mas, voltamos a reforçar, quase a totalidade dos sons utilizados no documentário foram captados pela própria diretora durante as filmagens.

No entanto, nessa passagem um ruído foi acrescentado (sem ter, de fato, sido capturado naquele ambiente): o dos sinos de cabra. Dentre as imagens do vilarejo, há dois planos nos quais vemos um grupo de cabras passando, mas essas cabras não possuíam coleiras com sinos. Esses planos, no entanto, inspiraram a construção sonora e esses sinos imaginários soam não apenas em sincronia com os animais mostrados, mas também dispersos e distantes - como parte do ambiente - em diversos momentos ao longo das sequências do Cabo Verde. Por vezes soam reversos e em *síncrese* com cortes e movimentos de pessoas, provocando um estranhamento e uma sensação de “fora de lugar”. Trata-se de outro exemplo em que a sonoridade do filme flana e se transforma entre os “universos” do *real* e da *ficção* - como se o segundo derivasse do primeiro - via uma espécie de reelaboração imaginativa, de memória sonora flutuante.

Além disso, sinos também soaram no universo de *sonho* (das mulheres africanas) descrito anteriormente. Ou seja, é um ruído retomado diversas vezes ao longo do filme, geralmente associado a momentos oníricos, ficcionais, imaginativos. Essa iteração sonora torna-se um tema recorrente que unifica pontos distintos da narrativa, como se fosse um *leitmotiv* musical.

Chama-nos a atenção o fato de que o aproveitamento do potencial musical de ruídos, na narrativa fílmica, não necessariamente denota um processo experimental radical. Ao contrário, em exemplos como o que acabamos de descrever - e tantos outros - a expressividade dos ruídos opera com princípios similares aos da tradicional música de fundo de filmes ficcionais. Parece-nos ser uma forma menos evidente de promover unidade e continuidade entre diferentes tempos e espaços, de motivar processos emotivos e subjetivos no espectador sem, no entanto, chamar a atenção, como o que Gorbman diz ocorrer no princípio de “*inaudibility*” que mencionamos anteriormente.

Neste ponto, vale lembrar que as ideias de Gorbman alinham-se aos conceitos de Sutura e de Enunciação oriundos das abordagens psicanalíticas do cinema que estavam em voga entre os anos de 1970 e 1980. Entre outros pontos, esses conceitos tentam explicar “como a narrativa clássica cinematográfica consegue ‘esconder’ as possíveis marcas da sua construção e forjar uma posição na qual o espectador ‘funde-se’ ao universo ficcional”. (MIRANDA, 2011, p. 162). Para Gorbman, a música é um elemento central nesses processos, pois é capaz de estimular uma espécie de fusão entre o espectador e a diegese, de motivá-lo a uma identificação narcisística com o filme e, ao mesmo tempo, desviar a sua atenção em relação à materialidade fílmica.

Dentre os princípios (de composição, edição e mixagem) que Gorbman identificou, está o que ela chamou de *unity*, um efeito de unidade que decorreria via a repetição e a variação do material musical que, organicamente, colaboram para a construção de uma unidade formal e narrativa. Ou seja, a repetição de um mesmo tema musical ao longo de um filme é capaz de contribuir para a clareza tanto de sua estrutura formal quanto de elementos da dramaturgia. (GORBMAN, 1987, p. 91).

Nos exemplos analisados em *Tão longe é aqui*, inúmeras vezes os ruídos recorrentes parecem promover um efeito similar. Nas imagens do Cabo Verde, por exemplo, notamos que o som da água é reforçado em cada vez que o referido elemento aparece no “universo” *real* e que, quando retomado no da *ficção*, estabelece um elo sonoro marcante tanto com a narrativa (pois novamente soa em *síncrise* com os elementos imagéticos como os movimentos de câmera e da copa de uma árvore sacudida pelo vento) quanto com a organicidade da banda sonora.

Vários ruídos similares e/ou repetidos percorrem os três “universos” propostos pela diretora e criam tanto uma espécie de costura sonora quanto uma relação discursiva. Se, nas imagens do Cabo Verde a água foi destacada como um elemento sonoro chave, nas do Marrocos são as sonoridades ligadas à religião muçulmana que dão o tom. Nesse trecho sobre o Marrocos, o universo do *real* está repleto de orações e rituais religiosos transmitidos pelos autofalantes das mesquitas. Já nos momentos concebidos como *ficção*, a personagem/narradora

tenta reelaborar temas ligados à poligamia e à obrigatoriedade do véu para as mulheres, imaginando uma situação inversa onde o homem seria o gênero subjugado e obrigado a cobrir a cabeça. As rezas das mesquitas são novamente ouvidas juntamente a vozes de pessoas que apareceram em trechos anteriores. Nessa passagem, pessoas e vozes distintas são sobrepostas em *síncrese* e algumas sonoridades vocais foram propositalmente usadas em *reverse*, como uma espécie de alusão sonora à situação inversa imaginada pela narradora, embora para o espectador não familiarizado com a língua árabe essa reversão dificilmente será percebida. O som subaquático do começo também se faz presente, reforçando a ideia do mergulho subjetivo da realizadora.

Na sequência dedicada ao Mali, o primeiro tema destacado é o excesso de trabalho ao qual a mulher enfrenta, especialmente em povoados Dogon. Por vezes, vemos cenas de mulheres pilando cereais, e o esforço físico demandado pela tarefa diária é notório. O som do pilão sendo batido é um dos ruídos explorados ao longo das imagens da aldeia Dogon, passando-nos a impressão de que o tempo todo há pelo menos uma mulher executando tal tarefa extenuante.

Outro tema que a realizadora destaca nessa passagem é a violência física à qual todas as mulheres Dogon são submetidas: a prática da extirpação clitoriana. A porção sonora que acompanha alguns desses momentos mescla ruídos de fogo, de insetos e de chocalhos que entram e saem de *síncrese* a todo o momento. Em especial, há um trecho que nos mostra uma festa cuja presença massiva é de homens. Aqui, o filme alterna imagens capturadas na Etiópia, de uma cerimônia em que mulheres são repetidamente chicoteadas, com danças e intervenções de ambas as festividades. Ruídos de tiros (disparados por um grupo de homens com espingardas, na festa em Mali) somam-se ao dos pilões (das mulheres da aldeia Dogon) para, em *síncrese*, serem percebidos como o som dos violentos golpes de chicote do ritual etíope. Aos poucos, esses ruídos diminuem sendo abafados pela sonoridade de uma ritmada e ofegante respiração.

Como uma espécie de último bloco do filme, surgem as imagens da África do Sul. Nelas, a personagem/narradora parece estar esgotada, amortecida. Sonoramente, há o predomínio de uma experiência de silêncio. Ouve-se, quase

sempre, somente um rumor distante de cidade, propositalmente monótono e inexpressivo. Num segundo momento, já ao final do filme, há o encontro com a cantora Omagugu Makhatini que motiva a entrada de uma canção<sup>20</sup> por ela interpretada em Africâner, que cresce e torna-se extradiegética num típico gesto que tenta elevar o tom emotivo do final do filme e que funciona como o que Cláudia Gorbman designa como significante de emoção (*signifier of emotion*).

Num primeiro momento, pode parecer idiossincrático que estejamos aproximando características de composição, edição e mixagem da típica música do cinema narrativo clássico estadunidense com elementos sonoros do filme-ensaio de uma realizadora brasileira estreante. No entanto, nosso gesto deu-se em função de duas perguntas: se podem ruídos e músicas serem analisados a partir de princípios significantes similares; e em que medida um uso mais “criativo” e musical de ruídos, em filmes de qualquer natureza, realmente desliga-se de situações já tão codificadas na linguagem audiovisual.

O que podemos observar em *Tão longe é aqui* é que parte dos momentos que visam ser apreendidos como processos de subjetivação encontram nos ruídos a sua expressividade mais fundante. São eles os portadores de sugestões sensórias como tensão, aflição e estranhamento, por exemplo, e não tanto as imagens. Ao mesmo tempo, certos ruídos que retornam muitas vezes, como é o caso do som subaquático, não deixam de operar como um tradicional *leitmotiv* ou um dispositivo de unidade (*unity*), no sentido que Gorbman descreve.

Ao longo do filme, há várias texturas sonoras que não deixam dúvidas sobre quais emoções desejam “evocar”, direcionando a leitura emotiva do espectador da mesma forma que as tradicionais composições sinfônicas cinematográficas. Ou seja, são vários os momentos nos quais ruídos musicalmente organizados, que supostamente deveriam estar libertos de seus referenciais imediatos, alinham-se aos conhecidos princípios de invisibilidade, “inaudibilidade”, significante de emoção, demarcação narrativa, continuidade e unidade.

---

<sup>20</sup> Trata-se da canção *Mama*, composta por Nduduso Makhatini.

Nesse sentido, podemos dizer que desde que o hiper-realismo se tornou um código corrente no cinema comercial contemporâneo (COSTA, 2011), romper as fronteiras entre as tradicionais “funções” da banda sonora (voz, ruídos e música) e evitar a ligação dos ruídos com meras representações verossimilhantes deixaram de ser exceções, ou seja, passam a ser códigos comuns. Sendo assim, talvez nossa última colocação soe mais arbitrária ainda do que a aproximação que fizemos entre os princípios de Gorbman e os ruídos de um filme-ensaio. Mas, não podemos concluir sem deixar de dizer que as confusas e anárquicas experimentações sonoras do início do cinema - e aquela “atmosfera” e/ou “falta de orientação” da qual nos falou Jost - passaram a nos parecer muito mais ousadas do que poderíamos supor.

### Referências

- BOTTOMORE, Stephen. “The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in the Early Cinema”. In: ABAEL, Richard; ALTMAN, Rick (Org). *The Sound of Early Cinema*. Indiana: Indiana University Press, 2001. p. 123-142.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 2003.
- COSTA, Fernando Morais da. “Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?”. In: *Ciberlegenda (UFF): Niterói*, v. 1, n. 24, 2011, 84-90.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- JOST, François. “The Voices of Silence”. In: ABAEL, Richard; ALTMAN, Rick (Org). *The Sound Of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 48-56.
- KASSABIAN, Anahid. “The sound of a new film form”. In: INGLIS, Ian (org). *Popular Music and Film*. London: Wallflower Press, 2003.
- MANZANO, Luiz Adelmo. *A relação som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIRANDA, Suzana Reck. “O legado de Gorbman e seus críticos para os estudos da Música no Cinema”. *Revista Contracampo* (UFF). ed. 23, 2011, 160-170.

MIRANDA, Suzana Reck; MAGGI, Daniel. “Asserções Sinfônicas: música e deslocamentos em *Tocar y Luchar*”. *Novos Olhares* (USP), ed. 2, v. 3, 2015, 125-137.

ODIN, Roger. “Filme documentário, leitura documentarizante”. *Significação*, ano 39, n. 37, 2012, 10-30.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RENOV, Michael. “Toward a Poetics of Documentary”. In: RENOV, Michel (ed.). *Theorising Documentary*. New York: Routledge, 1993. p. 12-36.

ROGERS, Holly. “Composing with Reality: Digital Sound and Music in Documentary Film”. *ZDOK, Zúrique, Zürcher Hochschule der Künste*, n. 13, 2013.

**O som do documentário:**  
uma análise da narrativa biográfica de *Coração vagabundo*

Márcia Carvalho<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Márcia Carvalho possui pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. Professora e coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Programa de Iniciação Científica da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação - FAPCOM. É autora do livro *A canção no cinema brasileiro* (Alameda/FAPESP, 2015) e *Documentário e modos de produção* (Novas edições acadêmicas, 2015).

**e-mail: [profmarciacarvalho@yahoo.com.br](mailto:profmarciacarvalho@yahoo.com.br)**



### Resumo

Este artigo pretende realizar a escuta do documentário *Coração Vagabundo* (2008), dirigido por Fernando Grostein de Andrade. A produção é um registro da turnê do álbum *A Foreign Sound* (2004), com um repertório variado de músicas norte-americanas, cujo show de lançamento é apresentado em Nova York, no emblemático Carnegie Hall. O filme não se apresenta como um documentário biográfico convencional, mas por abordar um trecho da história de vida de Caetano Veloso, acaba por deixar escapar vestígios da história do artista que, com a sua presença e voz, comanda o foco narrativo do documentário.

Palavras-chave: Som no documentário; Biografia; Linguagem audiovisual; História da MPB; Trilha sonora.

### Abstract

This article intends to analyze the sound in the documentary *Coração Vagabundo* (2008) directed by Fernando de Andrade Grostein. This production is an record of the show "A Foreign Sound" (2004), with a varied repertoire of american music, whose release show presented in New York, in the emblematic Carnegie Hall. The film is not presented as a conventional biographical documentary, but by addressing an excerpt from the life story of Caetano Veloso, eventually blurt traces the history of the artist with his presence and voice that commands the narrative focus of the documentary.

Keywords: Sound in the documentary; Biography; Audiovisual language; History of MPB; Soundtrack.

## 1. Introdução

Entre as várias tendências de produção do cinema documentário brasileiro contemporâneo, destaca-se a predileção por biografias, com uma atenção especial para personagens da história da música popular brasileira. Neste contexto de produção, percebe-se certa repetição de fórmulas e estruturas convencionais de realização audiovisuais, com ênfase no modo de representação expositivo (NICHOLS, 2005), com abordagens padrões, estruturadas de maneira ilustrativa e cronológica, particularmente com o uso da técnica da entrevista e da captação de depoimentos para apresentar o perfil do biografado, o que é prática comum da narrativa biográfica em várias mídias, como já analisou Sérgio Vilas Boas (2002). À vista disso, parece relevante investigar o som das estruturas narrativas biográficas e seus modos de produção.

Além da análise sobre a música, em qualquer estudo do som em documentários musicais, é preciso estar atento à presença da voz, que canta e fala em depoimentos, e suas relações com as paisagens sonoras que também constroem os retratos das personagens. A paisagem sonora é composição sonoplástica, quando elementos constituintes da sonoridade: efeitos e ruídos, sons indiciais, silêncio, timbre, amplitude, melodia e textura instalam-se num horizonte acústico (SCHAFER, 1991), e para isso, são associados, selecionados, captados ou representados para compor um ambiente sonoro.

A voz cantada ao vivo, registrada em discos ou fixada sobre o suporte da película carrega o universo da oralidade e da performance, palavra esta que, de acordo com Paul Zumthor (1993; 2010), deve ser entendida como conceito definidor de uma ação complexa pela qual uma mensagem poética simultaneamente é transmitida e percebida. Zumthor (2007, p. 9-10) já escreveu sobre o aspecto interdisciplinar de seus trabalhos sobre a voz, apontando o livro *Introdução à poesia oral* (2010) como um primeiro resultado de sua pesquisa. Segundo o autor, além da palavra oral, faz-se necessário estudar e ampliar a perspectiva do problema da voz e da palavra em seus desdobramentos de produção de sentido e recepção.

Para analisar a música, as paisagens sonoras e a voz na organização da narrativa do documentário, este artigo pretende realizar a escuta do documentário *Coração Vagabundo* (2008) dirigido por Fernando Grostein de Andrade. A produção é um registro da turnê do álbum “*A Foreign Sound*” (2004), com um repertório variado de músicas norte-americanas, cujo show de lançamento é apresentado em Nova York, no emblemático Carnegie Hall. O filme não se apresenta como um documentário biográfico convencional, mas por abordar um trecho da história de vida de Caetano Veloso, acaba por deixar escapar vestígios da história do artista que com a sua presença e voz comanda o foco narrativo do documentário.

## 2. A voz do músico é a voz do documentário<sup>2</sup>

Em sete de agosto de 1942, dia de São Caetano, nasce Caetano Emanuel Vianna Telles Velloso, em Santo Amaro da Purificação, no recôncavo baiano, filho de José Telles Velloso, agente postal telegráfico, e Claudionor Vianna Telles Velloso (dona Canô). Como explica Luiz Tatit (1996, p. 264), Caetano Veloso é um artista da independência, do “poder não fazer”, mais que da liberdade do “poder fazer”. Também Guilherme Wisnik aponta que:

Caetano Veloso é, certamente, uma das mais “inexplicáveis” personalidades brasileiras. Não apenas por ser um artista polêmico e camaleônico, cuja força sempre esteve na capacidade de escapar às classificações e desautorizar chaves convencionais de interpretação, mas também por se tratar de alguém que não cansou de se auto-explicar ao longo dos seus quarenta anos de vida artística (iniciada em 1965), a ponto de parecer esgotar tudo o que de novo se poderia dizer ao seu respeito. (WISNIK, 2005, p. 8).

Caetano Veloso, ao longo de sua trajetória, sempre atacou a autonomia da canção ao misturar outros elementos em sua composição - ruídos, referências estéticas, diferentes estilos musicais, encenação. Desde o tropicalismo o artista

---

<sup>2</sup> Esta análise integra meu relatório de Pós-doutorado realizado no Programa de Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

impõe a canção um caráter conceitual construtivo, enfatizando como a música popular brasileira se dá em um campo de cruzamentos e justaposições. Com isso, a obra de Caetano Veloso permanece “em estado de explicação”, como uma prosa poética “essencialmente elíptica e antinarrativa”, como já analisou Guilherme Wisnik (2005, p. 9).

Segundo Wisnik, Caetano sempre “contrabandeou” registros múltiplos e dissonantes, incorporando versos de Waldick Soriano em “Pecado Original”, aderindo ao pop romântico de Morris Albert, ao gravar “Feelings” no álbum *Foreign Sound*, e Peninha, com “Sonhos” e “Sozinho”. E, ao mesmo tempo, dialogar com Gregório de Matos em “Triste Bahia”, Oswald de Andrade em “Escapulário”, Augusto de Campos em “Pulsar”, Maiakósvki em “O amor”, Haroldo de Campos em “Circuladô de fulô”, Castro Alves em “O navio negreiro”, e tantos outros. Na análise de Carlos Rennó:

[...] Caetano elevou a letra de música ao *status* de poema, como só fazem aqueles, poucos e muito bons, que fazem da canção uma modalidade de poesia – cantada. Só que o fez com tal engenho e arte que sua singular contribuição o projeta no contexto mesmo da canção mundial. Aqui, agora, ele figura entre aqueles que sempre foram seus pares, embora nem sempre soubessem e alguns talvez ainda teimem em duvidar (Caetano não será jamais uma unanimidade): entre os Porter, os Gershwin, os Dylan e os Lennon e McCartney. (RENNÓ, 2002, p. 51-52).

Nesse sentido, Caetano Veloso se configura como um importante personagem da história da música brasileira, como letrista, provocador das sonoridades das palavras e dos sentidos da música cantada.

No filme *Coração Vagabundo* a produtora e ainda esposa de Caetano Veloso, Paula Lavigne, chama o diretor para espreitar a porta do banheiro entre aberta. Lá dentro o protagonista faz a barba, nu. Em seguida, com a tela em *black* ouvimos “É proibido proibir” de 1968, com o conhecido desabafo de Caetano Veloso sob as vaias de estudantes durante o Festival da Canção. O novo material, de 35 anos depois, revela Caetano num quarto de hotel. Essa é a apresentação da abordagem do documentário, que registra a turnê do álbum “*A Foreign Sound*” (2004). Assim, o jovem diretor Fernando Grostein de Andrade filma conversas,

ensaios e passeios pelas ruas de Nova York, Tóquio, Osaka, na turnê norte-americana e japonesa do álbum durante 2004 e 2005.

O momento fundamental de desestabilizar consensos pela força vocal de Caetano Veloso contra a plateia universitária aparece no filme sem imagem, sem resgate de material de arquivo, sem uma contextualização qualquer. Apenas para marcar a diferença entre os tempos, da juventude irreverente do personagem e de sua maturidade contemporânea ao registro.

No material de divulgação do filme e em alguns textos de jornais<sup>3</sup>, repete-se que a intenção da produção era gravar um *making of* para o DVD com o concerto ao vivo, mas a produtora Paula Lavigne transformou o projeto no documentário lançado em 2008. A ideia era criar “uma viagem musical com Caetano Veloso” com as interpretações de canções de seu novo disco, mais um confronto com sua vontade de misturar as línguas portuguesa e inglesa, na interpretação e também em sua composição. O filme entrou para o *ranking* dos 20 filmes de maior público ficando na 12ª posição, pois em sua primeira semana de exibição, foi visto por 7.256 espectadores<sup>4</sup>.

Nos bastidores, Caetano é “tietado” por brasileiros ilustres internacionalmente, como Gisele Bündchen, e outros famosos no país, como a atriz Regina Casé. A proposta declarada de Grostein Andrade era fazer um documentário intimista, um retrato quase em primeira pessoa do músico. Mas não se pode esquecer que a produtora do filme é a ex-mulher de Caetano, Paula Lavigne, e que o fim do casamento aconteceu durante as filmagens. A câmera flagra alguns episódios dessa separação, como o músico pedindo o telefone de Gisele Bündchen, numa possível brincadeira, e as cenas que revelam o artista aborrecido, triste e cansado. Como está anunciado na canção “O Estrangeiro”, do álbum homônimo (1989), o

---

<sup>3</sup> São exemplos: BEZZI (2009), CALIL (2009) e *release* do filme, disponível em: <<https://coracaovagabundofilme.wordpress.com/about/>>. Acessado em: 20 de novembro de 2013.

<sup>4</sup> Dados do Informe de Acompanhamento do mercado da Ancine, semana 30, de 24 a 30 de julho de 2009, disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2009/SAM47.pdf>>. Acessado em: 20 de novembro de 2013.

sujeito que canta se encontra “menos estrangeiro no lugar que no momento”.

Curiosamente, tem-se uma relação não apenas com esta canção, mas também com este disco, que na avaliação de Guilherme Wisnik:

No pesadelo impressionista de “O Estrangeiro”, sob a áspera massa de acordes em arpejos percussivos que não encontram repouso, o isolamento involuntário do sujeito que canta revela um doloroso amputamento histórico: o fim das utopias existenciais, estéticas, morais, sexuais, sociais, políticas de sua geração. Isto é, o desaparecimento do motor criativo e ideológico da sua arte surgida no ambiente contracultural dos nos 60, que originou o movimento *hippie*, o tropicalismo, a rebeldia do *rock* e as agitações estudantis em maio de 68 em Paris. (WISNIK, 2005, p. 17).

A análise acima é sobre o disco, mas também descreve o documentário *Coração Vagabundo* em seu retrato de Caetano Veloso, quando o isolamento do sujeito revela o distanciamento do tempo histórico e das características que marcam o início de sua carreira musical.

Entre os entrevistados, aparecem os fãs internacionais do músico, como David Byrne (fundamental também no documentário sobre Tom Zé, *Fabricando Tom Zé* (2007) de Décio Matos Júnior) e o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que comenta a cena de Caetano em seu longa-metragem *Fale Com Ela* (2002) cantando “Cucurucucú Paloma” (Tomas Mendez Sosa), canção que integra o disco *Fina Estampa - ao vivo*, de Caetano Veloso, do ano seguinte de *Fina Estampa* (1994), álbum dedicado ao cancionista hispano.

Ao contrário de tantos outros documentários contemporâneos ao seu lançamento, que se aprofundam em seus personagens resgatando suas performances musicais, *Coração Vagabundo* é quase um filme institucional. Nele, o que vemos na tela é o Caetano Veloso que todos conhecem, sem muito acrescentar à imagem do mito que carrega. Por outro lado, o documentário registra momentos singulares. Como quando Caetano revela estar triste por questões pessoais (e o documentário foi gravado durante o período de sua separação com Paula Lavigne) e diz preferir não falar sobre o assunto. O artista que nunca se cansa de falar, que tem uma opinião sobre tudo, fica enfim em

silêncio.

A opção de construir o filme como sendo um documentário observacional, isto é, sem a presença do realizador-diretor frente à câmera, garante maior foco e destaque na figura de Caetano, apesar de o próprio músico conversar com o diretor em vários momentos do filme. Assim se faz um retrato de Caetano, sem um método investigativo sobre sua vida e obra, mas como o registro de momentos da viagem por diferentes cidades para a apresentação e apreciação de seu trabalho como intérprete, que também revela a sua opinião sobre a música.

Nesse sentido, o filme não se estrutura com elementos definidores de uma biografia convencional, revelando apenas um recorte do lado artístico do cantor, incluindo ensaios para a turnê, bastidores, a relação de Caetano com o público (e do público com ele) e como o músico se atenta para a repercussão crítica de seu trabalho. Todos estes fatores garantem ao documentário uma perspectiva muito pessoal e permitem que Caetano se exponha e se construa como personagem, dando voz ao documentário no relato, na sua própria avaliação e abordagem sobre si.

Percebe-se assim que o documentário busca o modo observativo de representação, conforme classificação de Bill Nichols (2005), evitando o comentário, a encenação e a pesquisa histórica, com o pretexto preguiçoso de registro da turnê. Há no filme imagens contemplativas que acompanham o ritmo de viagem do cantor. Nesse sentido, Caetano “comanda” a narrativa fílmica, pois é através dos seus depoimentos que se determina a ordem das imagens na tela, entrecortada pelas mudanças de cidade, com as viagens de trem e os passeios pelas ruas e restaurantes. Não se utiliza números musicais, tal como em tantos outros documentários, mas as canções aparecem em vários momentos da narrativa, sem muita clareza de suas escolhas, parecendo seguir o gosto dos fãs que encontram Caetano no caminho.

O documentário possui uma estrutura narrativa quase sem metodologia, sem optar pela pesquisa musical e de dados biográficos que apresentem o personagem e contextualizem o mito entorno dele. Talvez o público que pouco conheça a prosódia barroca de Caetano, continue a desconhecer a importância

do compositor baiano que alterou os rumos da história da música popular brasileira com o movimento tropicalista.

Uma cena interessante é quando Caetano responde a provocação de Hermeto Pascoal que, em uma entrevista, o chama de “musiquinho” atacando-o por ter afirmado que as melhores músicas populares são a norte-americana e a cubana. Mas para Hermeto, a melhor música popular é a brasileira. Este desentendimento é bastante curioso dado que Hermeto Pascoal tornou-se um dos músicos brasileiros mais cultuados na cena internacional, especialmente entre apreciadores do jazz, pela riqueza dos inusitados improvisos, como comenta o próprio Caetano no filme. Segundo Carlos Calado (NESTROVSKI, 2002, p. 111-112), Hermeto “combina ritmos tradicionais do Nordeste – baião, frevo, xaxado – com elementos jazzísticos e liberdades rítmico-harmônicas que o aproximam da música experimental. [...] Ironicamente, a música de Hermeto sempre foi mais valorizada no exterior”.

O fato de o próprio perfilado ser o “guia” do filme garante ao músico um ambiente confortável para que possa se expor com naturalidade e discursar sobre vários temas que cercam o seu universo musical: o tropicalismo, a relação com a crítica, suas inspirações, sua rejeição pelo obscurantismo e a religião, seu sentimento de “subdesenvolvido”, sua origem em Santo Amaro, sua experiência com a fala em língua inglesa.

A relação com a língua inglesa também nos leva a pensar sobre o seu exílio. No entanto, Caetano revela que falou e ouviu pouco inglês quando morou em Londres por viver rodeado de brasileiros. Mas é inegável que sua canção “London, London” (1971) está ligada à língua, o inglês, e ao tema da letra, como a expressão clara do conflito com o seu exílio. O que desperta interesse, como já apontei numa análise sobre o filme *Durval Discos* (CARVALHO, 2007), são as palavras do próprio Caetano Veloso sobre o seu processo criativo de compor canções em inglês:

É uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo. Na verdade, eu sou irresponsável o bastante para viver e, quando escrevo em inglês, não faço se não brincar com as formas familiares

de letra de música americana, misturando-as com uma espécie de tradução para o inglês de algumas idéias e bossas que eu trouxe de minha experiência com a *native tongue* (língua nativa). Mas acontece que, além de irresponsável, eu sou muito curioso. De modo que não me é difícil escrever estas letras de música em inglês: o que me enlouquece é a curiosidade de saber o que elas dizem. (FRANCHETTI; PÉCORA, 1981, p. 57).

A experiência de exílio aparece em momentos diferentes de sua obra, como já foi autoanalisado em *Verdade Tropical* (1997), o livro de memórias e reflexões de Caetano Veloso sobre as circunstâncias culturais do período do tropicalismo, sua prisão e exílio, revisitado em *Estrangeiro*, álbum de 1989, em *Tropicália 2*, de 1993, disco em parceria com Gilberto Gil para a comemoração aos 26 anos do movimento, além do show *Circuladô* (1992) entre outras referências mais discretas.

Algumas canções ganham destaque na narrativa do filme como reveladoras de temas importantes para o personagem retratado, “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) revela o lirismo cortante da cultura do nordeste brasileiro, e reaparece de forma marcante em sua obra, como já analisou Guilherme Wisnik:

“Asa Branca”, em particular – a mais perfeita canção do exílio, que fala de alguém que se vê forçado a abandonar o sertão castigado pela seca, deixando guardado ali seu coração como promessa de volta –, marca o momento inaugural de sua hoje tão consagrada vocação de intérprete criador. (WISNIK, 2005, p. 37).

Tema recorrente da nostalgia de tempos e lugares, desde suas primeiras canções. Vale notar que em seu primeiro álbum *Domingo* (1967), que contém a primeira gravação de “Coração Vagabundo”, Caetano escreve: “A minha inspiração não quer mais viver da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro”.

Também Caetano fez várias canções sobre cidades: “London, London” (Londres), “Manhatã” (Nova York), “Sampa” (São Paulo), “Flor do cerrado” (Brasília), “Paisagem inútil” (Rio de Janeiro), “Beleza pura” (Salvador), “Aracaju” (Aracaju), “Trilhos urbanos” (Santo Amaro). De família de classe média modesta, de uma cidade do interior da Bahia, Caetano viveu intensamente as experiências

de choque com as grandes cidades, de Salvador e São Paulo, longamente reelaboradas em suas composições. No filme, Caetano revela sua sensação de “subdesenvolvido”, seu embate com o provincianismo brasileiro, sensação que se faz diante da cidade, de uma entrevista para a TV, do show de canções que não são de sua terra, mas que fizeram parte de sua história e memória musical, resquício da colonização brasileira.

Em várias imagens das cidades que percorre, em passeios e nos próprios deslocamentos de trem, ouvimos suas músicas e trechos de seus relatos. Não escutamos os sons das cidades, as paisagens sonoras não são captadas e dão lugar a continuidade da edição de canções e depoimentos sobre si de Caetano Veloso.

No caminho para Osaka, por exemplo, tem-se imagem de dentro do trem que se associa a canção inserida, quando se ouve “*I’m the silence...*”, os passageiros dormem. Em outras cenas, ouvimos uma de suas canções mais famosas, “Terra” (1978) que teve como mote a emoção de uma experiência vivida ainda na cadeia: “Quando eu me encontrava preso/ Na cela de uma cadeia/ foi que eu vi pela primeira vez/ As tais fotografias/ Em que apareces inteira/ Porém lá não estavas nua/ E sim coberta de nuvens/ Terra, Terra/ Por mais distante o errante navegante/ Quem jamais te esqueceria? ”. Além de “Leãozinho” e “vivo, vivo, vivo, *i’m alive...*”

Caetano brinca ainda, ao final da edição do documentário, que é filmado muitas vezes trocando de roupa. Cenas que às vezes irritam os espectadores diante da atitude um pouco juvenil do diretor para enfatizar seu registro de intimidade, mas que também carrega a importância do corpo na trajetória de Caetano. Nas palavras de Guilherme Wisnik:

Toda a política mais afiada, presente no modo como Caetano lê o mundo e o tensiona, passa não por uma análise político-econômica das estruturas sociais, ou pelo alinhamento artístico a alguma “causa” derivada de injunções ideológico-partidárias, mas por uma estética das relações humanas, cujo motor é essencialmente erótico. (WISNIK, 2005, p. 91).

O erotismo e o corpo são questões fundamentais para os tropicalistas, com a ruptura da liberação do comportamento e da performance do corpo, deflagrada e

cristalizada nos palcos, tanto como procedimento para o teatro como para a interpretação e construção do espetáculo para a música.

Além disso, a performance do corpo e a performance da voz (conceito de Zumthor, 2007) sempre balizou a produção musical brasileira, em todos os seus períodos e fases. O pesquisador Luiz Tatit (2004) descreve as raízes da canção desde meados do século XVIII, na faixa popular dos batuques africanos nas rodas musicais. Deste mesmo período, o autor lembra que inúmeras pequenas peças cômicas eram levadas ao teatro, que incorporava danças e canções populares, difundindo o gênero já conhecido como lundu, e a nova melodia do canto que passava a descrever sentimentos amorosos, muitas vezes convertidos em refrãos. Assim, o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala e do corpo, desde as declarações lírico-amorosas dos seresteiros ao teatro musicado.

Interessante resgatar a cena do documentário em que ele afirma: “Eu sou o cara que está aqui”. Será mesmo possível conhecer um personagem da MPB através de um show e de um monólogo sobre si? Neste filme não se tem o risco da memória de um mosaico de depoentes que resgatam a vida e a obra de um músico, e sim a construção de um enunciado em primeira pessoa, observado por uma câmera que registra e observa os relatos autobiográficos de Caetano Veloso.

### 3. Considerações Finais

A partir da análise do documentário *Coração Vagabundo* pode-se demonstrar como a história da música popular brasileira ultrapassa formas de representação convencionais, lançando novos desafios para a leitura e escrita de sua história por meio da prática biográfica no cinema. Apesar de não ser um documentário expressivo diante de seu contexto histórico de produção, a abordagem apresentada sobre o personagem retratado mostra vestígios da história da música através de um recorte de história de um de seus principais protagonistas.

A partir do depoimento, o retrato de Caetano Veloso possui enunciação em primeira pessoa, tornando-se autobiográfico, na medida em que comanda o foco narrativo. Assim, o acesso ao passado é mediado pelo próprio personagem, que

conduz a reconstituição dos vínculos dos acontecimentos de vida e obra do passado a partir da fala do tempo presente da tomada, da gravação da produção. Neste documentário a música não se torna elemento dominante na trilha sonora, dado que o recurso principal é mesmo a fala, focalizando o músico que fala de si.

Percebe-se, portanto, que esse documentário carrega características similares a vários recentes documentários sobre músicos da MPB, projetando-se como novos lugares de produção de discurso sobre a história da música popular, nos quais a memória musical está problematicamente delimitada pelos “enquadramentos da memória” (expressão cunhada por Pollak, 1989) dos seus personagens.

A memória aqui é um elemento constituinte do sentimento de identidade, na qual Pollak já desenvolveu interessante análise, em suas palavras:

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (POLLAK, 1992, p. 5).

O resultado de *Coração Vagabundo* é uma experiência agradável, apesar das marcas de um produto “chapa-branca”, e também doce, ao exhibir o artista de talento e importância incontestes com leveza e ingenuidade. A produção se alinha como já analisou Luiz Tatit (2004, p. 266-273), à singularidade do trabalho do cancionista Caetano Veloso pelo viés da “iconização”, procedimento oposto à narrativa, que tende a construir imagens através de metáforas sensitivas. Dessa maneira, este músico com mais de setenta anos, grisalho e de cabelos aparados que, à primeira vista, em nada lembra aquele representante da geração *hippie* tropicalista, tenta abordar sua visão sobre si, mas não percebe que sozinho não revela ao espectador dados históricos sobre sua produção artística através dos anos, nem tampouco permite compreender como esta obra ainda carrega os seus traços jovens de rebeldia e inovação.

Além disso, a narrativa autobiográfica do documentário carrega uma ligação com a escrita e a leitura da história, reverberando as tensões entre a memória e a subjetividade tal como já analisou na prática biográfica Alexandre de Sá Avelar. Dado que, no documentário, a autobiografia se estrutura como relato construído a partir de uma relação pessoal percebida como autêntica, resultado de uma experiência de vida, mas também de uma narrativa que recorta aspectos e vicissitudes da memória e reflexão, recordação e crença, revirando escolhas subjetivas, fragmentos de lembranças e esquecimentos organizados na fala.

### Referências

ANCINE. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2009/SAM47.pdf>. Acessado em: 20 de novembro de 2013.

AVELAR, Alexandre de Sá. "A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões". In: *Dimensões*, v. 24, 2010, 157-172.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZZI, Marco. "Coração vagabundo mostra Caetano Veloso na intimidade". In: *Jornal da Tarde*, 16 de julho de 2009.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34, 1997.

CALIL, Ricardo. "Documentário traz Caetano quieto". In: *Folha de São Paulo*, 24 de julho de 2009.

CARVALHO, Márcia. "As canções de exílio da trilha musical de Durval Discos". In: MACHADO, R. L.; SOARES, R. L.; ARAÚJO, L. C. (org.). *Estudos de cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 219-226.

CARVALHO, Márcia. "O som do retrato: análise de narrativas biográficas em documentários musicais brasileiros". (Relatório final de Pós-doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2015a.

CARVALHO, Márcia. *Documentário e modos de produção*. Saasbrucken: Novas edições acadêmicas, 2015b.

CHION, Michel. L'audio-vision: son et image au cinema. Paris: Armand Colin, 2008.

FAVARETTO, Celso. Tropicália, alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FRANCHETTI, Elias; PÉCORA, Alcyr. Caetano Veloso. (Coleção Literatura Comentada). São Paulo: Abril, 1981.

MOTTA, Marly S. "O relato biográfico como fonte para a história". In: Revista Vidya, n. 34, 2010, 101-22.

NESTROVSKI, Arthur (org.). Música popular brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2002.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papius, 2005.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". In: Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 3, 1989, 3-15.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". Revista Estudos Históricos, v. 5, n. 10, 1992.

PUCCINI, Sérgio. Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papius, 2009.

RELEASE DO FILME. Disponível em:  
<<https://coracaovagabundofilme.wordpress.com/about/>>. Acessado em: 20 de novembro de 2013.

RENNÓ, Carlos. O Voo das palavras cantadas. São Paulo: Dash, 2014.

RENNÓ, Carlos. "Caetano Veloso". In: NESTROVSKI, A. (org.). Música popular brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2002.

SCHAFER, R. M. O ouvido pensante. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SCHAFER, R. M. A afinação do mundo. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

SCHMIDT, Benito Bisso. "Biografia e regimes de historicidade". In: MÉTIS: história & cultura, v. 2, n. 3, 2003, 57-72.

TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. O cancionista: Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILAS BOAS, Sérgio. Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

WISNIK, Guilherme. Caetano Veloso. São Paulo: Publifolha, 2005.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

#### **Filmografia**

Coração Vagabundo (Brasil, 2008). Documentário. Direção de Fernando Grostein Andrade.

Durval Discos (Brasil, 2002). Longa-metragem. Sonoro. Ficção. Direção de Anna Muylaert.

Fabricando Tom Zé (Brasil, 2007). Documentário. Direção de Décio Matos Jr.

Fale com ela (Hable con Ella, Espanha, 2002). Longa-metragem, Ficção. Direção de Pedro Almodóvar.

#### **Discografia**

TROPICÁLIA ou Panis et Circencis – Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão, Rogério Duprat, Tom Zé. Philips, 1968, LP.

VELOSO, Caetano. Domingo – Gal e Caetano Velloso. Philips, 1967, LP.

VELOSO, Caetano. Araçá Azul. Phonogram, 1973, LP.

VELOSO, Caetano. Estrangeiro. Som Livre, 1989, LP.

VELOSO, Caetano. Circuladô. Polygram, 1991, CD.

VELOSO, Caetano. Circuladô Vivo. Polygram, CD duplo.

VELOSO, Caetano. Tropicália 2 – Caetano Veloso e Gilberto Gil. Polygram. 1993, CD.

VELOSO, Caetano. Fina estampa. Polygram, 1994, CD.



VELOSO, Caetano. Fina Estampa – ao vivo. Polygram, 1995, CD.

VELOSO, Caetano. A Foreign Sound. Universal Music, 2004, CD.

*Submetido em 10 de maio de 2016 | Aceito em 15 de junho de 2016*



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **Temáticas Livres**



**A modernidade em *Baile perfumado* e  
Cinema, Aspirinas e urubus:  
a retomada do cinema produzido em Pernambuco**

Renato Kleibson da Silva<sup>1</sup>, Gilmar Santana<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Renato Silva é cientista social com graduação pela UFPE, mestrado pela UFRN e doutorando também pela UFRN. Desenvolve pesquisas nas áreas de: cinema, literatura e música brasileira.

**e-mail: [silvarenato86@gmail.com](mailto:silvarenato86@gmail.com)**

<sup>2</sup> Gilmar Santana é professor adjunto do Departamento de Ciências Sociais da UFRN e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Doutor em sociologia pela USP, ele desenvolve e orienta pesquisas nas áreas de: cinema, literatura e música brasileira, pensamento social e estudos culturais.

**e-mail: [gfsz@hotmail.com](mailto:gfsz@hotmail.com)**



### Resumo

Este trabalho visou investigar a dinâmica interna e externa que tornaram os filmes *Baile perfumado* e *Cinema, aspirinas e urubus* como pontos de partida e de chegada, respectivamente, do cinema produzido em Pernambuco, em um período aqui demarcado como Retomada. Para tanto, partimos de uma análise sintética entre texto, narrativa interna, e contexto, circunstâncias externas às obras, para analisarmos as especificidades destes dois filmes. Ambos levam consigo dois desejos: modernizar o passado e a verve de produzir cinema em Pernambuco.

**Palavras-chave:** Cinema; Produção; Modernidade; Retomada.

### Abstract

This study aimed to investigate the internal and external dynamics that made the films “Baile Perfumado” and “Cinema, aspirinas e urubus” as a starting and arriving points, respectively, to the films produced in Pernambuco in a period marked here as Retomada. For our goal, to analyze the specifics of these two films, we did a synthetic analysis focusing the text, internal narrative; and context, external circumstances to the works. Both films carry with them two wishes: modernize the past and the verve to produce movies in Pernambuco.

**Keywords:** Cinema; Production; Modernity; Retomada.

## Introdução

Este artigo é um enxerto da dissertação de mestrado (SILVA, 2015). Nele, buscamos entender quais foram os mecanismos internos e externos que levaram à Retomada do cinema produzido em Pernambuco que começa com o filme, *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997) e termina com o longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus*. (Marcelo Gomes, 2005)<sup>3</sup>. Segundo a proposta aqui levantada, os dois longas-metragens são os pontos de partida e de chegada, respectivamente, de um projeto não apenas estético – a *modernização do passado* – como também político: o desejo de realizar cinema em Pernambuco.

A Retomada do cinema brasileiro começa com o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1996). Por Retomada deduz-se que havia uma produção anteriormente perene no país, algo que não condiz com a história do nosso cinema, haja vista, a produção cinematográfica brasileira no geral, assim como as produções regionais; sempre viveram de ciclos de produção. A Retomada foi mais um destes períodos que se inicia após o ocaso do ciclo da Embrafilme, que encerrou suas atividades em 1991 junto com o Concine<sup>4</sup>, após a posse de Fernando Collor (PRN) como Presidente da República. (SILVA, 2015).

Com o fim abrupto da Embrafilme, restou em seus cofres uma verba destinada a honrar os compromissos da empresa estatal. Os cineastas e operadores do cinema dos anos 1990 se mobilizaram para resgatar esse fundo paralisado. A categoria conseguiu mobilizar esse recurso congelado e com ele lançou o inédito: Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. E o já citado filme de Carla Camurati foi um

---

<sup>3</sup> Entre os dois filmes, foram realizados em Pernambuco, pela geração da Retomada, os longas-metragens: *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002).

<sup>4</sup> Embrafilme (1969-1990): empresa brasileira de filmes estatal criada para financiar, distribuir e também coproduzir os filmes nacionais.

Concine (1976-1990): órgão até então responsável pela fiscalização do mercado e da indústria do cinema no Brasil. Ficava também em seu encargo, a fiscalização das exibições dos filmes nacionais nos cinemas, conhecida como: cota de tela.

dos beneficiados com o Prêmio Resgate. (Ibid., 2015).

Em Pernambuco, a Retomada da produção cinematográfica começou com o filme *Baile perfumado*, lançado um ano após *Carlota Joaquina*. Praticamente todos os cineastas da Retomada pernambucana trabalharam – em diversas funções – em *Baile perfumado*, dentre eles: Adelina Pontual, Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes e Paulo Caldas.

São estes cineastas que recolocaram Pernambuco no mapa do cinema produzido no Brasil. Com eles, o Estado pernambucano consolidou um edital exclusivo para a produção cinematográfica: Funcultura Audiovisual. Além de fortalecer uma prática colaborativa para a realização dos trabalhos individuais de cada um, essa prática é conhecida localmente como: *brodagem*. (Ibid., 2015).

A seguir vamos analisar as especificidades estéticas e políticas que levaram à realização de *Baile perfumado*. O que estava acontecendo na economia interna do filme (texto) e também no cenário sócio-político da Recife dos anos 1990 (contexto).

### **Baile perfumado, ponto de partida da retomada**

Em maio de 1994, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira e Paulo Caldas escreveram o roteiro de *Baile perfumado*, que foi premiado pelo Instituto Brasileiro de Artes e Cultura. Após essa premiação, os cineastas foram a campo tentar captar mais recursos para o filme, que inicialmente estava orçado em US\$ 250 mil, contudo, ao cabo, o longa custou US\$ 750 mil. Para tentar centralizar o restante do capital necessário e iniciar o projeto, foi montado um aparato com toda a incipiente capacitação profissional dos realizadores à época. Os três roteiristas juntaram-se com os produtores Aramis Trindade (que iria atuar como o tenente Rosa, na volante de caça a Lampião no filme), Germano Coelho e Marcelo Pinheiro. Todos saíram em busca dos recursos que faltavam para a realização do projeto. (SILVA, 2015, p. 46).

A equipe criou uma estratégia publicitária com o intuito de mostrar o longa-metragem como um investimento rentável: *outdoors* espalhados pela cidade do

Recife anunciavam a proposta dos realizadores. Igualmente, havia o esquema estabelecido pela Lei Rouanet, os FICARTs – as cotas utilizadas pela Lei de Incentivo à Cultura dedutível no imposto de renda do mecenato privado. A partir daí, foram realizadas inúmeras reuniões com empresários em que o projeto do filme foi apresentado como um investimento de duplo retorno financeiro: dedução fiscal e publicidade nos créditos do longa-metragem. (Ibid., 2015, p. 46).

*Baile perfumado*<sup>5</sup> começa com um *travelling* de helicóptero com uma câmera Arriflex 35 mm sobrevoando um dos cânions do Rio São Francisco, nas imediações da barragem de Xingó, cujas comportas em breve seriam fechadas. Lúcia Nagib (2006) aponta algumas teses sobre a onipresença das águas no cinema brasileiro, especialmente, segundo a autora, no Cinema Novo de Glauber Rocha. Tanto *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1966), que termina com o sertão virando mar; quanto *Terra em transe* (1967), que inicia com o mar como se houvesse uma continuidade na “utopia” de uma “terra”, levam a palavra “terra” nos títulos – tal um *leitmotiv* alegórico de uma a nação sempre no porvir, o Brasil.

Nos dois filmes de Glauber Rocha há os *travellings* aéreos do mar e em *Baile perfumado* há o do Rio São Francisco. Portanto, seguindo a trilha de Nagib, o São Francisco é um dos poucos *leitmotiven* do sertão nordestino e ele surge no filme como uma espécie de continuidade estética de uma cinegrafia – pernambucana – que buscou marcar o início de sua Retomada sob o signo das águas. Ao que parece, *Baile perfumado* buscou recolher o “novelo” deixado pelo Cinema Novo de Glauber Rocha, basta observar o resgate do tema e a trilha sonora sobre o cangaço, tanto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quanto no filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas.

O que chama atenção também nesta cena inicial do *Baile perfumado* é a trilha sonora feita por Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ). A música executada é

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SnfSvKoYpio>>. Acessado em: 5 de agosto de 2015.

*Sangue de bairro*<sup>6</sup> que demonstra, inicialmente, o caráter inovador da narrativa no que concerne à representação do sertão do Estado Novo varguista. A ambientação histórica é apresentada de maneira não fidedigna através dos *riffs* de guitarra de Lúcio Maia, guitarrista da CSNZ. Logo de início, somos apresentados a uma ruptura com a fidedignidade da representação do passado, ou, como veremos à frente, a uma primeira demonstração da: *modernização do passado*.

*Baile perfumado* é ambientado no ano de 1937, início do Estado Novo varguista e ano da morte de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Além da ruptura no tocante à trilha sonora não indexada com a ambientação, *Baile perfumado* resgata o tema do cangaço como um *banditismo por uma questão de classe*<sup>7</sup>. Esta, uma temática também presente no disco *Da lama ao caos* (1993), da CSNZ. Não é demais frisarmos que o núcleo do Manguebeat trabalhou em *Baile perfumado* ora atuando ora compondo a trilha sonora. Podemos dizer que a Retomada do cinema produzido em Pernambuco foi a reboque com a produção musical do Manguebeat.

A trama de *Baile perfumado* (filme inspirado em fatos reais) conta a história do mascate libanês, Benjamin Abrahão (Duda Mamberti) que chegou ao Recife no final da década de 1910. Na dinâmica do seu trabalho, foi parar em Juazeiro do Norte (Ceará), município que tinha como líder político e espiritual o padre Cícero

---

<sup>6</sup> “Bezouro, Moderno, Ezequiel. / Candeeiro, Seca Preta, Labareda, Azulão. / Arvoredo, Quina-Quina, Bananeira, / Sabonete. / Catingueira, Limoeiro, Lamparina, Mergulhão, Corisco! / Volta Seca, Jararaca, Cajarana, Viriato. / Gitirana, Moita-Brava, Meia-noite, Zambelê. / Quando degolaram minha cabeça, passei mais dois minutos vendo meu corpo tremendo, e não sabia o que fazer. / Morrer, viver, morrer, viver!”. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/chico-science-nacao-zumbi/sangue-de-bairro.html>>. Acessado em: 21 de agosto de 2015.

<sup>7</sup> “Modernizar o passado é uma evolução musical /Cadê as notas que estavam aqui /Não preciso delas! /Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos /O medo dá origem ao mal /O homem coletivo sente a necessidade de lutar /o orgulho, a arrogância, a glória /Enche a imaginação de domínio /São demônios, os que destroem o poder bravio da humanidade /Viva Zapata! Viva Sandino! Viva Zumbi! /Antônio Conselheiro! /Todos os panteras negras /Lampião, sua imagem e semelhança /Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia”.

(Jofre Soares) que lhe apresentou a Lampião (Luiz Carlos Vasconcelos). Em 1926, em Juazeiro do Norte, o mascate conhece Lampião e, imediatamente, fica impressionado com a história do cangaceiro e seu bando. Em 1936, embrenhou-se na caatinga junto a Lampião e seus companheiros para filmar o dia a dia do grupo, com a intenção de vender as imagens como matéria jornalística. (FIGUEIRÔA, 2000).

Dentre as imagens captadas por Abrahão (imagens de arquivo da época são utilizadas e intercaladas no filme pelos realizadores paralelamente às da própria ficção), existem cenas de combate simulado entre os próprios cangaceiros. As cenas foram capturadas por uma câmera que fora emprestada ao mascate graças a uma produtora de Fortaleza. O filme do libanês conseguiu ser montado e, subseqüentemente, apreendido em 1937, já sob a égide do Estado Novo e seu famigerado DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão censor da ditadura varguista. Em seguida, em 1938, Benjamin Abrahão foi assassinado a facadas, no município de Serra Talhada, sertão pernambucano e cidade natal de Lampião. Muitos dizem que o assassinato do libanês foi encomenda política do Estado Novo, embora não haja evidências concretas sobre essa versão. (Ibid., 2000).

Seguindo o argumento do filme, que se inicia em 1926, Lampião fora condecorado Capitão do Exército Patriótico Brasileiro sob a benção de Padre Cícero, título militar concedido para que o cangaceiro detivesse o avanço da Coluna Prestes, no interior do semiárido nordestino. Porém, no decorrer do longa, agora sob o crivo do Estado Novo, vemos a perseguição do exército brasileiro contra Lampião e seu bando, as chamadas volantes que, em 1938, encurralaram na Serra do Angico (Sergipe) e deram cabo da vida do cangaceiro mais famoso do país.

A luta travada pelos realizadores da Retomada em *Baile perfumado*, junto com o núcleo do Mangubeat (Mestre Ambrósio, CSNZ, e Fred 04), foi no sentido de efetivar noções pouco ortodoxas, até então na cinegrafia brasileira, e de não conceber o passado em uma perspectiva fidedigna. Isto é, havia um desejo de revitalizar o passado por meio de uma chave estética modernista no diálogo entre:

tradição (local) e inovação (global).

Havia também o desejo, na economia interna do filme (linguagem), de modernizar a história de Lampião e seu bando. Mostrar e demarcar, a partir de uma perspectiva “alternativa” em face do cangaço representado especialmente pelos filmes da Atlântida<sup>8</sup> e também dentro da cultura “oficial” de Pernambuco e do Brasil<sup>9</sup>, por meio de formas artísticas de ampla irradiação, o cinema e a música. Ou como aponta o cineasta Paulo Caldas, em entrevista:

Naquele momento assim do *Baile*, que tem uma coisa assim interessantíssima na trilha (sonora), nós estávamos assim muito perdidos do ponto de vista cultural... Aquela geração que vinha do curta-metragem... Entre... Se queria fazer um cinema mais de influência estrangeira. Se queria fazer uma coisa mais brasileira. Se queria fazer uma coisa mais relacionada com a cultura popular, com a cultura pernambucana. Toda essa geração que vem... Que trabalhou no *Baile* como primeiro filme... Como primeiro longa e que fez curtas antes... Tínhamos um pouco disso e quando o “mangue” (Manguebeat) chegou... Os caras vieram com uma proposta que também nos arrebatoou como todas as pessoas... Então nos arrebatoou também com essa proposta de pegar a cultura popular e modernizar o passado, né!? <sup>10</sup>

Em *Baile perfumado*, percebemos que a figura de Benjamim Abrahão representa o moderno adentrando o sertão e o cinema da Retomada produzido em Pernambuco naquele momento. Isso quer dizer que o libanês emula a *consciência que vem de fora*. Traz todas as novidades tecnológicas e as preferências *modernas*, na esteira de sua atividade de mascate cosmopolita que acumulou no decorrer dos anos, para desembocar nas paragens do Sertão-Recife do filme.

Nota-se no longa-metragem, o fascínio que o bando de cangaceiros tem pelas

---

<sup>8</sup> Aqui nos referimos ao *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953).

<sup>9</sup> O filme foi o vencedor do Prêmio Candango de melhor filme do Festival de Brasília (1996) e teve sua trilha sonora também premiada.

<sup>10</sup> Entrevista de Paulo Caldas concedida ao projeto Masterclasses com cineastas pernambucanos, no dia 03 de junho de 2014. Cf. 56':15". Disponível em: <<http://twitcam.livestream.com/g3idd>>. Acessado em: 26 de agosto de 2014.

“boas novas” do mascate libanês, em especial, Lampião e Maria Bonita. O casal é ávido pelas novidades da “cidade grande”: cinema, jazz, uísque, perfumes franceses etc., Lampião e seu bando posam maravilhados para a câmera de Abrahão. Entretanto, os cangaceiros querem também protagonizar as imagens, como evidenciado nas cenas em que Lampião e seu grupo se autopromovem a partir das imagens (criadas por eles mesmos) captadas com a câmera do libanês.

Em síntese, a produção de imagens realizadas no interior do bando de Lampião mimetiza o que estava ocorrendo paralelamente com os realizadores do *Baile perfumado* que, pela primeira vez, estavam tendo a oportunidade de filmarem seus projetos em 35 mm à revelia da escassez de recursos naquele momento, anos 1990. Esta escassez de recursos refere-se, em grande medida, ao Estado enquanto mecenas que está voltando a ter um diálogo com os agentes do cinema nacional, nos primeiros passos da Retomada.

Entretanto, a vontade de exercer a prática fílmica, criar a sua própria linguagem, retratar suas posturas, captar o seu sotaque e seu lugar. Isto é, criar suas representações, sejam elas tradicionais, modernas ou um amálgama de ambas, estão presentes tanto “fora” (Recife) quanto no interior da produção (nos desejos dos realizadores) de *Baile perfumado*.

Já o Estado Novo (presente no enredo de *Baile perfumado*) é intervencionista, é ditatorial, quer implantar uma unidade nacional. Deseja criar uma única representação do que seria a coletividade brasileira a partir de uma postura centralizadora, vertical e hierárquica oriunda da capital federal (RJ) com seus políticos cujo único “braço” estendido à população sertaneja é o armado. O exército é enviado (repetindo as volantes contra Canudos) para resgatar a “Ordem e Progresso” nas cidades dominadas por bandidos, líderes religiosos messiânicos com alto apelo carismático diante da população. O Estado Novo preocupou-se com a possível divulgação das imagens feitas por Benjamin Abrahão do grupo de cangaceiros. Certamente, o DIP via no material de Abrahão um catalizador para futuras insurreições no latifúndio e que, talvez por isso, o tenha censurado.

O filme demonstra que o Estado Novo e sua política “oficial” são contrários à modernidade e ao sincretismo cultural dos “mascates” que adentram sertões

oferecendo o que há de “novo”, por intermédio do câmbio de mercadorias conspícuas, e do sincretismo entre o local e o universal. Os objetos da modernização podem ser uma câmera de filmar, uma garrafa de uísque ou na representação de um passado repleto de *riffs* de guitarra.

### **A modernização do passado: Baile perfumado e o Manguebeat**

No contexto biográfico dos realizadores da Retomada e do Manguebeat, a capital pernambucana vivia em meados dos anos noventa sob a trágica estatística da quarta pior cidade do mundo para se viver, como aponta o Manifesto Manguebeat<sup>11</sup>, escrito por Fred 04:

Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da ‘metrópole’, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

Dentro deste contexto de precarização dos recursos materiais e simbólicos no Recife dos anos 1990, como está descrito na citação acima, não apenas os músicos tiveram que reinventar uma estética sintetizada a partir do principal símbolo do Manguebeat: uma antena parabólica incrustada no mangue. Isto é, a globalização (antena) sendo inserida através de seu contato direto com o “lixo” local do bioma típico da cidade do Recife, às margens dos rios (mais uma vez a água), o mangue. E essa globalização também influenciou as construções simbólicas dos realizadores do *Baile perfumado*.

Os realizadores do longa – geração dos curtas-metragistas dos anos 1990 – buscaram ressignificar o passado (*modernizando-o*) como estratégia de contorno à precariedade vigente. O filme traz uma estética da colagem que mistura o pop universal (guitarra, eletrônico, *hip-hop*, *samples*) com a cultura popular (forró

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://manguebeat.forumeiros.com/t2-manifesto-mangue-1-carangueijos-com-cerebro>>. Acessado em: 20 de outubro de 2015.

rabecado, maracatu, cocó, xaxado) como “solução” ética-estética ao impasse da cultura local com a global. Com isso, podemos dizer que tanto *Baile perfumado* quanto o Movimento Manguebeat compartilhavam representações culturais específicas que poderiam ser traduzidas em uma *estrutura de sentimento* comum (WILLIAMS, 2008; 2011): fundir o moderno ao tradicional.

Nesta mesma toada, os cineastas que realizaram *Baile perfumado* estão mais próximos das opções estéticas e fílmicas realizadas pelos cineastas “Marginais-Tropicais” do cinema brasileiro dos anos 1970, do que dos cineastas do Cinema Novo (exceção aos dois filmes de Glauber já citados). E como nos apontam (STAM; SHOAT, 2011, p. 435, grifo dos autores):

Os cineastas tropicalistas criaram uma estratégia de resistência baseada no baixo custo da ‘estética do lixo’. Enquanto a metáfora anterior da ‘estética da fome’ havia tomado como base vítimas famintas cuja redenção se efetuava através da violência, a metáfora do lixo propunha um sentido transgressor de marginalidade, da sobrevivência no interior da escassez, da condenação de sempre ter que reciclar os materiais da cultura dominante. O estilo do lixo era visto como o mais apropriado para falar de um país do Terceiro Mundo que se alimentava das sobras do sistema capitalista internacional.

Desta forma, há certa amálgama entre o ideário estético do Manguebeat com o da Retomada do cinema realizado em Pernambuco por conta da precariedade das condições de produção e do afã em dialogar com tendências universais da *indústria cultural* a partir da colagem. Ou, certa “antropofagia” com a plataforma estética Tropicalista na música e no cinema.

Esses dois paradigmas estéticos – Antropofagia e Tropicalismo – foram significativos ao cinema da Retomada e ao Manguebeat tendo em vista que estas duas últimas linguagens trouxeram para o debate cultural pernambucano as expressões artísticas populares. Esse debate não foi realizado da maneira como fizera o Cinema Novo com a sua “elaboração erudita da cultura popular” (Ibid., 2011, p. 433), tampouco como o movimento Armorial que fazia um processo quase análogo, no que se refere às manifestações populares, com o que se fez no Cinema Novo:

Reciclada para os anos 1960, a ‘antropofagia’ pretendia transcender a oposição maniqueísta do Cinema Novo entre o ‘cinema autenticamente brasileiro’ e a ‘alienação hollywoodiana’. A expressão tropicalista no teatro, na música e no cinema justapunha de maneira agressiva o folclórico e o industrial, o nacional e o estrangeiro. Sua técnica favorita era a colagem agressiva de discursos, uma tentativa voraz de devorar antropofagicamente diversos estímulos culturais em toda a sua heterogeneidade. (Ibid., 2011, p. 432).

Em suma, as expressões populares foram trabalhadas em *Baile perfumado* de uma maneira mais flexível – sincrética, híbrida e “antropofágica”, em uma perspectiva diametralmente oposta ao Armorial. Este, com seu “purismo” artístico no que diz respeito ao popular e sem os rompantes da “luta de classe” representada, em grande medida, pela oposição campesinato x latifúndio do Cinema Novo.

A *estrutura de sentimento* (WILLIAMS, 2008; 2011) entre as frações musicais e cinematográficas em Pernambuco na década de 1990 consistia em ampliar o projeto estético em comum: o diálogo entre a cultura popular e a pop. Esse diálogo vinha sendo discutido desde o decênio anterior (PAIVA, 2008; FONSECA, 2006; CRIBARI, 2012) por eles enquanto *grupos alternativos* (WILLIAMS, 2008, pp. 70-71) e, no projeto *contestatório* dos cineastas do Movimento Super-8 durante os anos 1970, nos antípodas dos ideários *oficializados* do Armorial e do Regionalismo (SILVA, 2013).

Nesta perspectiva, os cineastas da Retomada, antes *fracções de classe alternativa* (Ibid, 2008, p. 70), estavam se “oficializando” (Ibid., 2008) no seio da cultura “oficial” pernambucana, com direito a todos os desdobramentos decorrentes desta configuração: rotinização das propostas estéticas (o sertão será o maior *leitmotiv* do cinema da Retomada em Pernambuco). Sem contar a formação de uma classe dentro do segmento cinematográfico local que lutou para a consolidação de um edital exclusivo para o setor – Funcultura Audiovisual.

### **Cinema, aspirinas e urubus: ponto de chegada da retomada**

Já em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), primeiro longa-metragem de Marcelo

Gomes e da Rec. Produções, que tem como principal produtor João Vieira Jr, um dos principais produtores de cinema em Pernambuco, temos mais uma vez o sertão dentro do projeto estético do cinema da Retomada em Pernambuco.

Desta vez o filme é um *roadmovie* cujo tema é o encontro insólito de dois personagens: um alemão funcionário da multinacional farmacêutica Bayer, Johann (Peter Ketnath) com um retirante nordestino chamado Ranulpho<sup>12</sup>(João Miguel), no sertão nordestino durante o Estado Novo (mais uma vez o mesmo Estado centralizador).

A história é ambientada em 1942, ano em que a política de Getúlio Vargas se aliou ao Eixo (Itália, Alemanha e Japão) durante a Segunda Guerra Mundial. Com isso, a situação dos estrangeiros no Brasil, principalmente os alemães, era indeterminada. Basta lembrarmos como a polícia política de Felinto Müller perseguia os judeus-alemães, como na prisão e deportação da esposa do líder comunista brasileiro, Luis Carlos Prestes, Olga Benário (judia alemã), grávida de filha brasileira (Leocádia Prestes), para um campo de concentração da Alemanha nazista. (MORAIS, 1993).

Outra vez temos o tema da *consciência que vem de fora*, desta vez representada não pelo fotógrafo e mascate libanês, Benjamin Abrahão como em *Baile perfumado*, mas sim por Johann, funcionário da Bayer que faz um périplo pelo interior do Brasil com o intuito de vender a última novidade da medicina: as pílulas de Aspirinas.

O argumento do filme consegue dialogar com a própria condição do cinema realizado em Pernambuco à época, cuja produção estava em vias de profissionalização. *Cinema, aspirinas e urubus* demorou dez anos para ficar pronto e já refletia um anseio diferente do *Baile perfumado*, por exemplo: a trilha sonora

---

<sup>12</sup> O argumento do filme foi inspirado na história de um tio avô de Marcelo Gomes de nome homônimo ao personagem do filme, Ranulpho Oliveira, que segundo este, ajudou a vender Aspirinas no Sertão nordestino com um funcionário da Bayer de nome Johann. (Fonte: GOMES, Marcelo. Portomídia. Disponível em: <<http://twitcam.livestream.com/g3v73>>. Acessado em: 25 de agosto de 2014.

já não é mais a do Mangubeat. (SILVA, 2015, p. 68).

Por volta dos anos 2000, o movimento Mangubeat havia arrefecido sua prática na capital pernambucana, a maioria das bandas tinha migrado, sobretudo, para São Paulo, principalmente, após a morte de Chico Science em 1997. Desta forma, o cinema foi se “afastando” da produção musical pernambucana, isto é, não havia mais aquela capilaridade comum que ocorreu entre o *Baile perfumado* e o Mangubeat. Essa característica está presente no filme de Marcelo Gomes, cuja trilha sonora é composta por músicas da época em que se desenrola a narrativa do longa. Destaque para a música *Serra da boa esperança*<sup>13</sup> composta por Lamartine Babo (1937) (SALDANHA, 2009) e resgatada no filme na interpretação de Francisco Alves.

Toda esta seara de novidades é transmitida pelo rádio do caminhão da Bayer dirigido por Johann pelas estradas de barro do sertão nordestino. Por uma destas viagens, o alemão dá carona a Ranulpho que, com seu “humor ácido como aspirina”, emula o sentimento de “ojeriza” à terra natal por conta da sua condição de retirante desterrado pela escassez de oportunidades de sobrevivência digna em uma região que “nem a guerra chega”. Este sonha em ir para o Rio de Janeiro trabalhar em uma firma que lhe pague um bom salário.

Neste *roadmovie* entre dois personagens insólitos que se encontram em uma estrada de barro do sertão nordestino, podemos perceber como a alteridade entre duas biografias oriundas de culturas distintas vão se afinando no decorrer da narrativa entre o “choque” de costumes – culinária, hábitos, idioma, formação. E, acima de tudo, pela técnica cinematográfica (som e imagem) presente no caminhão da Bayer, uma espécie de “arauto” das últimas novidades tecnológicas

---

<sup>13</sup> “*Serra da Boa Esperança, / Esperança que encerra / No coração do Brasil / Um punhado de terra / No coração de quem vai, / No coração de que vem, / Serra da Boa Esperança, / Meu último bem / Parto levando saudades, / Saudades deixando, / Murchas, caídas na serra, / Bem perto de Deus / Oh, minha serra, / Eis a hora do adeus / Vou-me embora / Deixo a luz do olhar / No teu luar / Adeus!*” Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/lamartine-babo/serra-da-boa-esperanca.html>>. Acessado em: 21 de outubro de 2015.

do mundo moderno em contraste com o “arcaico” (tradicional) da paisagem ao redor.

O caminhão é equipado com um rádio valvulado onde as notícias provenientes do Repórter Esso trazem às novidades do mundo-Litoral. Além de um projetor em 16 mm (Movietone, lançado em 1931, com a função de imprimir o som na película) acompanhado de um moderno sistema de som chamado *soundtrack*: um conjunto de 12 autofalantes utilizado por Johann para exibir os microfilmes publicitários da Bayer como expediente persuasivo para as vendas das Aspirinas. (SALDANHA, 2009):

Nos anos quarenta o cinema já havia entrado para a fase do cinema falado e, por ocasião da segunda guerra mundial, os filmes de propaganda estavam em alta. No filme, a produção utilizou imagens de arquivo da Cinemateca Brasileira para compor a propaganda das Aspirinas, com imagens das películas Brasil Maravilhoso, São Paulo de 1942 e do Cine Jornal Brasileiro VI [...]. Para Ranulpho existia uma magia desconhecida naquele equipamento e por vezes ele o analisa. Assim que aprende a projetar, no momento em que Johann está doente, Ranulpho aproveita para exibir imagens de um sonho possível, metaforiza o desejo de conquistar o Rio de Janeiro, projetando cenas do Pão de Açúcar em sua mão”. (Ibid., 2009, p. 52).

As peças publicitárias da Bayer são veiculadas ao ar livre nas pequenas localidades do semiárido e encham de fascinação a plateia que, ávida pelas “boas novas”, começa a comprar Aspirinas – “quem nunca teve dor de cabeça vai começar a ter”, como diz Johann a Ranulpho. Já Ranulpho, com seu afã em aprender a “dirigir” o caminhão, tornar-se a par das novidades que estavam dentro do veículo. E como teve seus desejos realizados como forma de recompensa, após cuidar de Johann que fora picado por uma serpente, Ranulpho aprende a “dirigir” o caminhão e a manipular as novidades que há no interior do transporte, depois das aulas do alemão.

Estas aulas de “direção” no caminhão da Bayer e de como executar as projeções para as peças publicitárias, ensinando como manipular as novidades do mundo moderno (entre elas: o cinema), que Johann concede a Ranulpho, sintetizam (e mataforizam) uma dimensão de entrega de tecnologia. Quer dizer,

*Cinema, aspirinas e urubus* representa o fim do ciclo da Retomada do cinema realizado em Pernambuco. Neste ocaso, o sertão foi revisitado – como em *Baile perfumado* – a partir de um contato entre o “arcaico” e o “moderno” sendo representados pelo diálogo da tecnologia (ou a *consciência que vem de fora*) com a “aridez” dos recursos “naturais” e tecnológicos da região.

Essa transferência (ensino) de como “dirigir” o caminhão (metáfora para a agora viável produção local) e manipular os recursos tecnológicos do seu interior, representam o anseio da própria classe dos realizadores pernambucanos em “aprender” a “dirigir” de maneira autônoma. E, a partir daí, elaborar suas “próprias” narrativas tanto em *Cinema, aspirinas e urubus* quanto lá atrás em *Baile perfumado*. Em ambos, há uma *consciência que vem de fora* e transfere a técnica de como manipular as condições de filmagem em um ambiente até então (o sertão dos filmes e a Recife dos cineastas) “destituído” de grandes recursos, materiais e simbólicos.

O alemão Johann ensina Ranulpho a manipular as novidades que estão dentro do caminhão, assim como a conduzi-lo por meio das aulas de “direção”. A *consciência que vem de fora* também ensinou Lampião e seu bando a filmarem suas atividades, como fora com Benjamin Abrahão em *Baile perfumado*.

Nos dois filmes – ponto de partida e de chegada da Retomada – há uma mescla de imagens ficcionais quanto de arquivos, demonstrando um fio de continuidade entre as imagens de outrora (feitas por quem *veio de fora*) com as imagens do presente (realizadas pelos *os de dentro*). Essa justaposição de imagens suscita uma cinegrafia que busca sua especificidade sem sonegar certa deferência ao passado – novamente o “novo” que retoma os ciclos cinematográficos de outrora – Ciclo do Recife, Cinema Novo...

Pouco antes de tomar o trem para a Amazônia, Johann entrega as chaves do caminhão (devidamente pintado, camuflado para não ser identificado pela polícia) para Ranulpho. Em seguida, munido com esse “arauto” das novidades tecnológicas, o sertanejo segue seu destino apartado do alemão que toma o trem para Fortaleza com destino à Amazônia em meio a uma paisagem seca – estourada pela luz dos trópicos como em *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos,

1963).

A cena final leva consigo o desamparo da paisagem: urubus empoleirados em arames farpados às margens da linha do trem que levava junto com o alemão centenas de emigrantes nordestinos que tentarão a sorte em lugares não tão amenos quanto os que estão deixando para trás. Há, nesta cena, certa referência aos campos de concentração nazistas que, do outro lado do Atlântico, levavam judeus para serem dizimados na maior hecatombe humana do século XX.

Em síntese, tanto *Baile perfumado* quanto *Cinema, aspirinas e urubus* representam o início e o fim do “ciclo” da Retomada do cinema realizado em Pernambuco por mimetizarem, extrapolando suas dimensões fílmicas, uma *consciência que vem de fora*. Não sem razão, tanto o primeiro filme quanto o segundo demarcam um lento processo de autonomização da produção cinematográfica em Pernambuco. O arco temporal entre os dois longas (1997-2005) traça os desdobramentos de uma efetiva profissionalização nas condições de trabalho dos cineastas locais. Não é demais lembrarmos que houve uma missão da ECA-USP<sup>14</sup>, em meados dos anos 1990, para auxiliar/ensinar os cineastas da Retomada pernambucana a filmar de maneira profissional. E esta colaboração da missão ECA-USP foi ao que tudo indica alegorizada por meio dos personagens de Benjamin Abrahão e Johann – as *consciências que vêm de fora* –, respectivamente.

A alegoria começa com o mascate libanês que se embrenha no sertão-Recife do *Baile perfumado* e se encerra com Johann “transferindo a tecnologia” a

---

<sup>14</sup> Durante as gravações do curta-metragem *Henrique, um assassinato político?* (Cláudio Assis, 1986) aprovado pela Embrafilme, os realizadores do curta receberam a visita de uma missão da ECA-USP para colaborar na produção do curta. Dentre os profissionais que foram a Recife para trabalhar no curta estavam: a montadora Vânia Debs (depois desta participação será uma profissional muito requisitada nos trabalhos dos realizadores pernambucanos até hoje); o sonoplasta Eduardo Santos Mendes e o diretor de fotografia Adilson Ruiz. (FIGUEIRÔA, 2000). Em seguida, houve nova colaboração dos profissionais da ECA-USP por ocasião da gravação dos curtas-metragens anteriores a *Baile perfumado* e, em seguida, cursos sobre a produção de audiovisual foram dados por essa missão da ECA-USP aos cineastas da Retomada pernambucana. (SILVA, 2015).

Ranulpho, em *Cinema, aspirinas e urubus*. Ao cabo, a alegoria plasma o processo de autonomização profissional que se sucedera após o filme de Marcelo Gomes. A partir de então, uma nova geração de cineastas começou a produzir seus filmes de maneira menos dependente das *consciências que vêm de fora*.

Após *Cinema, aspirinas e urubus* o cinema produzido em Pernambuco toma outra inflexão: o Sertão abre espaço para o Litoral. Além disso, as produções subsequentes são fortalecidas por uma maior profissionalização em suas realizações à medida que os aportes de captação de recursos dentro do Funcultura Audiovisual vão aumentando a partir da segunda metade dos anos 2000.

Entre *Baile perfumado* e *Cinema, aspirinas e urubus* passaram-se oito anos em que, dentro das produções de longas-metragens em Pernambuco, foram produzidos dois filmes: *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 1999) e *Amarelo manga* (Cláudio Assis, 2002).

Este longo período entre um filme e outro configura uma produção em vias de profissionalização, ainda sem um edital exclusivo de captação de recurso para a realização dos projetos em cinema no Estado de Pernambuco:

Nos primeiros anos do governo Collor, no período compreendido entre o desmonte da política cinematográfica praticada até então e a organização da nova legislação para o cinema (entre 1990 e 1992), os municípios e estados brasileiros desenvolveram leis e criaram estímulos e incentivos à produção cinematográfica, preenchendo a lacuna deixada pelo Estado. Entraram em vigor as seguintes leis de incentivo fiscal para investimentos em projetos culturais nas cidades de São Paulo, Vitória, Aracaju, Londrina, Goiânia e Rio de Janeiro, e nos estados de Mato Grosso, Paraíba, Acre, Rio de Janeiro e Distrito Federal. Essa legislação regional foi de grande importância para o cinema brasileiro da década de 90, já que esses estímulos locais viabilizaram a regionalização e a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada. (MARSON, 2006, p. 51).

Uma característica marcante da Retomada do cinema no Brasil foi a proliferação das linguagens fílmicas que refletiam aspirações regionais. Após o dismantling da Embrafilme e do Concine, vários estados impulsionados pela iniciativa da Lei Rouanet começaram a criar seus editais para financiamento da

atividade audiovisual em suas localidades.

Como investigamos, o ponto de partida e de chegada do cinema da Retomada produzido em Pernambuco começa com uma *estrutura de sentimento* (WILLIAMS, 2008; 2012) que, grosso modo, refere-se às diversas formas de sentir determinado período histórico em que elas superam os condicionamentos estruturais ligados às dinâmicas sociopolíticas e econômicas, para materializarem-se na esfera da cultura através de obras específicas, comum entre a Retomada e o Manguem. E termina com a profissionalização da produção cinematográfica em *Cinema, aspirinas e urubus*.

Tudo indica que as *consciências que vêm de fora* cumpriram sua função principal: ensinar os realizadores locais a manipular a linguagem artística por excelência da modernidade, o cinema. E este dado fica visível quando o personagem de Ranulpho recebe as chaves do caminhão das mãos de Johann. O caminhão representa não só a modernidade, como também o cinema.

Com o longa de Marcelo Gomes o cinema produzido em Pernambuco consegue, a partir de então, realizar suas produções sem contar, em grande medida, com as *consciências que vêm de fora*. Com *Cinema, aspirinas e urubus*, a geração da Retomada cumpre um papel significativo: pavimenta o terreno para que os futuros cineastas (os da pós-Retomada) comecem a trilhar um percurso mais auspicioso, para o cinema local, do que o encontrado pela geração dos curta-metragistas (Retomada) no Recife dos anos 1990.

### **Considerações Finais**

Depois de 2005, ano de lançamento de *Cinema, aspirinas e urubus* o cinema realizado em Pernambuco ganha outra inflexão temática, sai de cena, literalmente, o árido Sertão, e entra o Litoral. Além desta mudança no eixo geográfico, surgem mudanças no suporte de captação das imagens: o formato digital ganha espaço dentro das produções locais. O primeiro filme a ser filmado neste suporte foi *Amigos de risco* (Daniel Bandeira, 2007).

Os dois filmes analisados neste artigo têm funções bem específicas em suas

respectivas épocas. O primeiro ajudou a pôr Pernambuco novamente no mapa do cinema brasileiro, assim como, contribuiu para a divulgação de parte significativa da produção musical do Manguebeat, não devemos esquecer que a trilha sonora do filme foi prestigiada e premiada internacionalmente. Já o segundo filme, consolidou a posição do Estado enquanto pólo regional produtor de uma cinegrafia que, apesar de poucas produções, continuou perene desde então.

Entretanto, acreditamos que as maiores contribuições dos dois trabalhos analisados por este artigo não foi pôr novamente Pernambuco no mapa do cinema nacional, mas sim construir um incipiente circuito cinematográfico no Estado, sobretudo com o fortalecimento de uma base material que deu esteio às produções locais: Funcultura Audiovisual.

Com o Funcultura Audiovisual os cineastas locais tiveram, a partir de então, meios materiais para continuarem suas produções sem ter que recorrer ao Eixo Rio-São Paulo como espaços viáveis para a produção cinematográfica, especialmente no tripé: realização, distribuição e exibição.

Com isso, os cineastas da Retomada conquistaram um edital de financiamento exclusivo para suas realizações em audiovisual e tudo isso, em grande medida, tributárias destes dois filmes ponto de partida e de chegada da Retomada do cinema realizado em Pernambuco.

Portanto, o Funcultura colaborou significativamente com a produção local devido a sua forma de financiamento direta, pois diferente da Lei Rouanet que financia através da dedução fiscal do mecenato privado, o Fundo de Cultura pernambucano alimenta-se do ICMS do Estado. O fundo hoje tem um piso – firmado por meio de Lei Estadual – anual de R\$ 11,5 milhões. (SILVA, 2015, p. 84). Outro fator relevante na evolução dos números do Funcultura foram os inúmeros aportes financeiros ao edital a partir da gestão do ex-governador Eduardo Campos (PSB, 2007-2014) – sobrinho do cineasta Guel Arraes – que, utilizou o cinema local como vitrine para promover sua política neodesenvolvimentista, pois o símbolo da sua gestão vinha impresso nos créditos iniciais e finais dos filmes da pós-Retomada.

### Referências

CARNEIRO LEÃO, A. Carolina. A “nova velha” cena: A ascensão da vanguarda Mangue beat no campo da cultura recifense. 2008. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa R. (Org.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CRIBARI, Isabela [Org.]. Memória cineclubista de Pernambuco. Recife: Nano Produções Limitadas, 2012.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema pernambucano: uma história em ciclos. Recife: Edições Malungo, 2000. v. 2.

FONSECA, Nara. Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MARSON, Melina. Cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilmes à criação da Ancine. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2002.

MORAIS, Fernando. Olga. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NAGIB, Lúcia. O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PAIVA, Samuel. “Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco”. In: Estudos de Cinema SOCINE. São Paulo: Annablume, 2008. p. 99-110.

SALDANHA, L. Gabriela. Geração Árido Movie: O cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco. 2009. Dissertação (Mestrado em Múltiplos Meios) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

STAM, Robert; SHOAT, Ella. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SILVA, Renato. K. O som ao redor do baile: Retomada e pós-Retomada no cinema produzido em Pernambuco. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. São Paulo: Unesp, 2011.

#### **Filmografia**

BAILE Perfumado. Direção: Lírio Ferreira e Paulo Caldas: Riofilme, 1997. 1 DVD (93 min).

CINEMA, aspirinas e urubus. Direção: Marcelo Gomes: REC Produtores Associados e Dezenove Filmes, 2005. 1 DVD (99 min).



## Os espaços do cinema de baixo orçamento no Brasil

Karine Santos Ruy<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutoranda em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Práticas Culturais nas Mídias, Comportamentos e Imaginários da Sociedade da Comunicação. Mestre em Comunicação Social pela mesma instituição. Tem Especialização em Estudos do Jornalismo e Mídia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo, pela Universidade de Passo Fundo. Pesquisa temas ligados à economia da cultura, indústrias culturais contemporâneas e mercado cinematográfico brasileiro contemporâneo.*

**e-mail: karineruy@gmail.com**

## Resumo

Este artigo aborda a temática do cinema de baixo orçamento brasileiro a partir da ótica da economia do cinema, investigando questões de ordem metodológica e também conceitual. Para tanto, o trabalho se divide em dois momentos: a realização de um mapeamento das políticas públicas de fomento ao cinema para verificar como os filmes “BO” são contemplados por elas e uma breve análise da produção e da circulação do longa-metragem *Castanha* (2014), filme de estreia do diretor gaúcho Davi Pretto.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Economia do cinema; Baixo orçamento; Produção cinematográfica.

## Abstract

This paper discusses the topic of Brazilian low-budget film-making based on the viewpoint of the film industry economy, investigating issues of both a methodological and conceptual order. As such, the study is divided into two branches: firstly, public policies aimed at developing film-making are mapped to help understand how low-budget films are incorporated. This is followed by a brief analysis of the production and circulation of the feature film "Castanha" (2014), the debut film of Rio Grande do Sul-based director Davi Pretto.

Keywords: Brazilian cinema; Cinema economics; Low budget; Film production.

### **Baixo orçamento – Notas introdutórias sobre uma problemática complexa**

A temática do cinema de baixo orçamento envolve um exercício complexo de delimitação de parâmetros dentro do campo da economia do cinema. Isso porque estamos tratando de um objeto cuja conceituação só existe quando colocado em perspectiva a outras realidades de produção audiovisual. Ou seja, a definição do que é baixo orçamento depende do contexto do mercado cinematográfico onde cada filme é realizado. Em outras palavras, o entendimento de cinema de baixo orçamento no Brasil e nos Estados Unidos, por exemplo, se baseia em parâmetros distintos, atrelados às condicionantes de produção de cada local.

Assim, deve-se reconhecer que o estudo do cinema de baixo orçamento impõe em primeiro lugar um desafio metodológico. Afinal, estamos abordando custos de produção que não são publicizados de forma sistemática. O conhecimento dos aspectos econômicos da produção dos filmes depende das informações disponibilizadas pelos realizadores, seja por meio de entrevistas diretas feitas pelo pesquisador interessado no tema ou no acesso a outras fontes sobre o assunto, como reportagens. Outra dificuldade diz respeito ao próprio controle das informações sobre a economia da produção do filme por parte dos produtores. A realização de um mapeamento sobre a maneira como os recursos disponibilizados foram gastos e o valor das parcerias estabelecidas, por exemplo, só é possível quando houve por parte dos realizadores a observação e o registro dessas questões no desenvolvimento dos filmes.

A atenção a essas condições não deve ser tomada como um impeditivo para pesquisa sobre cinema de baixo orçamento. Ao contrário, constituem importantes indicativos sobre a realidade desse modelo de produção, formatado por novas lógicas e arranjos produtivos. Além disso, é possível encontrar outros caminhos para trazer o objeto “cinema de baixo orçamento” da esfera da subjetividade (“baixo orçamento em relação a quê”? “baixo orçamento em que lugar”?) para a materialidade do universo empírico, tão necessária quando o tema é mercado cinematográfico. Como veremos no decorrer deste trabalho, as próprias políticas de fomento podem fornecer pistas sobre os modelos econômicos dos filmes

realizados no país.

Uma pesquisa sobre cinema de baixo orçamento se depara com uma série de conceitos que, em comum, demonstram o interesse de apreender teoricamente os filmes realizados na contramão do sistema industrial. Cinema de guerrilha, cinema de borda, cinema de garagem, cinema independente são alguns dos termos que parecem, num primeiro momento, falar o mesmo de um objeto em comum. Contudo, entendemos nesse estudo que, apesar de o cinema de baixo orçamento compartilhar algumas características trazidas por esses conceitos, esses termos não são sinônimos e não devem ser empregados indevidamente sem observarem-se as especificidades do modelo de prática fílmica a que cada um se refere.

Um dos conceitos mais interligados, o termo cinema independente, traz a noção de oposição a um sistema predominante. Entretanto, o conceito de independente, para ser válido, perpassa uma série de condições além da dicotomia sistema – contrassistema. Refletindo sobre o significado da expressão, que diz respeito à possibilidade de autonomia em relação à ordem social, econômica cultural e simbólica, Creton conclui que a independência absoluta é uma ficção:

A relação no mundo é de interdependência, cada um com um poder de influência. A questão essencial que permanece a porta da sua natureza são o grau e as modalidades retidas por cada um para exercê-la, para resistir. A independência revela mais o mito, a questão a tratar no mundo concreto é de reconhecer o jogo das dependências, julgar, escolher, administrar. (CRETON, 1998, p. 11, tradução nossa).

A partir da advertência dos limites carregados pela expressão, o que pode ser investigado no panorama das práticas cinematográficas são graus de independência, modos e formas que, em alguma(s) instância(s), desconectam o filme dos padrões usuais. É na imprensa especializada dos Estados Unidos que começa a difusão da categoria “cinema independente”, sempre com polêmicas em torno da abrangência do conceito. Em artigo publicado na *American Film* em 1981, Annette Insdorf defendeu como independente as obras não comerciais e que compartilhassem elementos dos filmes de arte. Em publicação mais recente, ela reafirma seu ponto de vista sobre a influência do cinema de autor e do estilo

européu na concepção de cinema independente. Como exemplo cita *Nother Lighths*, filme dirigido por John Hanson e Rob Nilson premiado com a Câmera de Ouro no Festival de Cannes em 1979. Os diretores chegaram a iniciar uma negociação com alguns estúdios sobre a produção do filme, mas optaram por não seguir adiante para garantir o controle artístico da obra.

O que distingue *Nother Lighths* e numerosas outras independentes de recursos dos produtos de Hollywood é a combinação de elementos tais como elenco, estilo cinematográfico, e visão social ou moral. Confrontando grandes estrelas com novos rostos, grandes negociações com telas íntimas, grandes estúdios com autenticidade regional, esses cineastas tratam preocupações americanas com estilo europeu. Na sua escolha de forma e métodos de trabalho, na sua urgência por registrar assuntos raramente vistos em filmes comerciais, esses diretores politicamente sensíveis e geograficamente enraizados resistem às prioridades e potencial de absorção de Hollywood. (INSDORF, 2005, p. 29, tradução nossa).

Ao procurarmos na historiografia do cinema brasileiro os principais momentos de reflexão e de prática de cinema independente – levando sempre em consideração estarmos usando um conceito amplo e repleto de nuances –, as discussões mais férteis com as quais nos depararemos remontam às décadas de 1950 e 1960. Entre as pesquisas sobre o assunto, destaca-se o *ensaio O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente*, de Maria Rita Galvão, publicado em 1980 nos Cadernos de Cinema da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo. O trabalho fazia parte de uma pesquisa realizada pela autora para a Comissão Estadual de Cinema de São Paulo e também da tese de doutorado *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*, orientada por Paulo Emílio Salles Gomes, na Universidade de São Paulo.

O que se chama na época de “cinema independente” é bastante complicado de explicar. Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu

esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasilidade”. (GALVÃO, 1980, p. 14).

Na revisão em torno do trabalho de Maria Rita Galvão, presente na tese de Luis Alberto Rocha Melo (2011), verifica-se que também no Brasil o cinema independente irá se consolidar como uma alternativa à experiência de industrialização. Essa, por sua vez, ocorreu em três momentos distintos e com características específicas: a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz. Fundada no Rio de Janeiro em 1930 por Adhemar Gonzaga, a Cinédia foi a primeira produtora cinematográfica brasileira com organização empresarial e pretensão de produção fílmica contínua nos moldes industriais (GALVÃO; SOUZA, 1987, p. 52-53). Também no Rio de Janeiro, a Atlântida Cinematográfica foi criada em 1941 por Moacyr Fenelon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. Até 1962, quando interrompeu suas atividades, a Atlântida produziu 66 filmes, incluindo comédias estreladas por Oscarito e Grande Otelo.

Para o pesquisador, contudo, é somente a experiência paulista da Vera Cruz que irá consolidar uma prática cinematográfica industrial no país, ao mesmo tempo em que desloca o eixo da produção do Rio de Janeiro para São Paulo. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz surge em 1949 e se firma como a principal incursão brasileira na prática de um cinema industrial, entendido como o modelo praticado pelos estúdios dos Estados Unidos.

Maria Rita Galvão (1981, p. 20) percebe na criação da Vera Cruz o reflexo do clima social e artístico da época: “A passagem dos anos 40 para os 50 é um momento de ‘balanços gerais’ da cultura”. Analisando o contexto cultural em que se dá a criação da companhia, a autora destaca a efervescência do movimento cineclubista em São Paulo – trazendo à cena paulistana produções que não chegavam ao circuito exibidor tradicional – e o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia, inaugurado em 1948. Entretanto, a Companhia mostrou-se tanto desconectada quanto desinteressada pelos problemas do cinema brasileiro na época:

É sintomático o fato de que a Vera Cruz, quando surge, não reivindica absolutamente nada: ela é auto-suficiente. Cinema se faz com bons técnicos, bons artistas, maquinaria adequada, grandes estúdios e dinheiro, e a companhia tem tudo isso. A idéia de que fazer um filme é apenas chegar à metade do problema, de que, terminado o filme, é então que começam os problemas realmente graves, não ocorreria a ninguém. (GALVÃO, 1981, p. 53).

É justamente a concretização da experiência industrial – e suas falhas em se adaptar à realidade cultural brasileira – que irá suscitar a prática de um cinema independente realmente significativo e que pela primeira vez emerge de forma atrelada a um conjunto de questões de ordem econômica, cultural e política do país. (MELO, 2011, p. 57). Como ilustração do modelo de cinema independente que passa a ser realizado no Brasil, podemos citar a trajetória de Moacyr Fenelon após sua renúncia ao cargo de diretor-superintendente da Atlântida Cinematográfica, em dezembro de 1947. Além do sistema associativo de produção, caracteriza o trabalho de Fenelon, e de outros produtores independentes do período, o financiamento de filmes através do sistema de cotas, possivelmente um dos pontos mais polêmicos na relação com as empresas reconhecidas como expoentes da indústria cinematográfica local. O depoimento abaixo, retirado de uma entrevista de Fenelon ao jornal Folha da Manhã em 1949, aborda o funcionamento desse modelo de investimento na produção cinematográfica nacional.

Evidentemente o produtor cinematográfico brasileiro, perseguido por tantos problemas e angústias, não dispõe de numerário suficiente para executar às suas expensas, o projeto. Que faz então? Não pode apelar por um ou meia dúzia de capitalistas, de vez que, até o momento, o capital “grosso” não se interessou completamente pelo filme nacional. Em face de tudo isso, só resta ao produtor o recurso, hoje sobejamente conhecido, de desmembrar o custo da produção em cotas de Cr\$ 10.000,00 – setenta, cem ou quantas necessárias – cotas que são colocadas entre pessoas amigas e que têm fé no cinema brasileiro. (FENELON apud MELO, 2011, p. 171).

O que deve ser ressaltado nesse ponto da historiografia do cinema brasileiro é a relação entre o ambiente criado pelas empresas que adotam o modelo

cinematográfico industrial e a politização do setor. Esclarecendo, o surgimento da indústria e a atuação dos independentes permeiam a consolidação de um pensamento sobre o cinema realizado no país – ou, melhor, sobre a necessidade de se pensar o cinema nacional. A partir da década de 1950, percebe-se a intensificação da organização do setor em busca de estratégias para qualificar o filme brasileiro – tanto em termos de conteúdo quanto de presença no circuito exibidor. Entre os pontos de debate levantados pelo movimento, ganham eco a questão da concorrência com o filme estrangeiro no mercado, o papel ideológico da produção local e a necessidade de regulação do mercado como um mecanismo protecionista para o cinema nacional. Adiante, quando abordarmos a discussão sobre o painel contemporâneo das políticas públicas para o cinema brasileiro, veremos como essas questões que começaram a ser delineadas há mais de cinquenta anos não foram completamente superadas, e sim atualizadas diante das novas condicionantes culturais, econômicas e tecnológicas do mercado cinematográfico nacional.

A conceituação de cinema independente também pode ser feita a partir do entendimento apresentado pelo ambiente regulador da atividade cinematográfica. No caso do Brasil, a definição aparece na instrução normativa nº 91, da Ancine, de 01 de dezembro de 2010, onde se lê:

Para fins de classificação conforme o inciso III do caput, considera-se produtora brasileira independente a empresa que produza conteúdo audiovisual e que atenda às seguintes condições, cumulativamente:

I - ser constituída sob as leis brasileiras;

II - ter sede e administração no País;

III - ter 70% (setenta por cento) do capital total e votante sob titularidade, direta ou indireta, de brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos;

IV - ter a gestão das atividades da empresa e a responsabilidade editorial sobre os conteúdos produzidos exercidas privativamente por brasileiros natos ou naturalizados há mais de 10 (dez) anos.



V - não ser controladora, controlada ou coligada a programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviço de radiodifusão de sons e imagens;

VI - não estar vinculada a instrumento que, direta ou indiretamente, confira ou objetive conferir a sócios minoritários, quando estes forem programadoras, empacotadoras, distribuidoras ou concessionárias de serviços de radiodifusão de sons e imagens, direito de veto comercial ou qualquer tipo de interferência comercial sobre os conteúdos produzidos;

VII - não manter vínculo de exclusividade que a impeça de produzir ou comercializar para terceiros os conteúdos audiovisuais por ela produzidos.

Ou seja, segundo o entendimento legal são critérios definidores de uma produtora audiovisual independente a nacionalidade brasileira em sua constituição, administração e, sobretudo, no controle do capital financeiro. Em “Cinemas independentes: Cartografias para um fenômeno audiovisual global”, encontramos uma importante atualização sobre essa discussão a partir dos componentes que vem reconfigurar o mercado cinematográfico brasileiro nas duas últimas décadas – com especial atenção ao fenômeno da Globo Filmes na coprodução de filmes nacionais. (SUPPIA, 2013).

O panorama atual do audiovisual brasileiro, amplamente baseado em leis de incentivo, sugere uma “independência compulsória” a todo e qualquer cineasta, mas talvez apenas em tese e aparentemente. O advento da Globo Filmes, o fenômeno das coproduções internacionais e dos acordos de distribuição com subsidiárias das majors americanas, o avanço das parcerias cinema-televisão e novas regulamentações que ampliam a absorção de conteúdo audiovisual nacional pelas TVs a cabo são todos fatores que recobram ou redimensionam a atualidade do debate em torno do cinema independente no Brasil. (SUPPIA, 2013, p. 15).

Ao mesmo tempo, a efervescência desses conceitos, seja em estudos acadêmicos e em livros, seja em festivais, demonstra um esforço em compreender certo fenômeno contemporâneo do cinema brasileiro: a inovação e a diferenciação artística estariam muito mais nos filmes realizados na oposição do sistema cinematográfico dominante. Aumont (2012) oferece algumas pistas sobre o cinema que não se enquadra nos modelos de produção tradicionais.

Entre Hollywood, seus derivados e concorrentes, por um lado, e as bricolagens mais ou menos “feitas em casa” de cineastas cuja produção às vezes se avizinha do cinema particular (é o caso de muitos “experimentais”), existem as pequenas empresas artesanais, as de cineastas-produtores que, para cada novo filme, devem buscar, ao mesmo tempo, o material intelectual e artístico e os meios econômicos e institucionais. (AUMONT, 2012, p. 161).

Os filmes contemporâneos concebidos no modo de produção artesanal, tal qual define Aumont, realizados por uma nova geração de cineastas e que vêm ganhando destaque no panorama de festivais, receberam, a partir da crítica especializada, a definição de “novíssimo cinema brasileiro”. A nomenclatura, hoje difundida em mostras e mesas de debates pelo país – o Novíssimo cinema brasileiro, realizado pelo Cinema da USP Paulo Emílio (Cinusp), chegou a sua terceira edição em 2014 e a sessão Cinema Novíssimo, criada no Rio de Janeiro, deu origem à Semana dos Realizadores, já na sexta edição – também foi fecundada na Mostra de Cinema de Tiradentes, constantemente apontada como o berço dessa nova geração de realizadores. Apontada, mas também autorreferenciada em tal papel, como demonstra a abertura do release divulgado à imprensa em 2011, no encerramento da 14ª edição do evento: “O Novíssimo Cinema Brasileiro, que sempre teve na Mostra de Cinema de Tiradentes sua principal vitrine e ponto de encontro, mostrou uma vez mais seu imenso vigor nesta 14ª edição do evento [...]”. Para Oliveira (2014), a tentativa de uma nova categorização da produção cinematográfica brasileira traz os riscos comuns ao emprego de qualquer rótulo no campo artístico.

O uso da etiqueta “novíssimo” cinema, no entanto, não é visto como adequado por muitos realizadores e críticos, já que há uma hesitação em consolidar essa produção como um movimento, um grupo ou mesmo uma geração – o que se justifica pelo fato de não ser possível identificar uma unidade estética e temática no conjunto de filmes em questão. Não há um “programa” em torno do qual esse cinema se organiza, e os próprios grupos e realizadores não se apresentam como movimento. (OLIVEIRA, 2014, p. 10).

Essa hesitação aparece no depoimento do cineasta Fernando Coimbra, diretor de “O lobo atrás da porta”, ao jornal *El País* quando questionado sobre a

existência de um novo ciclo do cinema brasileiro:

Eu não acho que pertenço a nenhum grupo. Mas tenho muitos amigos cineastas que, como eu, começaram fazendo curtas e agora filmaram seus primeiros longas. Não somos um movimento organizado como foi o Cinema Novo nos anos 60, mas pertencemos à mesma geração e temos coisas em comum; como o interesse por flertar com qualquer gênero e tratar não apenas de temas sociais, de pobreza e violência, mas falar também de amor, de relações, da classe média... (GRESPO, 2014).

O debate em torno do cinema brasileiro contemporâneo também encontrou respaldo no Cinema de Garagem, idealizado por Dellani Lima e Marcelo Ikeda. O projeto nasceu em 2011 com o lançamento do livro “Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI”. (LIMA; IKEDA, 2011). No ano seguinte, com apoio do edital da Caixa Cultural, a dupla realizou a mostra Cinema de Garagem no Rio de Janeiro, com a exibição de 25 longas, 25 curtas e mesas de debates.

Não estamos interessados em inventar conceitos, normas ou rótulos. “Cinema de Garagem” é um rótulo, e os rótulos são problemáticos quando falamos em arte, assim como também o são outros rótulos como “novíssimo cinema brasileiro”, “nouvelle vague”, “neorealismo italiano” ou “cinema novo”. O que buscamos é que, acima de tudo, este seja um “ponto de partida” para refletir sobre o estado das coisas no cinema brasileiro de hoje. Pensar o que aproxima e o que distancia certos filmes, certos realizadores, certos contextos. Pensar na possibilidade de efetuar recortes, sejam estéticos, geográficos, políticos. Interessa-nos mais em alimentar essa discussão do que em delimitar fronteiras. (IKEDA, 2014, p. 10).

Outra conceituação possível que encontramos vem de Migliorin (2011), para quem existe, numa parcela dos filmes brasileiros contemporâneos, a essência de um cinema pós-industrial. O autor percebe a consolidação de uma nova engenharia de produção que se afasta da organização inspirada no esquema industrial – a da linha de montagem com muitos integrantes em muitas funções – para uma prática mais colaborativa, marcada por arranjos simplificados e definidos conforme a necessidade de cada projeto.

Não estamos diante de filmes industriais, fechados ao descontrolado dos processos. Há uma velocidade de produção, uma garantia de meios já instalados e uma estética mesmo, distante dos roteiros que a indústria exige, que nos demanda novas formas de presença estatal se desejarmos potencializar essas produções, esses processos. Se na era industrial os primeiros longas precisavam de muito dinheiro para serem produzidos, hoje vemos cineastas partindo para o terceiro longa-metragem sem nunca ter tido dinheiro público. (MIGLIORIN, 2011).

Apesar de não enquadrarmos nossa pesquisa em nenhuma dessas propostas conceituais entendemos que as reflexões traçadas em torno do novíssimo cinema brasileiro, cinema de garagem e cinema pós-industrial compartilham diversos elementos do estudo do cinema de baixo orçamento. A intenção principal, aqui, é situar nossa pesquisa e perceber como nosso objeto de estudo transita por outros movimentos que buscam teorizar, caracterizar e discutir o cinema brasileiro contemporâneo.

### **O baixo orçamento no campo das políticas públicas de fomento ao cinema**

Ao olharmos o processo de captação de recursos via mecanismos de incentivo fiscal ou outros editais de fomento que utilizam recursos públicos podemos traçar um primeiro desenho dos padrões orçamentários dos filmes de longa-metragem nacionais. Esse exame pode se dar seguindo duas linhas: uma é a identificação de como a questão do orçamento é referenciada nos principais editais de financiamento da produção cinematográfica; uma segunda via, igualmente relevante para o estudo, é fazer um balanço dos valores autorizados para captação e a quantia realmente captada pelas produtoras. O Edital BNDES de Cinema constitui, no panorama nacional, a principal seleção de projetos para financiamento de produção cinematográfica no Brasil. O primeiro edital foi lançado em 1995 e, até 2013, destinou R\$ 159 milhões para a realização de 384 projetos. Os textos dos editais do BNDES fornecem algumas pistas interessantes sobre como a área do cinema é pensada e estruturada em termos de políticas públicas. É permanente, por exemplo, a distinção das categorias de

apoio entre filmes de ficção, animação e documentário – a mesma categorização utilizada pela Ancine<sup>2</sup>. A partir de 2010, entretanto, o edital BNDES incorporou uma nova divisão às suas modalidades de apoio, com a inclusão das modalidades produção e finalização. Mas a alteração mais interessante no formato dessa seleção de projetos foi lançada em 2013, com a incorporação de duas novas categorias: Ficção que busca resultados econômicos (Grupo I) e Ficção que busca de reconhecimento artístico e técnico no mercado internacional (Grupo II). No edital lançado em 2014 o texto foi alterado, ficando o Grupo I – Ficção destinado a projetos de ficção que priorizem a busca de resultados econômicos, sem prejuízo da observância da qualidade artística e técnica e Grupo II – Ficção voltado a projetos de ficção que priorizem a busca de reconhecimento artístico e técnico no mercado internacional.

A proposta é sintomática do conflito que se consolida no cinema brasileiro contemporâneo. Ao se criar uma distinção entre projetos com foco em resultados artísticos e aqueles que buscam resultados econômicos assistimos a uma espécie de institucionalização da dicotomia entre qualidade estética e desempenho de mercado. Ou seja, um filme com interesse de reconhecimento artístico e técnico não conseguiria ter, a priori, um desempenho comercial de fôlego. Da mesma forma, no texto do edital de 2013, reformulado na edição seguinte, cria-se uma linha de investimento exclusiva para filmes voltados ao mercado. Essa reflexão pode ser estendida também a mais recente linha do Prodecine voltada à produção de filmes com propostas de linguagem inovadora e relevância artística, como citado anteriormente.

Apesar de colocarem um teto aos valores destinados a cada modalidade de projeto e indicarem o reconhecimento que projetos de experimentação e inovação artística enfrentam na captação de recursos, tanto nas seleções do Prodecine no Fundo Setorial do Audiovisual, quanto nos Editais do BNDES, não existe uma

---

<sup>2</sup> O site da Secretaria do Audiovisual também traz a mesma categorização no menu “Conteúdos do Brasil” ao apresentar as opções Animação, Cinema, Documentários, Games e Rádios. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/audiovisual/>>.

especificação ou categoria específica para filmes de baixo orçamento. O conceito é empregado, em âmbito nacional, pelo Ministério da Cultura, que lança em 2000 o “Edital de Longas-metragens de Baixo Orçamento”. Na edição de 2013, agora com o título “Edital de Apoio à Produção de filmes de Baixo Orçamento”, a seleção pública estabeleceu como teto para essa categoria de filmes o valor de R\$ 1,2 milhão. Já na seleção de 2014, estipulou-se o investimento máximo de R\$ 1,5 milhão por projeto selecionado e o teto orçamentário de R\$ 1,8 milhão para cada concorrente – diante da comprovação da disponibilidade de recursos financeiros para cobrir os valores excedentes. Entre os projetos premiados pelos editais de baixo orçamento, encontram-se diversos longas-metragens de estreia de diretores brasileiros, como os filmes “A Concepção”, de José Eduardo Belmonte, “Estômago”, de Marcos Jorge e “O lobo atrás da Porta”, de Fernando Coimbra.

A criação desse edital por parte do Ministério da Cultura surge em resposta ao artigo manifesto “Por um cinema Brasileiro de Baixo Orçamento”, assinado por Fernão Ramos, Maria Dora Mourão, Mauro Baptista e João Lanari e lançado em 1999 após o III Encontro Anual da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). No texto, os autores reivindicavam o desenvolvimento de políticas culturais que valorizem o filme de baixo orçamento (na oportunidade entendidos como um custo médio de R\$ 500 mil) e também uma linha de financiamento específica para a realização de primeiros longas-metragens. Outro manifesto que destaca o papel do filme de baixo orçamento é a “Carta de Tiradentes”, lançada em 2011 na 14ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes por aproximadamente 50 produtores e realizadores.

Queremos uma política pública que reconheça os novos modelos de produção, que distribua melhor os recursos já existentes de modo a ampliar o escopo do fomento, que desenvolva políticas efetivas de distribuição e exibição, que avance na estruturação comercial do setor, na democratização da produção e do consumo dos bens culturais, e que aposte no cinema como janela privilegiada para o desenvolvimento e a soberania. (CARTA DE TIRADENTES, 2011).

Na carta, o grupo propõe “criar linhas específicas de fomento para formatos de

produção que primem pela inovação técnica e artística, com orçamentos de menor porte” e “desenvolver uma política de fomento específica para a distribuição e exibição de filmes de baixo orçamento, incentivando a estruturação comercial de empresas distribuidoras que se dediquem a este segmento”. A especificidade do filme de baixo orçamento também aparece em editais regionais exclusivos para esse modelo de produção. E em cada um estabelece-se uma margem de valores diferenciada para enquadrar as produções BO. Em 2012, a Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro lançou pela primeira vez um edital de Produção de baixo orçamento, voltado para longas-metragens, com teto de investimento de R\$ 400 mil para ficção e animação e R\$ 200 mil para documentário<sup>3</sup>. No mesmo ano, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo realizou uma seleção para copatrocínio de longas-metragens de baixo orçamento, considerado no edital como “a obra audiovisual inédita, destinada a exibição no mercado e cujo custo de produção não ultrapasse o valor de até R\$ 1.500.000,00” (Edital n.º004/2012/SMC). Em 2014, a Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul também criou uma categoria específica para baixo orçamento no edital “RS Polo Audiovisual – Produção em longa-metragem”. Nessa chamada pública, foi aberta seleção de quatro projetos de ficção ou animação, destinando-se a quantia de R\$ 500 mil para cada filme. Para concorrer nessa categoria, os projetos deveriam ter orçamento total (incluindo outras fontes de captação) de no máximo R\$ 1 milhão. Vale ressaltar, entretanto, que a especificação de uma categoria de filme de baixo orçamento não aparece em todos os editais regionais, apresentados resumidamente na sequência.

Filme em Minas – Programa de Estímulo ao Audiovisual 2014: O edital estabeleceu a premiação de R\$ 750 mil para a *produção de longa-metragem* com orçamento de até R\$ 937.500,00. Produções com orçamentos superiores a essa faixa de valor podiam concorrer à mesma premiação, diante da comprovação de

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/lancado-novo-programa-de-editais-da-secretaria-de-estado-de-cultura-para-o-setor-audiovisual>>. Acessado em: 20 de julho de 2014.

patrocínio complementar de forma que o total acrescido contemple pelo menos 80% do valor do projeto. Para a finalização e distribuição de longas-metragens a premiação máxima foi de R\$ 100 mil.

Programa de Fomento ao Cinema Paulista 2014: Na modalidade *produção*, o valor máximo de apoio é de R\$ 800 mil para cada projeto de ficção e animação e de R\$ 400 mil para cada projeto de documentário. Na modalidade *finalização*, o valor máximo de apoio é de R\$ 300 mil para cada projeto.

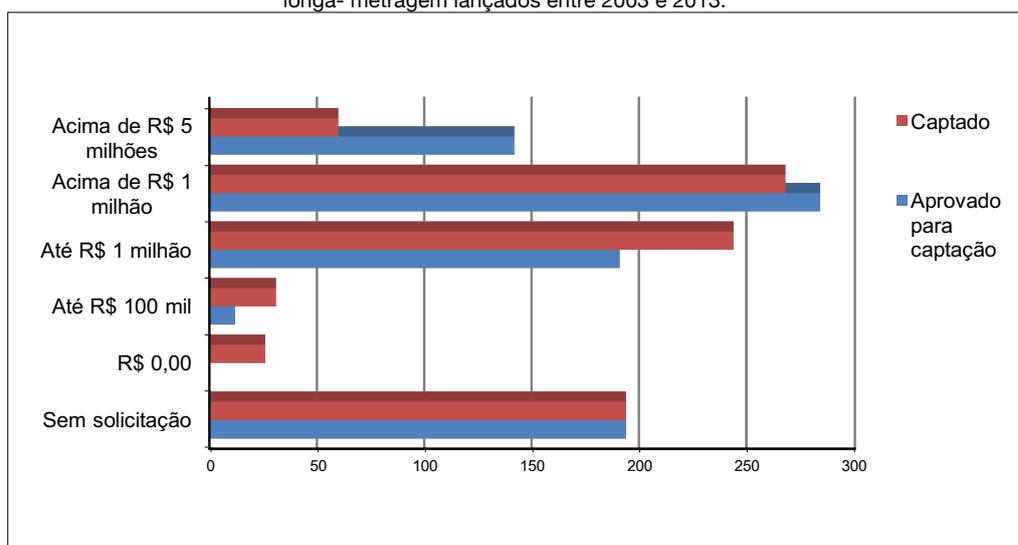
XI Edital Ceará de Cinema e Vídeo 2014: O edital destinou recursos para longa-metragem através da linha de desenvolvimento de roteiro e outra específica para produção ou finalização (para filmes contemplados em outras edições e que comprovadamente não tivessem sido concluídos). Para roteiro, estabeleceu-se o valor máximo por projeto selecionado de R\$ 21.400,00. Para produção e finalização, o teto ficou em R\$ 882.750,00 por projeto.

RioFilme – Investimento Seletivo Não Reembolsável em Produção e Finalização de Longas / 2014: A linha de ação contava com uma verba total de R\$ 4,5 milhões. Cada projeto de produção poderia concorrer a até R\$ 400 mil e projetos de finalização a até R\$ 200 mil.

7º Edital Audiovisual de Pernambuco: Na categoria longa-metragem o edital dividiu os recursos por finalidade, ficando assim a destinação por projeto: desenvolvimento de projeto – valor máximo de R\$ 40 mil; produção – valor máximo de R\$ 520 mil; finalização – valor máximo de R\$ 300 mil; distribuição – valor máximo de R\$ 250 mil.

Partamos agora para a observação das quantias captadas por projetos incentivados. Fazendo um recorte dos valores autorizados para captação pelo Ministério da Cultura e os valores captados pelas empresas proponentes entre os anos 2003 e 2013, encontramos uma concentração de projetos na faixa entre R\$ 1 milhão e R\$ 5 milhões, tendência acentuada nos últimos cinco anos. Existe na relação de valores autorizados *versus* valores captados também um movimento de diminuição dos custos dos projetos, consequência das dificuldades do processo de captação de investidores interessados em patrocinar os filmes.

Gráfico 1: Valores aprovados para captação via Lei do Audiovisual e valores captados por projetos de longa- metragem lançados entre 2003 e 2013.



Fonte: Ancine (Elaborado pela autora).

A faixa com carta de captação acima dos R\$ 5 milhões concentra 130 projetos. Quando olhamos o gráfico dos valores captados, encontramos apenas 59 títulos nessa categoria. A consequência é um deslocamento ascendente dos projetos para outras faixas de valores – na faixa de menos de R\$ 100 mil, encontramos 12 projetos na etapa do valor autorizado para captação e 31 de valores captados. Dentro dessa série histórica, o filme que teve o orçamento mais alto aprovado para captação foi “Lope” (Andrucha Waddington, 2010), com R\$ 35.581.229,40. Porém, o total de recursos levantado pela empresa proponente foi drasticamente inferior, R\$ 5 milhões. Já o filme que teve a captação mais alta no período foi “Xingu” (Cao Hamburger, 2012), com R\$ 9.730.000,00. Obras lançadas a partir de 2012 e outras ainda em processo de captação também consolidam o processo de encarecimento da produção cinematográfica brasileira, como “Flores Raras” (R\$ 13.126.924,51), “O tempo e o Vento” (R\$ 13.998.533,39) e “Nó na garganta” (R\$ 13.060.561,32). Diante desses dados, vemos ainda que não existe uma grande distância entre o que oficialmente vem se considerando cinema de baixo orçamento no Brasil – filmes que custam menos de R\$ 1 milhão – e a faixa de valor em que se concentra a maioria das produções de longa-

metragem que utilizam algum sistema de fomento gerenciado pela Ancine e em relação à própria média de orçamento do filme nacional contemporâneo, que estaria na casa dos R\$ 4 milhões<sup>4</sup>.

### **Um desenho de produção de baixo orçamento – O caso de *Castanha***

Castanha é o primeiro longa-metragem da produtora rio-grandense Tokyo Filmes, e também a estreia do diretor Davi Pretto e da equipe envolvida no formato. O filme, um diálogo constante entre documentário e ficção, acompanha a rotina do ator João Carlos Castanha, que trabalha como performer em clubes noturnos de Porto Alegre. Pretto conheceu João Carlos Castanha quando rodou “Quarto de espera”, curta de conclusão do curso de Produção Audiovisual na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, em 2008. “Quarto de espera é um marco da criação dessa equipe que vem trabalhando junto. Mesmo desenhista de som, mesmo montador, meio que uma mesma turma de umas dez pessoas”. (PRETTO, 2015). Quatro anos depois, o diretor fez a proposta de realizar o longa sobre o ator. Em 2012, o projeto do filme foi inscrito no Fumproarte, (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural), da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, solicitando o valor de R\$ 60 mil, que foi aprovado. Antes, a produtora havia tentado os editais para documentários do DOC TV e da TV Futura, mas o projeto não foi aprovado.

Na ingenuidade colocamos um valor pensando que o valor seria bem enxuto. Mas nessa espera pelo edital o projeto foi dando uma mudada, ficando menos observacional e mais ficcional, com a gente intervindo mais na vida do João. E isso custava mais dinheiro e também mais equipe. A gente percebeu que o valor que a gente tinha não seria suficiente. (PRETTO, 2015).

Segundo o diretor, a pesquisa que foi sendo realizada durante a espera pelo

---

<sup>4</sup> Em entrevista ao Estadão, Manoel Rangel, presidente da Ancine, afirmou que o custo médio de um filme brasileiro de longa-metragem varia de R\$ 4 milhões a R\$ 5 milhões. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,producao-cinematografica-do-pais-tem-orcamento-recorde,990794.>>.

resultado do edital acabou revelando outros elementos que não eram contemplados pelo roteiro original. A mãe de João Carlos, Celina, e o irmão Marcelo ganharam destaque e subtramas com esses personagens foram contempladas na nova versão do roteiro. Para dar continuidade ao projeto, a solução encontrada foi negociar os cachês com a equipe. O fato de todos trabalharem juntos desde o curta-metragem “Quarto de espera”, que também marcou o início da Tokio Filmes, facilitou o processo. “A gente expôs a situação pra equipe e a equipe comprou, quis fazer o filme. Ia ser o primeiro longa de todo mundo”. (PRETTO, 2015). O depoimento do diretor revela o peso que o longa-metragem, enquanto formato audiovisual, ocupa na carreira dos profissionais do cinema. No caso de *Castanha*, o fato de ser o primeiro projeto do tipo entre todos os membros da equipe representou uma espécie de moeda de troca simbólica e foi um elemento facilitador das negociações necessárias para a realização do filme.

Quando tu não tem orçamento tu tem que lidar com não ter dinheiro e como viabilizar as coisas. Na maioria das vezes o importante é ter uma equipe muito próxima a ti. Se tu não tem, é um problema. Tu convencer pessoas que não são pessoas de confiança a trabalhar contigo por pouco dinheiro é muito complicado. Então o cinema independente vive disso, dessa rede de amigos. E depois vão ser as pessoas que tu vai trabalhar quando tiver dinheiro. Vira uma via de mão dupla. (PRETTO, 2015).

O filme foi rodado em 20 diárias em junho de 2013. A maioria das cenas foi gravada na casa onde João morava com a sua mãe, Celina Castanha, e nos clubes onde ele se apresentava.

O filme era para ter até menos diárias. Se for ver o modelo europeu ou norte-americano de filme desse valor ninguém rodaria mais de sete diárias um longa. Qualquer produtor diria que era loucura gravar um filme de R\$ 60 mil em 20 dias. A gente cogitou fazer em uma semana, ou no máximo uma semana e meia. Mas a gente sabia que o filme precisava de um certo tempo pra acontecer pela proposta que tinha estética e pela proposta de intimidade. Foi de alguma forma um pacto de produção e direção que o filme deveria acontecer em 20 dias e não em dez, por

exemplo. Ele poderia ter sido feito em dez, mas com outro resultado provavelmente. (PRETTO, 2015).

A equipe envolvida na etapa da filmagem foi de oito pessoas, mas em algumas diárias, sobretudo aquelas que solicitavam um clima mais intimista, somente três profissionais participavam. Para o diretor, além de propiciar uma melhor sinergia e facilitar as negociações que surgem durante a realização do filme, as equipes enxutas que caracterizam os longas de baixo orçamento facilitam também o processo de produção.

As pessoas dizem que precisa de mais gente pra fazer mais rápido. Eu acho que precisa de menos gente. Tu tem que tirar a câmera daqui e colocar lá do outro lado, se você tiver 20 pessoas tem que tirar as 20 pessoas também. Quanto menos gente menos equipamento, coisas que a gente precisa carregar. Eu sempre acredito que menos pessoas é melhor porque vai agilizar. No caso do *Castanha* agilizou bastante. A gente fez muitos planos bem mais rápido do que acho que a gente faria com mais pessoas. Seria mais burocrático. (PRETTO, 2015).

O recurso disponível para o filme foi utilizado com o pagamento da equipe, alimentação, transporte e seguro dos profissionais e da câmera – emprestada pela Casa de Cinema de Porto Alegre, que entrou como produtora associada no filme. Um dos fatores que ajudou a diminuir o custo foi a utilização somente de luz natural. Em termos da produção, a limitação do recurso foi resolvida com o acordo sobre a remuneração da equipe.

Tudo que a gente queria se resolveu. Dinheiro não é a primeira coisa pra se fazer o filme. Todos os curtas que a gente fez de 2008 a 2013 foram sem dinheiro algum. E foi onde a gente fez a nossa segunda escola, que é essa escola do filme de baixo orçamento. A gente chegou para o *Castanha* mais calejado para saber lidar com essas dificuldades. (PRETTO, 2015).

Já na etapa da finalização, em agosto de 2013, o orçamento limitado trouxe mais impactos. A produtora reservou uma parte do recurso recebido do Fumproarte para a primeira etapa da pós-produção, mas havia na época a expectativa da abertura do Edital de Finalização de Longa-Metragem, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura.

A gente não chegou no zero na pós. A gente ainda tinha uma reserva. A Paola [Wink], produtora do filme, tinha uma reserva pra pagar uma primeira etapa da pós-produção pra equipe de pós. A gente não estava liquidado. A gente fez a pós-produção e pagamos as pessoas pra fazer essa primeira parte. Só que a gente estava com a expectativa de abertura do edital de pós-produção que nunca abriu. (PRETTO, 2015).

O edital de finalização só foi lançado em fevereiro de 2014, após o lançamento do filme. A produtora também concorreu ao edital de pós-produção do Fundo Hubert Bals, da Holanda, mas o projeto não foi contemplado. “A gente decidiu fechar a pós-produção sem dinheiro contando com a venda do filme”. (PRETTO, 2015). A projeção se concretizou com a venda do filme para o Canal Brasil. Segundo o diretor, o valor do contrato pagou a pós-produção e uma parte da distribuição.

Hoje o que eu mais aprendo é que financiamento é *timing*. Não é só tu ter um bom projeto e ter fundos na tua frente. Tu tem que ter *timing*. Se tu tá com um festival na tua cola, já tem a seleção, já mandou o filme e não quer retirar o filme, tu tá ferrado, vai ter que estrear o filme. E fundo atrasa, edital atrasa. *Timing* é uma questão que tem que ter sempre controlada. E não é só os festivais, é a distribuição dos filmes no cinema. A gente poderia ter captado com a Vitrine no Fundo Setorial do Audiovisual, mas a gente queria estrear o filme em tal data, e o Fundo Setorial demora um ano pra pagar. (PRETTO, 2015).

A dificuldade de recursos para a finalização, que poderia ter envolvido uma nova etapa de captação, se deveu ao prazo que o filme tinha para ser exibido na seção Fórum do Festival de Berlim em fevereiro de 2014. A seleção para a mostra, um espaço de prestígio dentro da programação do festival, voltado obras mais autorais e experimentais, poderia ser prejudicada caso a finalização dependesse de novos aportes de recursos. Da mesma forma, a inscrição do filme no FSA para concorrer a recursos de distribuição significaria um distanciamento entre a participação no Festival e toda a crítica e publicidade originada por esse episódio com o período de lançamento do filme – e certamente um prejuízo na negociação da distribuidora com as salas de cinema.

### **A distribuição e a circulação do filme**

*Castanha* foi lançado pela Vitrine Filmes no dia 20 de novembro de 2014 em 17 salas – Cine Vitória/Casa Curta-se (ES), Cine 104 (MG), Cinemateca de Curitiba (PR), Cine Guarani (PR), Espaço Itaú Curitiba (PR), Estação Net Botafogo (RJ), Ponto Cine (RJ), Espaço Itaú Glauber Rocha (BA), Cine Praia Grande (MA), Caixa Belas Artes (SP), Espaço Itaú Augusta (SP), Espaço Frei Caneca (SP), Sala Ulysses Geremias (RS), Cineflix Shopping Pelotas (RS), Cine Bancários (RS), Cinemateca Paulo Amorim (RS) e Espaço Itaú Porto Alegre (RS). Em Porto Alegre, o filme estreou em seis horários – 15h no Cine Bancários, 16h, 18h e 20h no Espaço Itaú e 16h15min e 19h40min na Cinemateca.

A relação com a distribuidora iniciou quando Pretto estava escrevendo o roteiro de outro longa-metragem – na época previsto para ser seu primeiro longa – antes de iniciar o projeto do *Castanha*. A estreia do filme em Berlim representou um selo importante tanto para o contrato com a distribuidora quanto para o processo de inserção no circuito exibidor. A participação em festivais de cinema do porte da *Berlinale* traz uma repercussão positiva para a carreira de um filme, que ganha visibilidade midiática através da crítica e uma vitrine para negociação em outros mercados e plataformas. Festivais e prêmios colaboram, assim, na etapa em que o filme de baixo orçamento encontra mais dificuldades: a circulação – o desafio de atrair o interesse do distribuidor em um primeiro momento e, posteriormente, do público para as salas de cinema. *Castanha* participou de mais de 20 festivais e mostras, recebendo o prêmio de melhor filme na *Première Brasil Novos Rumos* do 36º Festival do Rio, melhor som no 6º Festival de Paulínia, melhor ator no 14º *Las Palmas Film festival* e menção especial do prêmio Fesisal (Federação de Escolas de Imagem e Som da América Latina) durante a mostra internacional do 16º BAFICI.

A distribuição foi realizada com recursos próprios que restaram da etapa da produção e também do contrato de venda do filme para o Canal Brasil, onde o filme estreou em 21 de abril de 2015. Segundo Silvia Cruz, diretora da Vitrine, a opção por não inscrever o projeto de comercialização de *Castanha* no FSA

correspondeu à necessidade de aproveitar a repercussão do filme no circuito de festivais para o seu lançamento.

O que tem hoje em dia de dinheiro para distribuição é o FSA, que dá R\$ 200 mil. Daí é uma opção da gente entrar ou não. Porque a gente não entrou? O filme foi pra Berlim, foi pra um monte de festival, está na hora de distribuir. Se a gente parasse e optasse por tentar levaria cerca de um ano entre entrar, saber que ganhou e saber que está na conta. Ou seja, um filme que teve uma repercussão muito boa em Berlim e outros festivais ia ser distribuído muito tempo depois, quando tudo já baixou. (CRUZ, 2015).

A participação no Festival de Berlim também foi estratégica para a distribuição internacional do filme. A produtora fechou contrato para com a *Figa Films* para buscar novos mercados para o longa. Criada em 2006, a *Figa Films* atua, sobretudo, com a venda internacional de filmes latino-americanos. Entre os filmes brasileiros que constam no catálogo estão “A casa de Alice” (Chico Teixeira, 2007), “O som ao redor” (Kleber Mendonça, 2012) e “O homem das multidões” (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2013). Através desse agente internacional, o filme foi vendido para distribuição na Argentina, Portugal, Alemanha e Áustria e para plataforma *video on demand*, na Espanha.

### Exibição e público

*Castanha* foi visto por 3093 pessoas nas salas de cinema nas 16 semanas que ficou em cartaz<sup>5</sup>, período que abrange de novembro de 2014 a 11 de março de 2015. A principal fatia do público se concentrou no Rio Grande do Sul, onde o público somou 1851 espectadores. No Estado, a carreira do filme no mercado de salas abrangeu Porto Alegre – onde o filme teve os melhores resultados – Pelotas e Caxias do Sul. Na Capital gaúcha, *Castanha* foi exibido em quatro cinemas, mas foi na Cinemateca Paulo Amorim o espaço onde o filme ficou mais tempo em cartaz (dez semanas) e obteve quase 40% do público total. A Cinemateca Paulo Amorim está localizada junto à Casa de Cultura Mario Quintana, no centro da

---

<sup>5</sup> Informações da distribuidora Vitrine Filmes.

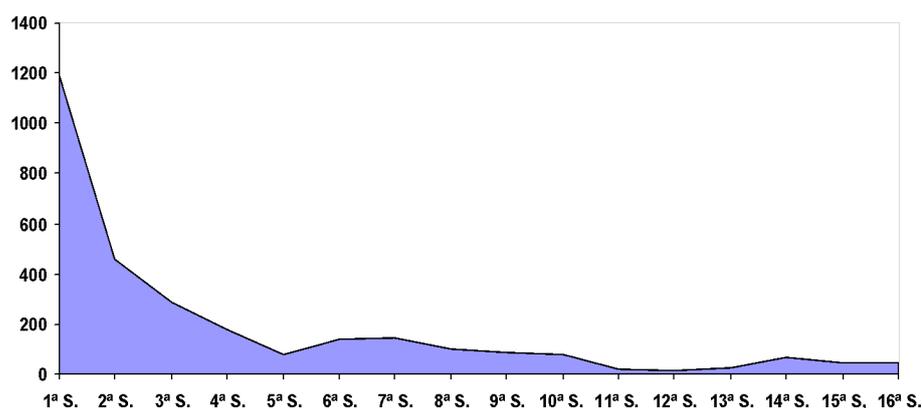
cidade, e costuma exibir filmes independentes nacionais e estrangeiros. Já a segunda sala com melhores resultados de público foi o Espaço Itaú de Cinema, rede multiplex localizada no *Shopping Bourbon Country*. *Castanha* chegou aos cinemas na mesma semana da estreia do *blockbuster Jogos Vorazes: A esperança - Parte 1* (Frances Lawrance, 2014).

A comparação da programação desses dois filmes, que representam modelos opostos de produção e distribuição – o primeiro um filme brasileiro de baixíssimo orçamento que investe no diálogo entre as linguagens do gênero ficcional e documentário; o segundo, a continuidade de uma série de sucesso mundial e de bilheteria – ilustra o ambiente do circuito exibidor em que os filmes locais, realizados de maneira independente, tentam encontrar espaço. Em sua semana de estreia, *Jogos Vorazes* esteve presente em onze cinemas de Porto Alegre, ocupando 28 salas e dezenas de opções de horário – 16 no caso do Cinemark Ipiranga. O filme norte-americano foi responsável por uma ocupação recorde das salas de cinema do país: esteve em 1.300 das 2.800 salas, 46% do total. O índice gerou uma reação da Ancine, que definiu um teto para a presença de um mesmo título por complexos, regra que passou a valer em 2015. De acordo com a regulamentação, um filme não poderá ocupar mais do que duas salas em complexos de até seis salas de cinema e até 35% das salas em espaços multiplex com mais de seis salas<sup>6</sup>.

Gráfico 2: Público do filme *Castanha* por semana de exibição.

---

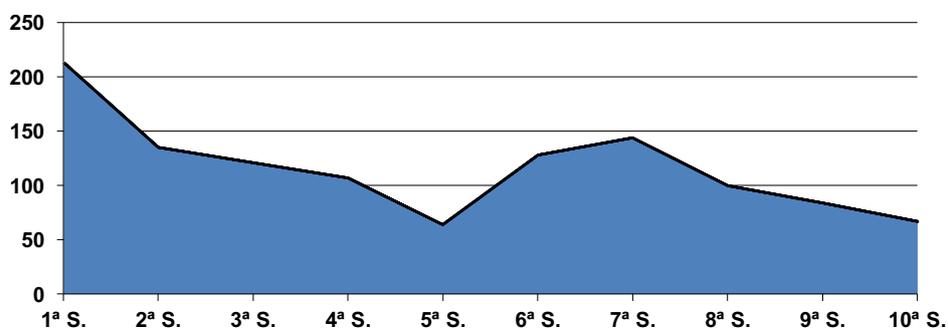
<sup>6</sup> O acordo foi assinado por 17 das 21 exibidoras que possuem mais de 20 salas de cinema no país. Os cinemas que não a seguirem terão de apresentar compensação, como aumento do tempo de exibição de filmes nacionais. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2014).



Fonte: Vitrine Filmes (Elaborado pela autora).

Vemos no Gráfico 2 que a principal fatia de público se concentrou entre a primeira e a segunda semana de exibição. Agora, quando analisamos somente o público do filme na Cinemateca Paulo Amorim, em Porto Alegre, encontramos uma linha mais contínua, sem quedas tão acentuadas no número de espectadores. É interessante notar também que entre a sexta e a oitava semana de exibição, o filme obteve público semelhante às semanas iniciais na programação.

Gráfico 3: Público do filme *Castanha* na Cinemateca Paulo Amorim, por semana de exibição.



Fonte: Vitrine Filmes (Elaborado pela autora).

Na avaliação da distribuidora, o aspecto regional do filme – centrado em um personagem de Porto Alegre – explica a melhor performance de *Castanha* na

capital gaúcha, ao mesmo tempo em que pode ter dificultado a entrada do filme em outros circuitos.

O *Castanha* fazer três mil espectadores num cenário em que muitos outros filmes não fazem mais de mil já é bom. Desses, metade foi em Porto Alegre. Isso a gente fez certo. Quando tem um filme da cidade, investe tudo que você tem nessa cidade. Principalmente o *Castanha* que é sobre um personagem local. É um filme que pode ser considerado um fenômeno regional. No Rio de Janeiro ele não teve chance quase. Era um documentário do *Castanha*. Conseguiu uma sala, num horário. Ele não foi bem, mas nem teve chance de ir bem. Então num final das contas você faz um balanço sabendo exatamente aonde ele entrou e em que horários e você vê se foi bem ou não. (PRETTO, 2015).

Silvia Cruz também acredita que um orçamento maior para a distribuição não teria um impacto relevante nos resultados de público do filme.

A maioria desses filmes faz a mesma coisa, tendo eles R\$ 200 mil ou R\$ 10 mil para a distribuição. O que muda é que a vitrine quando tem dinheiro trabalha com mais conforto e consegue continuar existindo, e muda para os diretores. Se o filme tem orçamento, o diretor pode ficar dois meses se dedicando para o lançamento porque ele não precisa pegar nenhum frila porque ele vai ter um cachê, muda a disposição das pessoas, o entorno. (CRUZ, 2015).

Um elemento relevante para a visibilidade dos filmes de baixo orçamento é atrair o interesse da crítica e da imprensa. O espaço em reportagens em suplementos culturais, mesmo que tradicional, é uma forma eficiente do filme se destacar em meio a dezenas de títulos que compõem a programação semanal de cinema. *Castanha* contou espaço na imprensa e crítica positiva, como ilustra o trecho da matéria intitulada “‘Castanha’ é um marco do cinema gaúcho”, publicada pelo jornal Zero Hora do dia 20 de novembro de 2014:

*Castanha* chegou. Depois da exitosa carreira em festivais, o filme que mistura ficção e documentário para mergulhar na intimidade do ator e performer da noite João Carlos Castanha pode ser visto a partir desta quinta-feira em sessões diárias em cinco cinemas de Porto Alegre, Caxias do Sul e Pelotas (veja quais abaixo). É o mais importante longa-metragem gaúcho desde *Deu pra Ti, Anos 70* (1981): assim como o histórico título dirigido por Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, assinala uma

ruptura tanto estética quanto de modelo de produção, arrastando (tardiamente) a cinematografia local para o século 21. (FEIX, 2014).

O filme também teve espaço em jornais de circulação nacional, como Estadão e Folha de São Paulo. A crítica nos dois principais jornais brasileiros se deveu, sobretudo, à participação do filme em festivais que contavam com a cobertura dos veículos. A inserção no circuito de festivais também originou críticas em veículos internacionais, com destaque para os sites especializados em cinema da *Hollywood Reporter* e *Fandor*.

Após *Castanha*, a Tokyo Filmes iniciou a pré-produção do seu segundo longa-metragem, “Até o caminho”, com direção de Davi Pretto e produção der Paola Wink. O filme foi contemplado pelo edital RS Polo Audiovisual – Produção de Longa Metragem na categoria baixo orçamento com R\$ 500 mil. É importante aqui chamarmos novamente a atenção para a amplitude do termo baixo orçamento. Para uma produtora que realizou seu primeiro longa-metragem com R\$ 60 mil, parece inapropriado colocar o recurso do segundo filme – quase dez vezes maior – no mesmo patamar de baixo orçamento. Entretanto, no contexto da política pública ao qual esse recurso está vinculado, o valor mostra-se adequado à denominação. Na prática da produtora, “Até o caminho” certamente representará a experimentação de um modelo de produção diferente do vivenciado em *Castanha*.

### **Considerações finais**

O estudo do cinema de baixo orçamento exige um exercício empírico, e no plural. Embora a possibilidade de enquadrar os filmes conforme seus custos de produção seja capaz de revelar diretrizes gerais sobre o que é baixo orçamento em cada região, trata-se de uma delimitação muito frágil e flexível. Tomando como ponto de partida o edital para filmes de baixo orçamento da Secretaria do Audiovisual, poderíamos entender que a média de custo para esse modelo de filmes é de R\$ 1,5 milhão. Ao nos aproximarmos da realidade – ou seja, examinarmos a trajetória de produção dos filmes – percebemos que esse recorte

pode servir somente como ponto de partida para desenhar as delimitações amplas do cinema BO no Brasil.

A questão financeira obviamente é central para se estudar o cinema de baixo orçamento. Afinal, é um olhar investigativo que parte justamente da economia da produção, uma das matrizes da indústria cinematográfica. Mas nessa esfera de problemática, a economia do cinema deve ser capaz de dar conta de questões que vão além do financiamento do filme. O cinema realizado com custos abaixo (ou muito abaixo) da média envolve características próprias que devem operar uma sensibilidade sociológica – os arranjos de produção em forma de coletivos artísticos e as negociações profissionais dentro dos grupos de realizadores, para citar os exemplos vistos anteriormente.

A partir da análise da produção de *Castanha*, conseguimos perceber algumas questões que se mostram comuns aos filmes brasileiros realizados em um contexto de baixo orçamento. Uma delas é a captação de recursos realizada em etapas, sobretudo duas: uma para a produção e filmagem, e outra para a finalização. A finalização da obra costuma envolver componentes de ordem tecnológica e também custos com direitos autorais que demandam investimento financeiro direto. É tal situação uma das explicações para o longo período verificado entre a captação de recursos inicial e o lançamento dos filmes em festivais ou no circuito de salas.

Outra consideração que o filme de Davi Pretto nos aponta é a importância dos editais de fomento regionais para projetos de realizadores estreantes. Esses instrumentos de investimento direto operados na esfera estadual ou municipal se mostram essenciais para o incremento da produção cultural local e, muitas vezes, se consistem no único meio de investimento acessível e com menos entraves burocráticos.

O cinema de baixo orçamento formata um objeto de estudo valioso para a compreensão das dinâmicas econômicas e sociais da produção cultural independente, além de revelar traços da cinematografia contemporânea. Entretanto, as especificidades metodológicas que as investigações em torno da economia do cinema e da produção cinematográfica exigem são pontuadas por

lacunas caracterizadas pela dificuldade no acesso às informações e inexistência de uma sistematização dos dados mercadológicos do segmento audiovisual que contemple de forma efetiva o financiamento dos filmes – hoje o sistema da Ancine não discrimina, por exemplo, outras formas de captação além daquelas realizadas via recursos públicos. Ao mesmo tempo, entendemos que o incremento do estudo das produções brasileiras sob a perspectiva da economia do cinema, levando em consideração essas dificuldades já listadas e a particularidade de cada obra, será capaz de revelar indicadores do que é comum e permanente aos filmes de baixo orçamento no Brasil.

### Referências

- AUMONT, Jacques. As teorias dos cineastas. São Paulo: Papyrus, 2012.
- GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema Brasileiro: 1930/ 1960”. In: COSTA, João Bernard da (Org.). Cinema brasileiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1987.
- GALVÃO, Maria Rita. Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GALVAO, Maria Rita. “O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente”. In: Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n. 4. 1980.
- IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011.
- IKEDA, Marcelo. “O cinema de garagem: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção.” In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (Org.) Cinema de Garagem: filmes, debates. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.
- MARIE, Michel. A nouvelle vague e Godard. Campinas: Papyrus, 2011.
- MELO, Luís Alberto Rocha. Cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948 – 1954). 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense – Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro.
- MIGLIORIN, Cezar. “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”. In: Revista Cinética, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acessado em: 20 de março de 2015.



OLIVEIRA, Maria Carolina. “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo.

PRETTO, Davi. Sobre a produção do filme Castanha. [09 jul. 2015]. Entrevistador: Karine dos Santos Ruy. Porto Alegre.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

#### **Sites acessados**

<http://www.alumbramento.com.br/>

<http://oca.ancine.gov.br/>

<http://fsa.ancine.gov.br/>

**Além do acaso estúpido da química:**  
o informe como manipulação do tempo em *Decasia: the state of decay*, de Bill Morrison

Alexandre Rodrigues da Costa<sup>1</sup>, Miriam Aparecida Mendes<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Alexandre Rodrigues da Costa possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997), mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), com a dissertação "A construção do silêncio: um estudo da obra poética de Orides Fontela", e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005), com a tese "A transfiguração do olhar: um estudo das relações entre literatura e artes plásticas em Rainer Maria Rilke e Clarice Lispector". Atualmente, é Professor de Educação Superior da Escola Guignard da Universidade Estadual do Estado de Minas Gerais, onde ministra disciplinas relacionadas à História da Arte, desenvolve pesquisas sobre o cinema experimental e sobre a obra do artista alemão Hans Bellmer.

**e-mail: [rodriguescosta@hotmail.com](mailto:rodriguescosta@hotmail.com)**

<sup>2</sup> Miriam Aparecida Mendes possui bacharelado em Artes pela Escola Guignard (Universidade do Estado de Minas Gerais). Atualmente, é estudante do curso de Licenciatura da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, onde participa do programa de iniciação científica.

**e-mail: [mam-mendes@hotmail.com](mailto:mam-mendes@hotmail.com)**



### Resumo

Este artigo analisa o filme *Decasia: the state of decay*, de Bill Morrison, com o propósito de perceber de que maneira o informe pode ser pensado como desarticulação do tempo a partir da apropriação de imagens deterioradas, fragmentadas. Busca-se, assim, pesquisar um cinema cuja duração é a de uma memória que não se prende a um ponto determinado no tempo, mas desmorona a partir do dilaceramento que provoca em si mesma, ao afirmar a precariedade que a mantém.

Palavras-chave: Cinema experimental; Found footage; Informe; Descontinuidade.

### Abstract

This article analyzes *Decasia: the state of decay*, a film by Bill Morrison, in order to understand how the formless can be considered a disruption of time via the appropriation of deteriorated and fragmented images. Thus, the aim is to analyse a filmmaking whose duration is that of a memory not tied to a particular point in time, but that collapses from the way it tears itself apart when asserting how precarious it.

Keywords: Experimental cinema; Found footage; Formless; Discontinuity.

Bill Morrison nasceu em 1965, na cidade de Chicago. Graduiu-se em artes, em 1989, pela Cooper Union School of Art. Lá, teve aulas com o animador Robert Breer que, além de cineasta experimental, pintor e escultor, participou do cenário vanguardista americano, na década de 50. Quando era estudante de artes, Morrison teve contato com a companhia de teatro Ridge Theater, de Nova York, onde trabalhou para a equipe, fazendo filmes semiabstratos para serem incorporados às performances. Sua primeira produção no cinema experimental data de 1990, com o filme *Night Highway*.

Como prática de cinema, Morrison utiliza a *found footage*, que é a apropriação de imagens de filmes existentes com o propósito de, ao inseri-las em um novo contexto, levar-nos a reconhecê-las, a partir desse momento, como imagens recicladas: “imaginar os pedaços originais do filme em novas formas que os distinguem como algo ao mesmo tempo familiar e exótico, contínuo e ruinoso, intangível e inter-relacionado”. (VERRONE, 2012, p. 167). Morrison se detém, especificamente, nas películas em estado avançado de deterioração para compor sua obra. Até 1950, o filme de 35mm era composto por uma tira de nitrato de celulose, uma camada de gelatina, e uma emulsão de sais de prata e, somente a partir de 1951, este material orgânico altamente instável, inflamável e de rápida deterioração foi substituído por filme sintético de poliéster. A decadência física do filme de nitrato é um fenômeno que causa a decomposição e desaparecimento das imagens de forma inevitável.

Em suas intervenções, Bill Morrison remonta as imagens e as desvia de suas narrativas, mais interessado nas novas possibilidades de significações e associações que as imagens, com uso da interação e as interferências das corrosões orgânicas causadas pelo tempo, podem oferecer. Dessa forma, seus filmes apontam para e refletem sobre a ação do tempo e a destruição física do material. Isso fica evidente em um dos seus primeiros filmes, *The film of her* (1996), no qual foram usadas impressões de trechos de filmes artísticos, científicos e imagens de *Reclaiming American: History from Paper Rolls by the Renovare Process* (Kemp Niver, 1954), cedidas pela Biblioteca do Congresso, em Washington. A temática de *The film of her* baseia-se na história de Howard L.

Walls, um funcionário da biblioteca do congresso que recorda seu trabalho na seção de direitos autorais, seu fascínio pelo cinema e sua descoberta das cópias dos filmes em papel em 1942. Essas impressões em papel (*paper prints*) começaram a ser feitas em 1894, quando Thomas A. Edison passou a copiar os fotogramas dos seus filmes de quinetoscópio e a registrá-los como fotografias individuais. Elas eram feitas sobre cada *frame* dos filmes e serviam para garantir os direitos dos autores sobre suas obras, já que não havia nenhuma lei que garantisse isso para as imagens de celuloide em movimento. Assim, a Biblioteca do Congresso, em Washington, passou a ser o lugar onde as impressões de papel dos primeiros filmes, do período de 1894 a 1912, ficaram registradas. Com o começo da Segunda Guerra Mundial, o trabalho de preservação dos filmes foi interrompido para dar lugar ao arquivamento do que era apreendido com o inimigo.

A relação de Bill Morrison com o cinema pode ser rastreada até as origens daquilo que alguns teóricos convencionaram chamar de primeiro cinema, período compreendido entre os anos de 1894 e 1908. Filmes como *Annabelle butterfly dance* (Dickson, 1895) e *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895) pertencem a um tempo no qual o cinema se definia como um espetáculo de atrações, cujas principais características eram o sincrético, o apresentativo e o não linear. De acordo com Costa, “os primeiros filmes eram formas abertas de relato e a coerência narrativa não era inerente aos filmes, mas estava no ato de apresentação e recepção”. (COSTA, 2012, p. 25). O que liga os filmes de Bill Morrison a essas primeiras obras passa pela busca do cinema por sua linguagem própria, que se articulou em um cinema narrativo, mas que, ao mesmo tempo, manteve-se de forma anárquica em cineastas cujas obras apontam para o questionamento de sua construção artística e do cinema como parte de uma indústria cultural.

Algumas dessas características, que definem o primeiro cinema, são percebidas em boa parte dos filmes de Morrison, uma vez que o cineasta se propõe a romper com as narrativas cinematográficas tradicionais. Ao justapor fragmentos diversos em uma mesma película, Morrison acaba por dar ênfase ao

estranhamento provocado pela transição de sequências, visto que seu objetivo não é construir narrativas baseadas no modelo de decupagem clássica, mas privilegiar a descontinuidade. Sua opção por fragmentos deteriorados, de certa forma, leva à desconstrução e à decomposição da imagem cinematográfica, no que diz respeito a ela se constituir como ilusão de continuidade com o mundo real. Com base nessas estratégias, “o espectador é compelido a olhar para tomadas familiares como se não as tivessem visto antes, ou pelos quais a mente do espectador torna-se mais alerta para os significados mais amplos do material”. (WEE, 1993, p. 36). Nesse sentido, a *found footage* nos leva a refletir sobre como ela se constitui, ao tornar possível analisar as formas de construção e manipulação das imagens.

*The film of her* é uma obra que busca esse tipo de participação do espectador. O curta-metragem inicia-se com a imagem de um rolo de filme sendo retirado da prateleira. Logo a seguir, um sujeito, debruçado sobre uma mesa, é acordado. Vemos, então, uma lanterna mágica e, na sequência, imagens referentes ao universo, ao planeta Terra e ao desenvolvimento da vida nele. Acompanhamos a formação do filme em ordem retrocessa, para depois termos o processo de forma linear, com corte de árvores, fabricação de rolos de papel para impressão e a produção de celuloide. Toda essa sequência se apresenta como um ciclo, a partir do qual é possível perceber a vida em seu início e fim, sua ascensão e queda. Essas imagens são intercaladas com uma trilha sonora baseada em partituras de Bill Frisell e Henryk Gorecki e uma voz em *off* que introduz e contextualiza comentários sobre o funcionário incumbido dos registros autorais na Biblioteca do Congresso e seu fascínio pelo cinema, representado pelas cenas de uma mulher que ele vira, quando jovem, em um filme pornográfico<sup>3</sup>. Embora haja linearidade

---

<sup>3</sup> No entanto, como assinala o próprio Bill Morrison: “Em *The film of her*, nunca houve uma estrela pornô que inspirasse um arquivista a redescobrir uma coleção. [...] A questão é que eu estava à procura de um ponto da trama que teria alguma paixão, porque as razões que ele me dava, nas entrevistas, não eram convincentes; ele estava apenas maravilhado com o que estava lá embaixo. [...] Então, havia essa pergunta: ‘Qual foi o impulso para ele descobrir essa coisa?’” (CAIN, 2006).

entre as imagens que compõem o primeiro minuto de *The film of her*, é a noção de fragmento que articula o ritmo do filme, uma vez que a diversidade do material usado aponta para o fracasso do registro documental, quando o tempo exerce sobre ele sua força desorganizadora, como o próprio cineasta pontua, em um catálogo de retrospectiva de sua obra:

A imagem faz uma breve pausa diante da lâmpada do projetor, e depois segue em frente. Nossas vidas são acumulações de imagens efêmeras e momentos que nossa consciência constrói em uma realidade. Mal compreendemos o presente, ele é relegado ao passado, onde ele só existe na história subjetiva de cada indivíduo. As imagens podem ser pensadas como desejos ou memórias: ações que ocorrem na mente. O material do filme pode ser pensado como o corpo, o que permite que estes eventos possam ser vistos. Tal como os nossos corpos, este celuloide é um meio frágil e efêmero que pode se deteriorar de inúmeras maneiras. (CAIN, 2006).

A partir da concepção do cinema como arte de fragmentos e de ruínas, Bill Morrison dará forma ao seu filme mais conhecido, *Decasia: the state of decay* (2002). Em *Decasia*, Morrison está interessado não na preservação dos filmes, mas na sua deterioração. Para isso, ele reúne cenas de diversos filmes esquecidos na Biblioteca do Congresso Americano e em estado avançado de apodrecimento. Como esse fenômeno de decadência do material é algo natural, Morrison deu o título ao filme de *Decasia: the state of decay*. Este neologismo, *Decasia*, uma referência à relação entre música e imagem, que ocorre no filme *Fantasia* (Norman Ferguson *et al*, 1940), determina não apenas um significado que aponta para o fim, mas para o processo que é interrompido, pois o apodrecimento da película e aquilo que está registrado nela são colocados em suspensos, ao serem refilmados e reintegrados a um novo contexto, um longa-metragem, cujo tema é a deterioração da matéria e seu esquecimento. Cada imagem é um fragmento, pois se constitui de manchas, borrões, distorções, enfim, tudo aquilo que assinala sua deterioração e sua obliteração. As imagens em estado de decomposição, em *Decasia*, lembram, nesse sentido, aquilo que Deleuze (2007, p. 104) define como diagrama, ao analisar a obra de Francis Bacon: “o diagrama é, portanto, o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas

assignificantes e não representativos”. O diagrama, em *Decasia*, muitas vezes, surge fora de controle, pois ele se prolifera de maneira a ocupar toda a imagem, deixando-nos apenas fragmentos reconhecíveis. Tanto os corpos quanto a paisagem estão em desequilíbrio, “em estado de queda permanente; os planos caem uns sobre os outros” (DELEUZE, 2007, p. 119), de maneira que a imagem, aí, passa a ser “a forma imutável na qual se produz a mudança”. (DELEUZE, 2005, p. 27). Sua duração é a de uma memória que não se prende a um ponto determinado no tempo, mas desmorona a partir do dilaceramento que provoca em si mesma, ao afirmar a precariedade que a mantém. Poderíamos pensar essa precariedade em termos de informe, sobre os quais Jacques Aumont dedica algumas observações:

O desejo de informe é coisa rara no cinema, onde reina, ao contrário, no mais das vezes, a obsessão da forma controlada. No máximo ele aparece ali, aqui e ali, na história dos filmes, em doses homeopáticas, e talvez vacinais, como que para melhor afastar a tentação. [...] A a-forma, o surgimento de alguma coisa que não ainda “secundarizada”, que crie acontecimento, onde encontrá-la? Nunca no cinema inteiro, nunca sequer na escala de todo um filme, mas apenas em momentos particulares, frações de tempo ou frações de extensão, onde ocorre algo que o “grão-mestre das imagens” não havia previsto. (AUMONT, 2004, p. 209).

O informe, pensado não como uma negação, mas como o que contesta a forma, ao tornar visíveis as contradições da figuração em suas intermitências, é visto como exceção, algo que deve ser evitado por aquele que controla o filme. No entanto, a presença do informe, como ocorre em *Decasia*, não significa que não haja controle, pois há um manejo proposital do diagrama, possível de ser percebido pelas escolhas do diretor em intercalar uma imagem com outra, em repetir as cenas que lhe convêm. Na verdade, essa característica intencional do informe já havia sido formulada por Georges Bataille, quando ele amparou o termo em um dicionário cuja função seria a de anunciar as tarefas das palavras, em vez de apresentar os seus sentidos. (BATAILLE, 1970, p. 217). Nessa perspectiva, o informe assinala uma obsessão que se dá pela forma controlada, tanto que Bill Morrison se vale do uso de material deteriorado para a construção de outras

obras suas.

Em seu filme *The Mesmerist* (2003), o cineasta se utiliza de duas cópias de *The bells* (1926), dirigido por James Young, uma intacta e outra danificada, para produzir uma obra na qual os contrastes entre a ruína e o que permanece ileso geram diferentes interpretações da narrativa, já que “a obliteração se torna representante de um estado de sonho ou, neste caso, um estado de realidade, e o filme intacto se torna um estado de sonho”. (CAIN, 2006). Morrison se apropria, portanto, não apenas daquilo que foi esquecido, mas da própria dinâmica do esquecimento, no que se refere ao abandono das imagens que não cumprem a sua impressão de realidade, visto que dá outro significado à destruição causada pelo tempo, o de servir como elemento de construção de uma obra cinematográfica. Escolhem-se imagens cujas deformações causadas pelas reações químicas sobre a película de nitrato se mostram como possibilidades de aceitar-se a obliteração a partir de uma perspectiva estética. O tempo se torna, assim, uma espécie de raiz corrosiva, ao proliferar sobre a película, ocupando todos os espaços. No entanto, isso não quer dizer que o filme se configure em uma obra abstrata, mas sim, em uma espécie de conjugação do abstrato com o figurativo, mescla de representação e desfiguração. O tempo configura sua própria representação, que se torna encenável apenas no momento em que o cineasta determina o que pode ou não ser usado.

Em sua análise do informe, Aumont (2004 p. 209) chama a atenção para as características estéticas engendradas por ele: “momentos de surgimento, a *plasticidade* é sua marca; a cor, a violência de certo preto-e-branco, é seu veículo privilegiado, e sobretudo a cor em movimento, aquela que parece se soltar dos objetos para se tornar singular”. Em *Decasia*, esses momentos de surgimento não são esporádicos, mas constantes, pois constituem, de acordo Böser (2007, p. 318), “a volatilidade de sua representação cinematográfica, ao refratar seu próprio contexto histórico das formas representacionais”. É bom ressaltar que a apropriação realizada por Morrison sobre o material deteriorado rompe com as referências que possam ligar os fragmentos de filmes não só a um contexto histórico, mas também ao lugar de onde vieram. Tais fragmentos sobrevivem

duplamente como vestígios, uma vez que remetem tanto a uma origem, agora apagada, esquecida, quanto à sua representação obliterada, incompleta.

O tempo, portanto, é o assunto principal dos filmes de Morrison. Ele se apresenta como reflexão histórica e como consciência de que tudo se coloca sobre um estado de perda. Nesse sentido, vida e morte, ao se entrelaçarem, oferecem-nos dois caminhos que têm no tempo seu eixo principal: a memória e o esquecimento. O que vemos se forma a partir das ruínas de um presente deteriorado, cujos destroços se fazem visíveis pelas marcas que deixam nas superfícies da história. Tudo o que é visto, no filme de Morrison, já não existe mais, pois mesmo os borrões, reações químicas sobre a película cinematográfica, são memórias corroídas por aquilo que lhes é exterior.

No entanto, pode-se dizer que *Decasia* não é apenas uma meditação sobre o tempo, mas também sobre a morte. Nesse sentido, se existe um aspecto mórbido e melancólico abordado em seus filmes, é porque percebemos que a memória, ao ser aprisionada, mostra-se dilacerada pelo tempo. *Decasia*, nesse sentido, é um *memento mori*. Cada uma de suas imagens nos lembra de que um dia morreremos, apodreceremos e nossa memória se apagará. No entanto, o filme faz dessa podridão aquilo que nos fascina. Somos envolvidos pelas formas que desaparecem dando lugar a outras, pelo informe como determinação do incerto, do que foge às normas acadêmicas, às definições pré-concebidas. Esse informe, imagens que desabam, soterra corpos e objetos. Seria assim o papel principal desempenhado pela morte. O que nos atrai está na maneira como essa morte se faz obscena, ao se deixar entrever nas aberturas dos corpos, do filme que contesta sua própria natureza.

O tempo que penetra o espaço fílmico se expõe como uma ausência representativa, pois essa memória reminiscente aponta para algo que, simultaneamente, existe e não está mais ali, o que se estabeleceria naquilo que Blanchot (2011, p. 280) define como presença cadavérica: “[...] a presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma”. O filme se realiza, assim, como o entre-lugar, já que o fora de campo, que nele se insinua, não é de um espaço imaginário, mas de um tempo que, de um espaço exterior,

invade a película cinematografia, transformando-a em ruínas. Por isso, na montagem, não é mascarado ou disfarçado o fato de os fragmentos serem trechos de diferentes filmes, pois o que se quer é a disjunção e o padrão das formas inconstantes. Há, assim, uma obra que não é redutível à unidade, mas, segundo Blanchot (2010, p. 43):

Um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou divergência como o centro infinito a partir do qual [...] uma relação deve estabelecer-se: um arranjo que não compõe, mas justapõe, isto é, deixa de fora uns dos outros os termos que vêm em relação, respeitando e preservando essa exterioridade e essa distância como o princípio – sempre destituído – de toda significação.

Teríamos isso que próprio Blanchot nomeia como “arranjo ao nível da desordem”, pois as imagens que compõem *Decasia* não são mais restos, mas fraturas que o tempo abre em interrupção. O salto de uma imagem a outra se dá pela sua desintegração, pelo entrelaçamento das ruínas que o tempo provoca sobre a película. Dessa forma, as ruínas criam um terreno movediço, onde a escavação altera a relação do presente com o passado. As imagens de *Decasia* como formas fragmentadas se realizam, portanto, “senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte”. (BENJAMIN, 2006, p. 515). E o que se perde, na imagem, é tanto o seu contexto histórico quanto a sua configuração na clareza e na discernibilidade. No entanto, mesmo quando parece não haver mais imagem, há alguma coisa, há ainda corpos que subsistem entre as ruínas. Como bem observa Habib (2006, p. 123):

Quando um objeto perde sua integridade física, sua forma e as coordenadas que lhe permitem atualizar ou realizar um certo número de ações ou tarefas, nós dizemos que esta coisa está em ruínas. Mas é por cair na ruína que ele aparece como uma imagem, uma vez que seu uso deixou de substituí-lo.

As imagens deslocadas, quando inseridas em um novo contexto, convidam-nos, conforme Wees (1993, p. 11), “[...] a reconhecê-las como *found footage*, imagens recicladas, e devido a essa autorreferencialidade, elas encorajam uma leitura mais analítica do que o filme originalmente recebeu”. Assim, a desordem

possibilita que novas significações surjam no instante em que a montagem questiona a representação cinematográfica, sua realidade ilusória, ou seja, o fato de um filme ser constituído de pedaços de celuloide.

Bill Morrison propositalmente alterna trechos de documentários, longas e curtas-metragens, cine jornais, entre outros gêneros cinematográficos, sem fazer uma distinção clara entre eles. A aglutinação desse material heterogêneo nos leva, a princípio, a compará-lo com *A movie*, de Bruce Conner. Mas, enquanto *A movie* lida com os fragmentos descartados pela indústria cinematográfica e deixa em evidência os fotogramas com os sinais de manipulação da montagem, de maneira a criticar o próprio conceito do que é ou não é cinema, *Decasia*, a partir da dialética entre memória e esquecimento, configura a destruição como parte de um processo criativo, no qual a dissolução química permite que uma imagem se torne outra, no momento em que suas disjunções são cobertas pelas marcas de deterioração.

Essa opção estética é o que talvez aprofunde as diferenças entre *Decasia* e um filme como *Lyrical nitrate* (1990), de Peter Delpout, no qual é possível perceber que a apropriação dos fragmentos de filmes em nitrato mantém-se a partir do agrupamento em sequências e da legibilidade que as compõem. Uma sequência que aparece inteira, a dos mineiros soterrados, em *Lyrical nitrate*, surge, em *Decasia*, fragmentada e interpolada a trechos de outros filmes. Podemos observar, assim, que o que une as sequências de *Decasia* é o ritmo estabelecido pelo movimento de corrosão sobre a película de nitrato, a partir do qual o drama passa a ser a instabilidade que o tempo afirma sobre as coisas visíveis. Os vazios da imagem são preenchidos pela desordem química, pelas marcas que o tempo deixa ao corroer corpos, paisagens, objetos, tornando-os, em vários momentos do filme, irreconhecíveis.

Como uma das tarefas do informe passa pela desarticulação da forma, não é de se estranhar que, de acordo com Krauss (2002, p. 171), “a sedução pela podridão e pela decomposição [...] é a própria essência do informe”. E, nesse aspecto, talvez resida outra diferença entre o filme de Bill Morrison e o de Peter Delpout, que é a maneira como cada um lida com a nostalgia. De acordo com

Boym (2001, p. 49):

Restauração (de re-staure - re-estabelecimento) significa um retorno à *stasis* original, ao momento anterior ao colapso. O passado para a nostalgia restaurativa é um valor para o presente; o passado não é a duração, mas um instantâneo perfeito. Além disso, o passado não precisa revelar quaisquer sinais de decomposição; mas ser pintado com tinta fresca em sua "imagem original" e permanecer eternamente jovem. Nostalgia reflexiva diz mais respeito a um tempo histórico e individual, com a irrevogabilidade da finitude passada e humana. Re-*flexão* sugere uma nova flexibilidade, não o restabelecimento da *stasis*. O foco aqui não é sobre a recuperação do que é percebido como uma verdade absoluta, mas a meditação sobre a história e passagem do tempo.

Em sua análise de *Decasia*, Jaimie Baron aponta para esses dois tipos de nostalgia que o filme poderia criar, dependendo da forma como lançamos o olhar sobre ele. Para Baron (2014, p. 130), *Decasia*, ao se constituir de fragmentos, a princípio, geraria um desejo de ter acesso ao todo, de reconstruir um passado que não existe mais, o que aproximaria o filme de uma nostalgia restaurativa. No entanto, esta hipótese logo é abandonada em favor de uma nostalgia reflexiva, visto que “ao invés de tentar restaurar as cópias de nitrato de algum estado original (e inatingível), Morrison nos oferece a ruína de desintegração, o fragmento presente de um passado que nunca pode ser ressuscitado”. (BARON, 2014, p. 130). Embora Peter Delpout, em *Lyrical nitrate*, não utilize técnicas de restauração, a forma como o filme foi organizado, capítulos com títulos, impõe uma perspectiva nostálgica, pois seus fragmentos são agrupados em torno de evocações à própria coleção de que faziam parte, o catálogo de distribuição que Jean Desmet exibiu em seu cinema entre 1905 e 1920, na Holanda. Cada capítulo assinala, através de seu título, tanto o local onde esses filmes foram exibidos, o cinema Parisien, quanto suas temáticas, determinando, assim, modos de se assistir a esses fragmentos. O último capítulo, intitulado “*And forgetting*”, é o único que se constitui, em quase sua totalidade, de trechos de um filme deteriorado. No entanto, exatamente porque está no final, ele sugere o passado como restos de uma memória evocada à custa da nostalgia. O esquecimento seria, nesse sentido, parte de um desenvolvimento, cujo fim está traçado desde seu início. A

disparidade temporal torna-se, dessa forma, amenizada, pois os fragmentos são justapostos a partir da linearidade de uma narrativa que progride à medida que a nostalgia ganha cada vez mais força. A sequência deteriorada do filme sobre Adão e Eva expulsos do paraíso encontra respaldo na interpretação do cinema como lugar utópico, onde a ausência de tempo seria a libertação das fantasias.

Diferente de Peter Delpout, Morrison não organiza seu material em capítulos ou por meio de títulos. A disparidade é propositalmente buscada e uma das estratégias de que Bill Morrison se utiliza para isso é a manipulação do tempo em seu filme. Ao contrário do que ocorre em *The film of her*, no qual podemos perceber variações de velocidade que a montagem imprime sobre os trechos selecionados, Morrison optou por uma velocidade de exposição de quadros constante em *Decasia*. Ao montar todos os fragmentos em *slow motion*, ele permitiu que a deformação dos corpos e dos objetos se tornasse visível para o espectador. Como Morrison se vale de obras de outros cineastas, ele se utiliza de um “slow de trucagem”, o que significa dizer que, ao contrário do “slow de câmera”, em que o efeito de câmera lenta se dá no momento da filmagem em uma cadência maior, ele, ao tratar as imagens, multiplicou as cadências originais. Por exemplo, um filme com a cadência de 24 quadros por segundo pode ter sido duplicado, passando a ter 48 quadros por segundo, para, assim, nos dar a impressão de câmera lenta. O efeito dessa técnica, em *Decasia*, é que a decomposição da imagem assume duplo sentido. Observarmos, ao mesmo tempo, a deterioração da película e a análise desse processo, pois o *slow motion* se oferece como possibilidade de investigar as reações químicas a partir das estruturas abstratas que impregnam o filme, o que talvez fosse imperceptível, caso os fragmentos tivessem sido exibidos em suas cadências originais. De acordo com Bellour (1997, p. 146):

Os instantes “neutros” da decomposição são aproximados, só pelo trabalho do olhar que subentendem, dos instantes privilegiados em que essa decomposição se tematiza em certos gestos e de certos momentos. Do mesmo modo que um olhar disperso se concentra de novo sobre o que captura.

Embora Bellour refira-se às imagens congeladas que se formam a partir da relação entre cinema e fotografia, sua análise sobre a suspensão do tempo compreende uma interpretação que pode ser aplicada a *Decasia*, pois “a imagem excessivamente fixa, a suspensão do tempo demasiadamente visível, remete-nos inexoravelmente à perda e à morte”. (BELLOUR, 1997, p. 152). Em *Decasia*, poderíamos arriscar a dizer que o tempo se torna visível não só pela destruição que ele acarreta sobre a película, mas pelo ritmo que estabelece, que é o de perda, uma vez que o “*slow de trucagem*” oferece a sensação de movimento falho, de intermitência.

Estaríamos, assim, entrando nos domínios daquilo que Deleuze definiu como imagem-cristal. No conceito de imagem-cristal, que Deleuze desenvolve a partir de sua leitura da obra de Henri Bergson:

O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. Segundo Bergson, a “*paramnésia*” (ilusão de *déjà-vu*, de *já-vivido*) nada mais faz que tornar sensível esta evidência: há uma lembrança do presente, contemporânea do próprio presente, tão colada a este quanto um papel ao ator. (DELEUZE, 2005, p. 99).

Por meio do *slow motion*, as imagens de *Decasia* desdobram-se, cindem-se, em presente e passado. Assistimos à junção entre o límpido e o opaco, às imagens se cristalizarem no amorfo, ao passado lançado no presente, desfazendo-o à medida que volta a constitui-lo. O informe torna-se, apropriando-nos das palavras Deleuze (2005, p. 103), “o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas”, pois, como imagem-cristal, ele é o abismamento, imagens de um presente e de um passado, de um atual e de um virtual, que dilaceram um ao outro, e nunca param de se reconstituir.

Dessa forma, a uniformidade do ritmo criado pelo *slow motion* se mostra, na verdade, um tempo no qual a decomposição impera, já que ela se coloca de maneira ininterrupta entre o passado que se cristaliza e o presente que oscila no passado. O fracasso da imagem é encarado como um meio de levar essa

decomposição a proliferar-se em espelhos, nos quais o que se reflete é a dissolução das distinções. Por isso, os corpos, em *Decasia*, são repetidas vezes tragados, soterrados, pelas marcas de deterioração que se espalham sobre o filme ou estão em luta contra elas, em uma batalha dramática, de maneira que não podemos distingui-los mais dos espaços que os cercam. Tais encontros assumem conotações quase existenciais, já que os corpos estão sob a ameaça de serem apagados, devorados por aquilo que os rodeia, como ocorre na famosa sequência do boxeador. É interessante notar que foi com base nesse trecho que o filme ganhou forma, como relata o próprio Bill Morrison:

*Decasia* foi uma comissão feita a Michael para escrever uma nova sinfonia. Eles tinham fundos culturais europeus o suficiente para que pudessem dar suporte visual à música. Nós havíamos colaborado com Michael antes. E eu tinha visto essas imagens. Eu tinha visitado recentemente um arquivo e vi este boxeador aparentemente golpeando um saco de box. Mas o saco explodia nessa bolha amorfa de ruína e pareceu uma imagem muito poderosa para mim, então eu sugeri construir a coisa toda em torno desta imagem, esta ideia de ruína e combate à ruína. (CAIN, 2006).

Conforme assinala Bill Morrison, na citação acima, *Decasia* foi concebido como um trabalho em conjunto com o músico Michael Gordon. Parte do efeito hipnótico que o filme gera não se restringe apenas ao seu plano visual, mas à maneira como sua trilha sonora se entrelaça aos aspectos que foram pontuados sobre o filme até este momento. Se, em *The film of her*, temos uma voz em *off* a tecer comentários acerca das imagens que vemos, em *Decasia*, “o próprio tempo se torna sonoro”. (DELEUZE, 2005, p. 116). Imagem e som refletem-se, pois o ritmo do *slow motion* de Bill Morrison encontra-se com a da partitura de Michael Gordon, de tal forma que, em *Decasia*, tempo e música entrecruzam-se, fazem-se, desfazem-se. As imagens surgem, nesse entre-dois, de maneira, a princípio, caótica, sem relação umas com as outras. *Decasia* começa com a imagem de um dançarino sufi em transe. Ritmados pela trilha sonora, rolos de filmes continuam a dança e mergulham em uma piscina de emulsão, de onde um borrão, uma espécie de nuvem química, invade o filme. Como processo inverso da revelação fotográfica, o

líquido, ao invés de revelar, apaga o registro, corrói e destrói as imagens que há pouco nos atraíam. O tempo, agora, se faz outro, a música parece se intensificar. Já não se vê nada além de manchas e borrões. É possível perceber que alguma coisa aparece, uma espécie de azulejo. Surge, então, uma mulher oriental, que desaparece por uma porta, dando lugar ao mar e às rochas. Os borrões criam ondas violentas que se quebram na praia. A última onda transcende para a próxima sequência de imagens, na qual novamente nada é visto além de sombras informes.

Parte da dificuldade de se tentar resumir *Decasia* ocorre devido ao fato de o filme se constituir de inúmeros fragmentos de origens e fins bem distintos, como pode ser percebido na descrição que fizemos. No entanto, é possível pensar que a convergência de tais fragmentos tem no caos o seu catalizador. No entre-dois, conforme Deleuze e Guattari (1997, p. 119):

O caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. O esgotamento, a morte, a intrusão ganham ritmos.

Em *Decasia*, a heterogenia é o que abre espaço tanto para a diversidade de imagens quanto para o ritmo que, nelas, constrói-se. O caos que as imagens geram, quando intercaladas, é transformado em ritmo, pois imagem e música convergem para um estado crítico, no qual a repetição se assinala como diferença. A partitura minimalista escrita por Michael Gordon se ampara nesse estado crítico, a partir do qual continuidade e descontinuidade se constituem como um tempo em decomposição, no qual as ruínas das imagens encontram na música não apenas o seu espelhamento, mas o seu excesso. No entanto, o resíduo, que surge da relação entre imagem e música, não deve ser pensado como descartável, mas violência que rompe com a ordem, ao afirmar, na redundância, a impossibilidade de se reconstituir o passado e se prender a um presente. Esse comprometimento com a desordem, com o que foge do tom, é assinalado por Michael Gordon, ao imaginar um piano que não tivesse sido

afinado por 20 anos e como seria o equivalente disso na forma de uma orquestra: “então, aqui estão músicos clássicos que passaram a vida inteira tentando tocar perfeitamente no tom, agora tentando tocar perfeitamente fora do tom, o que é uma tarefa e tanto”. (GORDON, 2001). O movimento de desordem, que está tanto na música quanto na imagem, é o que faz com *Decasia* se diferencie tanto de *Fantasia*. A relação entre imagem e música, em *Fantasia*, acontece em decorrência da unidade, da harmonia, da possibilidade de sincronizar os acontecimentos da animação com a música, de maneira a eliminar as incongruências.

Em *Decasia*, a sequência do dançarino sufi, que aparece no início do filme, intacta, ressurgue, no final, parcialmente deteriorada, como se nem mesmo o transe, no qual ele está imerso, pudesse ser invulnerável ao tempo. As desintegrações das imagens finais de *Decasia* tornam mais visível esse caráter informe do tempo, no qual a música, a partir de suas dissonâncias, incongruências e repetições, abre-se tanto às multiplicidades de imagens que o filme carrega quanto àquilo que o invade: o tempo e a destruição. O informe, pensado como a oscilação entre a forma e a não-forma, torna-se o domínio da heterogenia. Assim, não causará estranhamento algum, se assistirmos a *Decasia* com atenção, para percebermos que a primeira imagem informe a aparecer no filme é exatamente a de uma nuvem de vapores. Sem uma origem definida, ela invade o espaço do filme. Durante poucos segundos, não há nada a não ser uma nuvem. Mas é a partir dela que se tem início a precariedade, o estado de ruína, de decadência que dominará todo filme. É como se essa nuvem, amorfa, indefinida, prestes a se desfazer, produzisse uma convulsão da imagem, diante da qual os limites desmoronassem e o cinema passasse a narrar a história de seu reverso e sua impermanência.

### **Bibliografia**

AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARON, Jaime. The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history. London; New York: Routledge, 2014.

BATAILLE, Georges. Oeuvres Completes V. Paris: Gallimard, 1970.

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens. Campinas: Papyrus, 1997.

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

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

BÖSER, Ursula. "Inscriptions of light and the 'calligraphy of decay': volatile representation in Bill Morrison's Decasia". In: AVANT-GARDE FILM. Edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann. Amsterdam; New York: Rodopi, 2007.

BOYM, Svetlana. The future of nostalgia. New York: Basic Books, 2001.

CAIN, Maximilian Le. Trajectories of Decay: An Interview with Bill Morrison. Special dossiers: the films of Bill Morrison. Issue 41. 2006. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2006/41/bill-morrison-interview/>. Acessado em: 01 de setembro de 2014.

COSTA, Flávia Cesarino. "Primeiro Cinema". In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2012.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: a lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

GORDON, Michael. Decasia: programme note. 2001. Disponível em: [www.musicsalesclassical.com/composer/work/28219](http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/28219). Acessado em: 17 de junho de 2015.

HABIB, André. "Ruin, Archive, and the Time of Cinema: Peter Delpout's Lyrical Nitrate". SubStance, v. 35, n. 2, 2006, 120-139.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 2002.

VERRONE, William. The Avant-Garde Feature Film: a critical history. Jefferson: McFarland & Company, 2012.

WEES, William C. Recycled images: the art and politics of found footage films. New York: Anthology Film Archives, 1993.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
Cinema  
e Audiovisual

*Submetido em 29 de junho de 2015 | Aceito em 6 de novembro de 2015*



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Absolutização do mediador:**  
da censura prévia ao conhecimento prévio

Fábio de Godoy Del Picchia Zanon<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Filosofia e em licenciatura pela Universidade de São Paulo (2009), mestrado em Estética pela Universidade Nova de Lisboa (2012) e doutorado em História da Educação pela Universidade de Lisboa (2015). Tem experiência na área de estética e história da educação, com especial interesse em Foucault e em outros trabalhos da mesma envergadura teórica aplicados à compreensão das relações entre educação, estética e política.

**e-mail: zanonifabio83@gmail.com**



## Resumo

Tanto o processo de redemocratização no Brasil quanto o período subsequente à Revolução dos Cravos em Portugal deram margem para que os sujeitos na contemporaneidade passassem a imaginar que os problemas e impasses culturais se veriam resolvidos no dia em que os mecanismos autoritários dos Estados se vissem eliminados da paisagem social. Ora, o presente artigo tem a ambição analítica de mostrar, na esteira das reflexões genealógicas de Michel Foucault, como os dispositivos de poder inventados e circulados pelos cineclubes brasileiros e portugueses, sobretudo a partir de 1945, possuem uma lógica e um funcionamento independentes do calendário dos regimes de governo. Isso significa que o alargamento da compreensão acerca da experiência cinematográfica na atualidade depende, em larga medida, da problematização da grade discursiva que continua a informar a conduta do espectador de cinema.

Palavras-chave: Cineclube; Experiência Cinematográfica; Espectador de Cinema; Genealogia.

## Abstract

Both democratization process in Brazil and the period after the Carnation Revolution in Portugal gave scope for the subjects in contemporary passed to imagine that the problems and impasses of cultural would be solved in the day that the authoritarian mechanisms of the States found themselves eliminated from the social landscape. Well, this article ihas the analytical ambition to show, in the wake of the genealogical reflections of Michel Foucault, how power devices invented and circulated by the brazilian and portuguese film clubs, especially since 1945, have a logic and a functioning independent from the calendar of schemes government. This means that the enlargement of understanding of the cinematic experience at the present time depends to a large extent on the questioning of discursive grid that continues to inform the conduct of the film spectator.

Keywords: Film Societies; Film Experience; Cinema Spectator; Genealogy.

## 1. Introdução

Em 1918, ao refletir sobre o poder da polícia e suas atribuições, Aureliano Leal declarava a ditirambos consistir o poder policial em reprimir:

[...] todos os actos de incontinencia, desregramento ou impudicia... quaesquer exhibições escandalosas, inscripções e desenhos obscenos, a exposição, affixação ou distribuição de manuscriptos e papéis impressos, lithographados ou gravados, pinturas, cartazes, livros, estampas, debuxos, emblemas, figuras e objectos contrários ao decoro público e aos bons costumes<sup>2</sup>.

Desse pequeno excerto, gostaria de reter dois aspectos: 1. de que modo a ação policial contava basicamente com mecanismos repressivos e 2. como tais mecanismos visavam banir do campo visual dos cidadãos superfícies de inscrição de signos que pudessem atentar contra a moral e os bons costumes. Ora, o que me interessa nesse passo introdutório é chamar a atenção para o fato de as imagens circuladas socialmente não terem atraído a vontade interventiva das autoridades ligadas à arte. Nessa altura, as autoridades interessadas na estruturação da conduta dos espectadores nem sequer dispunham de vocabulários estéticos. Aliás, até meados da década de 1940, o cinema foi vítima de completa desqualificação por parte dos artistas pertencentes às artes já consagradas, como se não fosse possível lhe atribuir qualquer função social positiva, nem mesmo a título de arquivo histórico. Para o escritor Bernard Shaw, o cinema só teria valor se deixasse de lado a imagem. Para o autor da peça *Pigmalião*, na palavra escrita ou falada, nunca na imagem, era onde se encontrava o gênio humano, e, por isso, o cinema só seria suportável quando fosse construído “unicamente por legendas”<sup>3</sup>. O escritor francês George Duhamel via no cinema “passatempo de hilotas”<sup>4</sup>, “passatempo de iletrados e de criaturas

---

<sup>2</sup> Leal, 1918, p. 41.

<sup>3</sup> Nobre, 1939, p. 87.

<sup>4</sup> Idem, p. 97.

miseráveis”<sup>5</sup>. Para tais autores, cinema não era mais que pulga de salto alto. A rigor, o fenômeno de descrédito do cinema como arte batia à porta da década de 1960, pois continuava a ser premente, ali, a necessidade de “apelo aos intelectuais”<sup>6</sup> para que aderissem ao cinema. Desde 1940, Vinicius de Moraes vinha chamando a atenção para a desatenção de parte da intelectualidade brasileira diante do cinema, a ponto de o apego ao cinema passar a funcionar como critério de distinção entre duas gerações de intelectuais brasileiros, sendo o “interesse pelo cinema como arte”<sup>7</sup> a marca entre elas. O fato é que grandes escritores brasileiros, como Pedro Nava, um dos mais notórios intelectuais antivisuais, não constituíam exceção. Nenhum deles, dos intelectuais, teria sido de uma geração de visuais. Nem Prudente de Moraes Neto, Augusto Meyer, nem Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Armando Fontes, ou Raquel de Queiroz. Por isso, Vinicius asseverava: definitivamente, os intelectuais do cinema não haviam nascido da “geração de Alceu Amoroso Lima”<sup>8</sup>.

De todo modo, com o aparecimento do movimento cineclubista após o desfecho da Segunda Grande Guerra, as autoridades iniciavam novas conversas sobre o espectador, sobretudo o de cinema. Isso mudava tudo. A começar pela relação do espectador consigo, doravante calibrada pelos vocabulários socialmente inventados pela vontade de nomear processos cognitivos próprios ao ato de recepção de cinema. Didonet, sempre que se via diante da oportunidade de pôr na roda o problema da cotação moral dos filmes, aproveitava para frisar a importância da fixação na avaliação do cinema da “hierarquia de valores”<sup>9</sup>, cujo propósito consistia em colocar as qualidades artísticas em segundo plano, funcionando como divisor de águas entre estética, de um lado, e política, de outro. Como atesta a presença de Didonet nos debates sobre cinema já na

---

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Didonet, 1959, p. 87.

<sup>7</sup> Moraes, 1942a.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Didonet, 1959, p. 31.

década de 1950, subsistiam autoridades ligadas ao cinema dispostas à defesa da tese de o filme, antes de mais, dever ser “objeto de julgamento moral”<sup>10</sup>, à medida que exercia indiscutível influxo nos costumes. No entanto, como tentarei pôr em relevo, significativa parcela dos dispositivos de regulação da conduta do espectador, atribuída pela tradição na qual se inseria Didonet à decisão puramente moral a pautar a classificação dos filmes, deslocar-se-á silenciosamente para ajuizamentos que se pretendiam cada vez mais interessados tão somente na repertorição de critérios de avaliação sem outro objetivo que não o fortalecimento da arte cinematográfica.

Ora, é precisamente para inteligibilizar e dimensionar com mais acuidade o que esteve em jogo nessa passagem das autoridades policiais para as culturais na gestão da experiência cinematográfica que as reflexões metodológicas e teóricas de Michel Foucault podem nos auxiliar, pois nos permitem entender tal movimento de troca de guarda dos poderes menos em termos de progresso, e mais em razão das mutações das racionalidades de governo de si e do outro. Isto é, se é verdade que a “política é a continuação da guerra por outros meios”<sup>11</sup>, também é verdadeiro que se pode tentar auscultar as continuidades que se estabeleceram entre a força física empregada pelas autoridades policiais e os discursos que aspiram à positividade obrados pelos agentes culturais encarregados de regular a experiência cinematográfica. Nas palavras de Foucault:

Há efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental [...] produz a cada instante. Produz-se verdade. Essas produções de verdade não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Foucault, 1999, p. 23.

<sup>12</sup> Idem, 2006, p. 229.

## 2. A emergência do mediador cineclubista

Humberto Didonet não se enganava a respeito de o papel do mediador de cinema não se limitar ao problema da ampliação da acessibilidade aos filmes. Para ser exato, o crítico brasileiro, ao intitular um de seus livros sob a forma interrogativa, *Você sabe apreciar cinema?*<sup>13</sup>, mostrava o quanto conhecia perfeitamente bem a distinção entre a ignorância resultante da falta de acesso aos filmes e a produzida no contato com filmes. Certamente, a segunda forma de não saber fez-se presente no interior das rotinas cineclubistas. Na sessão de 14 de maio, os dirigentes situavam os impasses e os insucessos dos trabalhos estético-pedagógicos junto aos espectadores por educar na conta de forças exteriores que extrapolavam a alçada dos dirigentes cineclubistas. Se a análise do filme *A paixão dos fortes*, de John Ford, ficava “incompleta”<sup>14</sup>, isso devia-se ao fato de faltarem fitas anteriores a 1934. A 2 de julho de 1950, a sessão dedicada ao documentário padecia, aos olhos de Antônio Brochado, da mesma insuficiência, pois o documentário, por não se esgotar no gesto de contar uma história, não podia ser compreendido na sua complexidade dada a falta de películas do gênero, restando aos membros do Cineclube do Porto contentar-se com o possível: “Assim, dadas estas irremovíveis contingências, a sessão de hoje não é o que desejávamos que fosse, mas simplesmente aquilo que foi possível conseguir-se. Resta-nos a esperança de, no futuro, podermos fazer melhor”<sup>15</sup>.

No comum dos boletins informativos, os dirigentes raramente deixavam de vincar, antes ou depois da abordagem do filme a ser exibido, as limitações em que estavam acoitados devido à falta de “material suficiente para fornecer um panorama mais vasto e mais completo do cinema”<sup>16</sup>, razão pela qual os espectadores dificilmente alcançariam a dimensão exata da personalidade

---

<sup>13</sup> Didonet, 1957.

<sup>14</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1950.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1954.

artística de um realizador, tal como a do cineasta David Lean, sobretudo porque a compreensão de tal individualidade exigia “vê-los quase todos”<sup>17</sup>, e não apenas um único filme. O que pensar, então, sobre o triste fato de Glauber Rocha ter sido obrigado a escrever acerca do filme *Limite* a partir das transcrições de Octávio de Faria, dado que era “impossível vê-lo”<sup>18</sup>? A sensação contínua de privação ao acesso de filmes e a certeza de o fundamental estar sempre excluído do que já se tinha em mãos, mesmo quando não agravadas pela hipótese anedótica de uma “catástrofe universal”<sup>19</sup>, brilhavam no caso das investigações à volta das escolas estéticas. Ainda que o número de filmes fosse multiplicado, o estudo dos filmes *O caminho da esperança*, *Minha noiva não pode esperar*, *Humberto D*, *Escândalo de amor* e *Pão nosso de cada dia* não deixaria de funcionar como momento privilegiado para que os cineclubistas se apercebessem de a tentativa de “balanço do caminho percorrido pelo moderno cinema italiano”<sup>20</sup> não se poder fazer recorrendo apenas aos cinco filmes exibidos. Na sessão do dia 8 de novembro de 1953, o regresso ao gênero documental era acompanhado pelo retorno da constatação do desfalque dos filmes sem os quais reflexões adequadas se veriam incontornavelmente prejudicadas. Daí que, após a pergunta sobre o que se sabia do cinema holandês, a declaração de insuficiência voltasse a entrar em cena. Eila, a resposta: “nada ou quase nada”<sup>21</sup>. E, antes de pôr fim às considerações acerca dos filmes que iriam ser exibidos, uma pequena nota vinha lembrar aos cineclubistas que a lógica aplicada ao cinema holandês também valia para o britânico e que o verdadeiro cineclubista deveria se adestrar na arte de quilometrar os milímetros que separavam a simples recepção de um panorama completo. O estudo do cinema britânico não poderia ser contemplado com um panorama total do cinema inglês, porque muitos filmes essenciais para a

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Rocha, 2003, p. 59.

<sup>19</sup> Boletim Cineclube de Viana do Castelo, 1956.

<sup>20</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1955.

<sup>21</sup> Idem, 1953.

estruturação de um estudo aprofundado ou já não existiam, pois uma cláusula comercial imposta pelas distribuidoras internacionais obrigava a destruição das fitas de cinema findo o período contratualmente estabelecido para as exhibições, ou, pior, nunca tinham desembarcado em Portugal, de modo que os espectadores poderiam ter apenas uma ideia da variedade e da versatilidade do cinema britânico, algo que voltaria a ser lembrado na sessão do dia 9 de novembro de 1953, quando os dirigentes chamavam a atenção para o filme que “não veio a Portugal”<sup>22</sup>. Além disso, muitas fitas de cinema, devido ao uso excessivo ou à ausência de armazenagem adequada, viam-se danificadas, como acontecera com o filme *Police*, de Charles Chaplin, forçando os dirigentes a confessar que a versão disponibilizada era “muito incompleta”<sup>23</sup>.

Mesmo ali onde os mediadores logravam relativo sucesso no levantamento de filmes cujas exhibições forneceriam ao público uma visão de conjunto bastante ampla, o espectador continuaria refém de uma forma de percepção “incompleta”<sup>24</sup> do cinema. No limite, até nos raríssimos casos em que os filmes exibidos supriam as expectativas dos dirigentes, os espectadores não podiam descontar o fato de ainda não terem assistido aos filmes que chegariam em breve do futuro. O espectador que viesse a enumerar filme a filme o mapa-múndi do cinema, tendo visto tudo o que havia para ser visto, ainda assim, não teria visto quase nada, já que era sabido que os grandes frutos do cinema estavam por vir, já que “um meio século não basta para a sua maturidade”<sup>25</sup>. Às vezes, o êxito na obtenção dos filmes dispensava as alusões diretas à falta de acesso. Nesses casos, não se aludia aos obstáculos interpostos entre os quereres dos dirigentes cineclubistas e os ditames sociais obstaculizadores, simplesmente enfatizava-se o estrondoso esforço empregado no processo de aquisição dos filmes, levando os espectadores cineclubistas a terem em mente o improvável da presença do filme

---

<sup>22</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1953.

<sup>23</sup> Idem, 1954.

<sup>24</sup> Ortiz, 1952.

<sup>25</sup> Idem.

em exibição. Precisamente o que vinha explicitado no boletim da sessão extraordinária realizada a 19 de novembro de 1950, no qual se lia que o Cineclube de Porto adquirira, não sem descomunal suor, filmes franceses de acanhada expansão comercial<sup>26</sup>. Desse modo, o eventual desmanche do bloqueio do acesso aos filmes não era vivido sob a forma da alegria resultante da raridade da realização plena do acontecimento cinematográfico. Ao constante estado de desfalque fílmico somava-se o aspecto retardatário da recepção. Frequentemente em atraso, o filme exibido era sempre “inexplicavelmente inédito”<sup>27</sup>. Em síntese, quando não saqueados, os filmes liberados aportavam tarde demais nas salas cineclubistas. De tudo quanto era jeito, o ato de recepção de filmes ia tornando-se, assim, momento triste da experiência cinematográfica. Independentemente da natureza do obstáculo a tolher a acessibilidade aos filmes, a redução da capacidade de acesso dos cineclubes a eles tinha como consequência a criação de uma nova posição cognitiva dos espectadores. Entre o blecaute total do acesso e o filme visionado, passava a existir a possibilidade intermediária do quase nada, uma modalidade de não saber cuja origem não se encontrava nas operações cognitivas do espectador (pois resultava da avaliação de um déficit de ordem quantitativa vinculado à baixa circulação de filmes), uma modalidade de não saber cuja premissa de base – a exigência de visionamento de “quase todos”<sup>28</sup> os filmes – descambava na sensação do “quase nada”<sup>29</sup> por parte dos espectadores.

Posto isso, podemos nos aproximar da compreensão do que estava em jogo na interrogação de Didonet. Tivessem se limitado ao combate do problema do não saber dos espectadores resultante da falta de acesso, o poder dos mediadores teria colapsado. Não porque os capitães da cultura cinematográfica teriam de assumir a inexequibilidade da medição de forças com as instâncias de produção e

---

<sup>26</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1950.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem.

de distribuição de cinema a quem cabia o estado de impotência que assaltava a todos relativamente ao enfraquecimento da democratização da recepção de cinema. Ao ser medida unicamente pela bitola do consumo de filmes, a concentração dos cineclubes à volta da resolução do problema da acessibilidade acabaria por fazer com que o saber dos mediadores sobre cinema se tornasse equivalente ao saber dos espectadores, quando não inferior ao saber dos que frequentavam assiduamente o cinema comercial, contra o qual o mediador enfrentaria grande dificuldade em ombrear caso se restringisse à arena quantitativa. Por isso, o poder dos mediadores, desde o advento do movimento cineclubista, dependeu da invenção de mecanismos de produção de formas de ignorância que concernissem ao próprio ato de recepção de filmes e lhes retirassem o simples papel de exibidores frustrados de cinema.

De lá para cá, os cineclubes não pararam de dar lenha à efetivação dessa reviravolta que faria do momento do contato com o cinema o ponto crítico das intervenções feitas em nome da educação do olhar. Não estou a pesar a mão na argumentação. Os mediadores repetiram à exaustão que um cineclubista se definia por não se limitar exclusivamente à projeção, uma das muitas maneiras de dizer que o cineclubismo não poderia ser simples alternativa de distribuição de filmes. Nesse sentido, tratava-se de levar a efeito a resignificação do desfalque cognitivo antes reservado à retração do acesso, de modo que o atraso da exibição das fitas fosse complementado pelo atraso das ideias. Glauber já não descartava a hipótese de o empecilho maior ao avanço do cinema nacional não estar apenas no baixo acesso do cinema à população em 1963, mas porque escasseavam lampejos criativos: “[...] assim, crítico cineasta e diletante vivem em constante atraso com o núcleo dos acontecimentos cinematográficos. As ideias chegam envelhecidas ou superadas”<sup>30</sup>.

Daí a centralidade da noção de “*incultura*”<sup>31</sup> nas dinâmicas pedagógicas cineclubistas, o operador central da transferência da produção de formas de não

---

<sup>30</sup> Rocha, 2003, p. 33.

<sup>31</sup> Pina, 1953, p. 244.

saber proveniente da ausência de acesso para a alçada dos mediadores.

Resta ainda notar que o termo incultura era excessivamente genérico e não chegava para a consolidação do poder dos mediadores. Se fosse o caso de calibrar a ignorância para que ela viesse a ser “aproveitada”<sup>32</sup>, não se podia deixar de investir pesado na sua diferenciação, pois dependia dela a possibilidade de tornar “normal a continuidade”<sup>33</sup> do desenvolvimento das práticas pedagógicas ali em curso. Não faltava quem observasse que, se todo o mundo podia ir ao cinema, eram raros os que conseguiam captar o seu esplendor, porque a grande maioria nem sequer distinguia cinema arte e cinema comercial<sup>34</sup>, esquecendo-se de o ser bom fã nem de perto nem de longe se resumir a gostar de ir ao cinema, sendo absolutamente indispensável “saber ir ao cinema”<sup>35</sup>, o que só se alcançaria se os mediadores estivessem atentos ao imperativo de “ensinar o povo a ver”<sup>36</sup>, cumprindo com a sua função primordial de crítico de filmes. Nota importante: as hordas de espectadores de que falava Vinicius não se remetiam ao povo pobre, mas ao grande público, incluindo todos aqueles que simplesmente iam ao cinema, independentemente da classe social. Prova disso é o fato de Vinicius ter comprovado a tese da falta de preparação para a recepção de cinema ao levar “dois ou três leigos completos em matéria de cinema”<sup>37</sup>, legítimos representantes do grande público ao cinema, personagens sociais próximos do círculo de amigos do poeta e embaixador Vinicius de Moraes. Veja só o resultado do experimento: “Sua reação foi a melhor. Não ‘entenderam’ tudo, me disseram, mas ficaram fundamente perturbados com a capacidade virtual da imagem de falar por si”<sup>38</sup>.

Do alto dos camarotes ou do chão da sala de cinema, o perfil do espectador

---

<sup>32</sup> Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Didonet, 1957.

<sup>35</sup> Moraes, 1943.

<sup>36</sup> Idem, 1951.

<sup>37</sup> Idem, 1942b.

<sup>38</sup> Idem.

mediado era idêntico. Alguém que declarava não entender o que via e, no entanto, permanecia embasbacado, isto é, alguém que não abria mão do hábito de espectar cinema e que aceitava as intervenções corretivas do mediador.

Ora, a partilha entre bons e maus filmes foi o primeiro passo na transferência da ignorância do acesso para a ignorância dos próprios espectadores. Nota-se que os dirigentes nem uma só vez falavam de sanções, mas de partilha. Não se tratava, pois, de condenar em bloco as narrativas cinematográficas, mas de hierarquizá-las. No dia 1º de abril de 1956, em uma de suas colunas, Rui Grácio, citando uma *expertise* do cinema, insistia no fato de a ausência de proibição global, defendida por ele, não poder deixar de ser acompanhada pela hierarquização das: “Fitas quanto à nocividade [...]. Julga ele perigosa e injusta a condenação em bloco desse gênero de películas, porque nos dispensa de um exame sério dos conteúdos dos filmes que determine o que é verdadeiramente nocivo neles”<sup>39</sup>.

De 1948 a 1960, os boletins informativos disponibilizados pelos cineclubes foram montados em ziguezague ininterrupto entre polos de não saber. E um dos primeiros passos na montagem dessa maquinaria de impotência no qual os espectadores foram apanhados foi o desconhecimento relativo à partilha entre bons e maus filmes. A demonstração da incultura dos espectadores fazia-se à custa da demonstração da incapacidade deles em levar a efeito a distinção entre cinema comercial e cinema arte. Sobrava aos espectadores a meia-volta e a certeza de não dever dar seguimento ao movimento em direção ao cinema sem atravessar o sinal verde ou vermelho dos mediadores.

Depois de um par de considerações, Didonet lançava a pergunta fatídica em 1951: “Que fazer antes de ir ao cinema?”<sup>40</sup>. A resposta, claro está, não podia não cair na afirmação da necessidade da seleção prévia. Restava, no entanto, o esmiuçamento do como da seleção, pois faltava saber, ao cabo: “Quem está

---

<sup>39</sup> Boletim Cineclube Católico, 1956.

<sup>40</sup> Didonet, 1957, p. 7.

credenciado a me dar orientação?”<sup>41</sup>. Seria o comerciante, o crítico de jornal, seria a censura governamental? Após o exame do filme, quem poderia “orientar com sua palavra serena os melhores filmes”<sup>42</sup>? Por conta da disseminação do dispositivo do ódio ao cinema comercial, os dirigentes cineclubistas, posicionados a distância dos interesses econômicos, fizeram da brecha da neutralidade decorrente da ausência de ganhos materiais diretos seu melhor trunfo contra as demais autoridades. Resumindo, ficamos assim: o primeiro gesto do espectador mediado consistiu em “descobrir quais os bons críticos”<sup>43</sup>, estes sim feitos caminhos das pedras para o “filme ideal”<sup>44</sup>. À primeira vista, quem quisesse despertar os espectadores do estado de ignorância pelo ensino da distinção entre o joio e o trigo ofertado no campo cinematográfico não deveria ter posto como meta o afastamento definitivo dos espectadores do hábito de assistir ao mau cinema? Novamente, Didonet indagava: “Devo abster-me de certos filmes, e quais?”<sup>45</sup>. Descontada a criança, devido ao risco de o cinema afetar negativamente o seu desenvolvimento em domínios estranhos ao cinema, os espectadores em geral, não obstante adquirissem a destreza na partilha entre bons e maus filmes, nunca deixariam de abarcar a todos, de modo que a requisição de distinção qualitativa entre filmes não redundava na redução do ato de assistir ao cinema, pese o fato de Didonet salientar que os exibidores de filme comercial fariam de tudo e mais um tanto “para chamar a atenção sobre o seu filme”<sup>46</sup>. Dito de maneira simples, ainda que se chegasse à distinção entre bons e maus filmes, estes não deveriam ser preteridos em favor daqueles. Muito ao contrário. A presença dos maus filmes figurava na conta das condições de possibilidade da tal partilha entre filmes. Escrita pelo punho de um membro do Cineclub do Porto, Amadis de Souza insistia no fato de, apesar de tudo, não se

---

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem, p. 8.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Idem, p. 7.

ter o direito de menosprezar a obra de Alberto Lattuada, pois também os filmes menores podiam e deveriam ser propícios “ao estabelecimento de paralelos de apreciação”<sup>47</sup>. Portanto, estamos diante de uma voz cineclubista que chamava a atenção para a indespedibilidade dos filmes brejeiros na formação de redes de comparação sem as quais a hierarquização entre bons e maus filmes não se operacionalizaria. A frivolidade e a baixez de bocados de maus filmes não constituíam, pois, pedras no caminho dos processos de garimpagem das pérolas cinematográficas. Antes, aquilo que tenderíamos a supor como entrave da recepção de cinema constituía a matéria-prima do traçado das práticas divisórias entre filmes ali em funcionamento, estando estas paradoxalmente entre as forças pedagógicas responsáveis pela aceleração do consumo do dito mau cinema. Note-se: os filmes não eram vistos, *embora* fossem ruins, mas *porque* eram ruins.

A 21 de maio de 1956, na 15ª sessão do Cineclube de Viana do Castelo, resume-se o descontentamento do critério de seleção baseado na exclusão de certos filmes, na garupa de um crítico de cinema espanhol: nada há em um filme, por mais irregular, absurdo ou pouco inteligente que nos pareça, “que mereça a pena passar por alto”<sup>48</sup>. O *slogan* de que um “mau filme não implica necessariamente uma má sessão” presidia a realização da primeira sessão do Cineclube da Figueira da Foz<sup>49</sup>. Para uma instituição de ensino de cinema vocacionada ao esclarecimento a todo custo do público afeito às sessões comerciais – sessões que, do ponto de vista material, não se diferenciavam das cineclubistas, visto que eram “as mesmas salas de espetáculo, com os mesmos meios de projecção e o mesmo material fílmico”<sup>50</sup> dentro e fora dos cineclubes – o critério de partilha entre filmes não pôde assentar no rechaço de filmes. Do mesmo modo, os dirigentes do Cineclube do Porto avaliavam de maneira positiva os trabalhos feitos até ali em razão das grades de leitura dos filmes ofertadas até

---

<sup>47</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1950.

<sup>48</sup> Boletim Cineclube de Viana do Castelo, 1956.

<sup>49</sup> Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

<sup>50</sup> Idem.

o momento aos cineclubistas, pois, se a maioria dos cineclubes exibia os filmes “chamados excelentes”<sup>51</sup>, apoiados em critérios segregacionistas e estigmatizadores, no Cineclubes do Porto seus dirigentes ousavam dar continuidade à exibição de “filmes fora do tal critério”<sup>52</sup>, sem nunca esconder o enfado do filme em exibição. Surpreendente, pois, a concomitância, nessa prosódia da linguagem cineclubista, entre afirmação da baixa qualidade dos filmes e declaração do dever de vê-los em bloco. Ligando os pontos: os processos de legitimação de uma educação do olhar, possibilitados pela identificação da sombra da ignorância a trabalhar nos subterrâneos da consciência dos espectadores, proliferaram à exaustão o imperativo de consumo de filmes. Se o incentivo à exponenciação do ato de assistir aos filmes foi o desdobramento da postulação do desconhecimento da partilha entre bons e maus filmes, deveríamos estranhar que a presunção pululasse nos boletins cineclubistas entre as imagens da ignorância que mais mal fariam ao processo de ensino ministrado aos espectadores? O acolhimento dos filmes malditos e a superação do preconceito rumavam juntos para a produção da generosidade do olhar. Poucos discursos circularam tanto entre os diferentes cineclubes e em diferentes períodos como o de Orêncio Ortega Rison, formulado inicialmente na palestra inaugural do Cineclubes de Saragoça:

A uma sessão do Cine-Clube temos que ir com o espírito cheio de tolerância para os nossos gostos. Não vamos ver se gostamos ou não de uma película mas apreciar o que há nela de valioso sob o ponto de vista artístico, técnico ou histórico. O espectador dum Cine-Clube pode e deve apreciar todas as belezas técnicas e artísticas de uma produção<sup>53</sup>.

O grifo é autoria do Cineclubes Universitário de Lisboa. Sem o sublinhado, a mesma citação figurará a torto e a direito. Na primeira sessão do Cineclubes de

---

<sup>51</sup> Boletim Cineclubes do Porto, 1955.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Boletim Cineclubes Universitário de Lisboa, 1956.

Setúbal, em 25 de março de 1956<sup>54</sup>; no mesmo ano no Cineclube de Coimbra<sup>55</sup>; na primeira sessão do Cineclube de Faro (já sem aspas), a 6 de abril de 1956<sup>56</sup>; no Cineclube de Beja, em novembro de 1960<sup>57</sup>. Também não faltaram variações dos ditos de Orêncio. O Cineclube do Porto, por exemplo, dizia que o interesse pelo cinema dependia do espírito de curiosidade de cada um, sendo sempre “questão de abertura”<sup>58</sup>. O Cineclube de Beja apresentaria uma nova versão ampliada do tema da tolerância do gosto em 1959, no qual o grande vilão passava a ser o “espectador vulgar”<sup>59</sup>, aquele que encarava o seu cineclube como forma de proporcionar a si filmes de que gostasse, assistindo apenas ao que para ele era sinônimo de bons filmes, quando o verdadeiro cineclubista sabia muito bem – ou deveria sabê-lo – que não era necessário que o filme em exibição fosse boa película, pois o eixo da política educativa dos cineclubes estava assentado na ambição de o sócio tomar consciência das causas que levavam a classificar o filme como “bom, regular ou mau”<sup>60</sup>, tendo o gosto papel absolutamente secundário. Daí os dirigentes do Cineclube do Porto na sessão do dia 31 de maio de 1953, mesmo diante do reconhecimento de que apresentariam obra “falhada”<sup>61</sup>, tampouco fraquejarem em votar a favor da sua apresentação, embalados pela convicção de estar diante de um “público evoluído e compreensivo como é (ou já devia ser) a massa associativa de um Cine-Clube”<sup>62</sup>. Nesse sentido, a avaliação dos espectadores que “teimam em considerar

---

<sup>54</sup> Boletim Cineclube de Setúbal, 1956.

<sup>55</sup> Boletim Cineclube de Coimbra, 1956.

<sup>56</sup> Boletim Cineclube de Faro, 1956.

<sup>57</sup> Boletim Cineclube de Beja, 1960.

<sup>58</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1950.

<sup>59</sup> Boletim Cineclube de Beja, 1959.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1953.

<sup>62</sup> Idem.

menor”<sup>63</sup> os filmes de *western*, chamando-os pejorativamente de *Cowboiada*, seria equivocada, pois desconsiderava as lições de moral do cinema à juventude portuguesa. Foi assim que começou a arder, ombro a ombro com a chama acesa à volta da indisponibilidade das fitas e da ausência de partilha entre filmes, outra versão da ignorância recorrentemente atribuída ao espectador: o preconceito. E o que caracteriza o pré-conceito senão a fixação antecipada dos filmes a que se devia assistir? Ainda que na sessão do dia 3 de junho de 1951 o Cineclube do Porto empregasse a expressão simples documentário, na sessão anterior do dia 31 de maio do mesmo ano lia-se no boletim sobre a necessidade de “repudiar em absoluto a generalização do princípio de que os documentários são produções de baixo nível artístico”<sup>64</sup> e de afirmar, contra os que preconceituam ao que irão assistir, que também eles, os documentários, seriam merecedores de estudos, e não de indiferença, fruto da avaliação dos que os consideravam apenas “o caminho para preparar cineastas criadores”<sup>65</sup>, tal qual os ditos do Pro Deo, entre outros.

É nesse quadro de combate ao preconceito que sobrevinha a defesa dos filmes malditos. Nesse sentido, ao citar o crítico brasileiro de cinema Alex Viany, Luis Neves Real felicitava o “entusiasmo da crítica irmã”<sup>66</sup> na sessão do dia 6 de junho de 1954, uma crítica favorável a uma forma de recepção dos filmes tanto mais elogiável quanto mais demonstrava em suas análises dos mesmos que o conhecimento de filmes B e C da cinematografia americana era indispensável, já que não se estaria “a par do que é o cinema se não se conhecem... as obras de cinema”<sup>67</sup>, o que teria sido uma verdadeira lição para o crítico português, a quem o prolongamento da ignorância relativa a certos filmes havia gerado um crescente sentimento de vergonha diante da crítica brasileira, a responsável por despertá-lo

---

<sup>63</sup> Idem, 1950.

<sup>64</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1951.

<sup>65</sup> Boletim Cineclube Pro Deo, 1955.

<sup>66</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1954.

<sup>67</sup> Idem.

do sono dogmático e por chamar a atenção para as desatenções que o impediam de vislumbrar as riquezas que se escondiam por detrás de filmes modestos. A mesma cautela na avaliação prematura era sugerida para o trato com os filmes comerciais, pois entre eles, no dizer de Ilse Losa, havia “alguns magníficos espetáculos”<sup>68</sup>, tal como o filme *Tempestade mortal*, de Frank Borzage. Tanto fazia a adjetivação. De acordo com um segundo crítico citado pela própria Ilse Losa, o fundamental era tomar consciência de o filme a ser apresentado não poder ser visto como acontecimento desprovido de valor, porque, além de profundamente impregnado da realidade social alemã e marcado por trechos de arrebatamento lírico, havia certamente “alguma coisa mais”<sup>69</sup> ainda não captada. Além de uma etapa essencial ao processo de aprendizagem cinematográfico, a elasticidade da recepção foi exaltada como ato de resistência à censura não oficial exercida por críticos e espectadores, incluindo os cinéfilos, “os mais atentos e conhecedores”<sup>70</sup>, o que justificava a inclusão de filmes como *Filhos da noite*, de Nicholas Ray, pois o filme havia sido marcado com a pecha de “maldito”<sup>71</sup>, algo que o tornava mais ou menos proibido nos Estados Unidos e quase invisível nas projeções feitas na Inglaterra, tendo sido apenas acolhido pelo Festival de Biarritz em 1949, não obstante o público tivesse também ali se mostrado indiferente, vendo nele apenas um vulgar filme de gângster.

A impossibilidade de uma crítica negativa imediata não implicava um elogio irrestrito aos filmes. No caderno de encargos cineclubista o constrangimento de passar a mão na cabeça dos filmes menores nunca constou, já que exaltar um filme para justificar a sua projeção era “processo conhecido das sessões comerciais”<sup>72</sup>, com seus frequentes exageros e excessivos louvores à “mercadoria

---

<sup>68</sup> Idem, 1951.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Idem, 1953.

<sup>71</sup> Idem, 1953.

<sup>72</sup> Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

apregoadas<sup>73</sup>, mas também dos críticos excessivamente complacentes que, tendo consciência das “deficiências da obra”<sup>74</sup>, escamoteavam seus defeitos em “nuvens de mas e não-obstantes”<sup>75</sup>, concorrendo para que o espectador ou o realizador não se corrigissem quando disso fosse “suscetível”<sup>76</sup>, deixando à solta produtores e espectadores que bem depressa passariam, uma vez olvidados os arroubos apologéticos, viessem estes dos adversários ou dos admiradores do filme em pauta. Não estava em questão a atribuição dos mesmos valores aos bons e aos maus filmes. O fundamental era levá-los a todos em consideração, independentemente das ferroadas da crítica e do público.

Didonet não ensurdecia diante do conselho gentilmente cedido por Pierre d’André, redator-chefe da *Revista Internacional do Cinema*, para quem os dirigentes e críticos não deveriam se limitar à mera constatação ou aprovação do que outros disseram a respeito deste ou daquele filme, sempre buscando dizer algo de novo, talvez audacioso, pois o que estava em jogo era “construir para o futuro”<sup>77</sup>, abrindo novos horizontes, traçando novas perspectivas. Como se vê, muito mais que o cisma em prol da elaboração de críticas objetivas que não teriam olhos para nada além das qualidades estéticas de um filme, a fulminação do preconceito almejava o futuro. Em resposta ao preconceito, os dirigentes passavam em revista os comportamentos de todos os que não tomavam na devida conta fosse qual fosse o acontecimento cultural. De modo que o mesmo princípio de abrangência empregado perante os filmes funcionava no caso dos textos críticos, pois o escrito sobre cinema mereceria, se não plena aceitação, ao menos “a consideração de quem lê”<sup>78</sup>. Eliminados os entraves do preconceito, o alargamento da recepção de filmes e de críticas levaria ao fim da cegueira diante

---

<sup>73</sup> Didonet, 1957, p. 7.

<sup>74</sup> Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> Feijó, 1953, p. 8.

<sup>77</sup> Didonet, 1959, p. 18-19.

<sup>78</sup> Pina, 1956, p. 20.

da riqueza de possibilidades do universo cinematográfico. Para tanto, a “profissão crítica consciente”<sup>79</sup> não podia se furtar à tarefa de levar a cabo “análise aprofundada da própria maneira de ser”<sup>80</sup> dos envolvidos com cinema. E, assim, sabatinados, os cineclubistas foram se convertendo em espécie de Penélope de si cujas fiações se coziavam em nome da transformação do espectador de cinema em expectador de cinema. O atijamento de trabalhos permanentes sobre si visando à reconstrução do gosto vinha agradando, aliás, as distribuidoras no Brasil, à medida que a dilatação da recepção tinha como contrapartida a criação de um nicho de mercado cuja voracidade no consumo de filmes atenuava os eventuais fracassos de bilheteria:

Outra excelente iniciativa dos cine-clubes brasileiros é a colaboração com distribuidoras e exibidores. Mantendo boas relações com estas entidades, os cine-clubes têm participado activamente no lançamento de certos filmes “malditos” que os comerciantes consideram verdadeiros fracassos de bilheteria. O facto é que os cine-clubes, mercê do vasto público que influenciam, têm condições para garantir um relativo sucesso com estas películas desprezadas<sup>81</sup>.

E, se as coisas estavam nesse pé, Pina tinha total razão ao pintar os espectadores ideais como os que estavam “eternamente insatisfeitos”<sup>82</sup>, sempre em atitude equilibrada entre “nímica severidade e demasiada condescendência”<sup>83</sup>, engendrando uma forma de endereçamento ao cinema cuja severidade nunca chegava às vias de desestabilizar o consumo de cinema.

É nesse quadro que desponta a defesa do diretor de cinema genial. O perigo maior do crescimento das diferentes imagens de não saber acima elencadas tinha íntima ligação com o aborto prematuro dos gênios. Se é verdade que a salvação dos filmes malditos – representativos, documentais, ou qualquer outro gênero cuja

---

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> Boletim Cineclubes Católico, 1959.

<sup>82</sup> Pina, 1956, p. 40.

<sup>83</sup> Idem.

cotação na bolsa de valores do campo cinematográfico andava em baixa – estribava-se na naturalização da evidência do desconhecimento dos espectadores relativamente aos filmes, não é menos verdadeiro que o objetivo último da centralidade da ignorância na organização das políticas educativas cineclubistas se relacionava com a maximização da argúcia do espectador no reconhecimento das pegadas do gênio. Consequência direta do preconceito, o declínio da atração por certos filmes vinha dificultando o parto dos gênios. O Cineclube do Porto lembrava aos seus membros que: “Ninguém entre nós sentiu a atração de conhecer a série de filmes macabros e de terror que, nos estúdios da RKO, revelou um núcleo excepcional de realizadores”<sup>84</sup>.

A promoção de banquetes cinematográficos afirmou-se como imperativo a partir do pânico de a mais leve desatenção no ato da recepção corresponder ao gesto de deitar fora o bebê com a água do banho, pois não era raro os membros dos cineclubes se esquecerem de o berçário do gênio muitas vezes ser “pouco prometedor”<sup>85</sup>. Mais ainda: o apoio aos cineastas medíocres incondicionalizava-se. Vejamos: a manifestação do apoio a cineastas que haviam chegado perto da produção de um “grande filme”<sup>86</sup>, à moda de *O gangster*, de Gordon Willes, era uma coisa. Outra muito diferente era bater o martelo a favor de diretores cujos filmes eram visivelmente destituídos de qualquer vestígio de talento apto a servir de pedestal. Didonet prescrevia:

Não precipite o julgamento, mesmo que tiver em mão alguns elementos para desconfiar do valor da obra. Se por exemplo o diretor é um novato, se tem atrás de si uma série de obras medíocres, não deverá ser êste o motivo para adiantar um julgamento negativo<sup>87</sup>.

Veze sem conta o que se passava no plano da avaliação estética sucedera no

---

<sup>84</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1951.

<sup>85</sup> Idem, 1950.

<sup>86</sup> Idem, 1953.

<sup>87</sup> Didonet, 1959, p. 103.

plano moral. De modo que cumpria ter em mente a regularidade com que um autor tido primeiro como imoral havia sido mais tarde lido como moralista, e vice-versa. Mesmo quando se dispensava o apelo à inscrição de potencialidades ainda insuspeitas na obra de arte, ainda assim, continuava-se a postular que só os “tempos posteriores”<sup>88</sup> estariam suficientemente amadurecidos para a compreensão de determinados valores inscritos nas obras dos artistas menores. Porque sobretudo os pequenos, tal como “espelhos planos”<sup>89</sup>, refletiriam com mais fidelidade, devido à própria passividade diante do meio em que vivem, “as circunstâncias peculiares de uma problemática epocal”<sup>90</sup>, ao passo que os gigantes da cultura, ainda que talhados pelos mesmos condicionalismos, responderiam a eles de uma maneira pessoal e ativa, isto é, como espelho “convexo ou côncavo”<sup>91</sup>, o que deformaria e mascararia aspectos da realidade refletida, o que fazia com que os poetas cinematográficos acabassem por constituir uma “documentação histórica mais segura e mais valiosa do que os maiores”<sup>92</sup>. Por isso, no caso das apreciações negativas dos filmes, havia, pois, apenas única conclusão possível: “Se a originalidade de Sturges não provocou o mesmo entusiasmo e as mesmas polêmicas que a de Welles é talvez em parte porque ela é menor, mas sobretudo porque não foi bem compreendida”<sup>93</sup>.

Por mais fino que fosse o pente da crítica, inevitavelmente deixaria passar o núcleo do pensamento de diretores eminentes, sobretudo nos casos em que a grande mobilidade do diretor por diferentes gêneros cinematográficos dificultasse o reconhecimento das suas marcas pessoais, o que explicaria, aliás, o motivo pelo qual diretores versáteis nunca tinham a seu favor a unanimidade da crítica. Condenando os grandes mestres do cinema à indignação de mortes sem a

---

<sup>88</sup> Idem.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> Idem.

<sup>92</sup> Serrão, 1955, p. 7.

<sup>93</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1955.

particularização da sepultura e as glórias, beijos e lágrimas do epitáfio, a imprudência nas avaliações foi compreendida em duplo registro. Ora como fruto das falhas da recepção imediata individual, ora como consequência inevitável da miopia inerente à recepção de uma época em geral, ambas incapacitando o dimensionamento do gigantismo em germe escondido nas obras dos diretores, incluindo aí os abaixo do zero. A humildade reaparecia com tudo. Nos termos de Didonet, forçoso seria que, então, os espectadores e os dirigentes desconfiassem das próprias opiniões, especialmente as feitas às pressas, como em geral nasciam as dos críticos de cinema, desvencilhando-se da vontade de querer emitir, com ares de segurança e solenidade, “opiniões definitivas sôbre assuntos complexos”<sup>94</sup>. De fato, as opiniões definitivas não tinham cabimento. Afinal de contas, quão louca pretensão a de querer o encerramento em “retângulo tão reduzido e esquemático”<sup>95</sup>, como o era uma folha de papel, da grandeza de obras tão importantes. Se estamos entendendo bem, o preconceito não era nada além da prova da falta de disposição para o acolhimento por parte dos espectadores de posições contrárias aos seus gostos. Por isso, a intolerância tinha que ser eliminada da agenda educativa cineclubista, sob pena de emperrar a máquina educativa ali em funcionamento, pois o indivíduo intolerante, ao transformar o diferente em opositor, acabava por hastear a bandeira da conservação do que já se viu, resultado que não podia senão causar arrepios aos projetos de expansão do consumo de filmes, motor de base da proliferação do não saber dos espectadores sobre cinema. Daí a crucificação do modelo objetivista e a bênção à personalidade do crítico: “Importa desde já frisar o elemento pessoal que rodeia a crítica. Se os elementos acima expostos fossem totalmente objectivos, as críticas seriam definitivas e feitas por uma vez”<sup>96</sup>.

Da posição de “jugador”<sup>97</sup>, que malquistava o cinema, o mediador, bem como

---

<sup>94</sup> Didonet, 1959, p. 102.

<sup>95</sup> Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 1958.

<sup>96</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1956.

<sup>97</sup> Silveira, 1966, p. 18.

os espectadores, tinha de abraçar a de intérprete, dedicando-se à descoberta de camadas heterogêneas de interpretação. Em vez da condenação do julgador, “diversos graus de recomendação”<sup>98</sup>. Do sim ao não, são infinitos os tons da recomendação. No lugar do par opositivo sim/não dirigido ao filme, impunham-se avaliações matizadas que dessem preferência ao par mais/menos, podendo ser um filme mais recomendável ou menos mau, antes de ser relegado ao não ser fílmico. O Cineclube da Bahia, ao falar sobre Jean Gremillon, defendia que não lhe faltavam “nem vigor nem talento”<sup>99</sup>, embora se desejasse descobrir nos seus filmes mais sentimento. O dispositivo da humildade não fazia senão colocar ainda mais lenha em fogueira que nunca parava de queimar a suficiência do que já visto. Quando Didonet imaginava uma coluna da crítica funcionando como um “tribunal”<sup>100</sup>, não tinha em mente a condenação, mas o gesto de submeter o filme a contínuos processos de avaliação que nunca chegavam à condenação, pois um filme, antes de ser desculpado ou condenado, devia ser entendido. Daí a convocação de Walter para que os críticos não se portassem como um “conselho de jurados”<sup>101</sup>, prontos a absolver ou condenar o autor cinematográfico, sobretudo diante do paupérrimo cinema nacional. Em todo caso, sempre a “grande modéstia”<sup>102</sup>, o caminho das pedras para que se chegasse a uma “boa *hermenêutica* do filme”<sup>103</sup>. Sempre a ode à humildade. Assim, reunindo uma: “[...] crítica justa, humilde, pessoal, que tenha o devido respeito diante da obra que julga, que saiba informar e formar, gestos distintos mas complementares, os seus leitores ou ouvintes, que evite todos os unilateralismos”<sup>104</sup>.

---

<sup>98</sup> Didonet, 1959, p. 36.

<sup>99</sup> Boletim Cineclube da Bahia, 1950.

<sup>100</sup> Didonet, 1959, p. 93.

<sup>101</sup> Silveira, 1966, p. 22.

<sup>102</sup> Didonet, 1959, p. 37.

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> Idem, p. 93.

Os críticos estavam preocupados em “ver o que se salva da confusão”<sup>105</sup> de certos filmes. E isso não se fazia pela análise mais cuidadosa, mas pela afirmação de nunca se salvar a contento, obrigando o espectador e crítico de cinema a salvar a todos, pois a continuidade do cinema, sem dúvida nenhuma, era o primeiro passo para batear diamantes. Se é verdade que aqueles que se opunham à censura estatal diziam que outras formas de governo se caracterizavam “por não proibir policialmente o acesso aos cinemas”<sup>106</sup>, também é verdade que o acesso ao sentido do cinema foi se tornando cada vez mais opaco.

Em 1959, o Cineclube Pro Deo apoiava, em letras garrafais, um dos seus cursos em quatro eixos: “COMO SE LÊ, COMO É, COMO DEVERIA SER, COMO SE MELHORA”<sup>107</sup>. O modo pelo qual os cineclubes soletraram com finura o tipo de endereçamento que seria esperado dos cineclubistas frequentadores dos circuitos de cinema não comercial foi tanto mais importante quanto mais se acreditou que os elementos positivos de um filme eram mais fáceis de descobrir e assimilar quando o espectador andava “à procura deles”<sup>108</sup>. Mas nunca poderia dar fim a essa caminhada investigativa, já que o prestígio do enigma supunha espectadores sem olhos de ver. Quer dizer, apenas o reconhecimento do gênio não foi suficiente. A qualidade do gênio dependia diretamente da qualidade do parceiro que o apresentaria ao mundo público. E, aos olhos dos dirigentes, acontecia que a qualidade dos trabalhos de interpretação do cinema dos cineclubistas deixava a desejar. Em todos os países havia emergido em “nova categoria de público”<sup>109</sup>, cuja insensibilidade às qualidades reais de um filme, se não o transformava num “analfabeto cinematográfico”<sup>110</sup>, certamente exigia intervenção educativa, sobretudo quando tal categoria era a única existente entre

---

<sup>105</sup> Boletim Cineclube Pro Deo, 1958.

<sup>106</sup> Didonet, 1957, p. 10.

<sup>107</sup> Boletim Cineclube Pro Deo, 1959.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Viana, 1954, p. 15.

<sup>110</sup> Idem.

os portugueses. Ensinar cinema a um público que o desconhecia era uma coisa. Completamente diferente era ensinar um público que o desconhecia julgando o conhecer, o que tornava a saída desse estado de ignorância ainda mais espinhosa que as formas de não saber precedentes, pois “mais cego estava agora este cego do que antes; porque antes não via nada; agora via umas coisas por outras”<sup>111</sup>. A década de 1960 manterá intacta essa convicção. Na opinião dos dirigentes do Cineclube Católico, finda a projeção, era “necessário agir de uma maneira retrospectiva sobre o espírito dos espectadores”<sup>112</sup>, porque sempre havia “muita coisa para que eles olharam e que não viram”<sup>113</sup>, sendo a tarefa dos cineclubes “definir as suas reacções, modelar a recordação que guardam do filme”<sup>114</sup>, substituindo as impressões indecisas e muitas vezes superficiais.

Há uma profunda diferença entre a cegueira daquele que não viu e a cegueira branca daquele que não viu vendo. Isto é, segundo o Cineclube Porverello, havia “duas espécies de analfabetismo”<sup>115</sup>. Vejamos o primeiro caso. De Porto Alegre, o Cineclube de Porverello, lembrando os discursos de Getúlio sobre cinema feitos na década de 1930, repetia que o cinema era escola e aberta a todos, “talvez a mais popular das escolas”<sup>116</sup>, onde nem mesmo havia “necessidade de se saber ler”<sup>117</sup>, onde se davam lições sobre o bem e o mal, o amor e o ódio, a virtude e o vício, sobre o heroísmo e a covardia, muito embora a marca popularesca residisse na completa ausência de conhecimento sobre o filme como acontecimento estético, pois o cidadão-espectador costumava estar totalmente à mercê de categorias estranhas à obra, porque presos aos esquemas perceptivos cotidianos: “Todos percebemos o quanto a grande parte dos cidadãos de hoje, não tem ainda

---

<sup>111</sup> Almeida, 1954, p. 11.

<sup>112</sup> Boletim, Cineclube Católico, 1961.

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> Idem.

<sup>115</sup> Boletim Cineclube Porverello, 1962.

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Idem.

um mínimo de elementos para apreciar objetivamente um filme”<sup>118</sup>.

Enfim, o que calçava os poderes dos dirigentes cineclubistas não era o espectador não ter visto cinema, mas o ter visto sem ver. Convinha não esquecer as recomendações do médico convidado pelo Cineclube de Oliveira de Azeméis a respeito da insuficiência da “palestra prévia à exibição dos filmes”<sup>119</sup>, clamando pelo debate de “viva voz para controle de opiniões no final da exibição”<sup>120</sup>. Um segundo convidado, respondendo ao mesmo questionário, repetirá que não bastava ver cinema, pois era “essencial saber ver cinema”<sup>121</sup>. Do mesmo modo, o Cineclube de Beja, em 1958, valia-se das palavras de José Régio para ratificar o preceito de que ver, e saber ver, bom cinema não era, como podiam pensar alguns, “uma especialização de menor monta”<sup>122</sup>. Uma arte que havia nascido em estreita associação com a facilidade foi se tornando acontecimento a tal ponto misterioso e inconspícuo que uma coisa havia se tornado consensual dentre todas as dúvidas, a saber, havia “sempre qualquer coisa que o público ignora”<sup>123</sup>.

Alguns filmes seriam particularmente pródigos na produção dessa cegueira branca, especialmente quando se tratava de filmes definidos simultaneamente como invulgares e populares, à moda dos filmes do pós-guerra, pois “num mundo ainda afetado pelo sopro da guerra”<sup>124</sup>, a arte pode, em lugar de aproximar, facilmente confundir. Após o aprendizado que os ensinava a levar a efeito a partilha entre bons e maus filmes, a transformação do espectador normal em cineclubista seria concluída somente quando ele reconhecesse a própria ignorância diante do filme visto, o que se traduzia na disposição para acoitar de antemão que o filme podia ter dito alguma coisa que ele, cineclubista, não

---

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> Boletim Cineclube de Oliveira de Azeméis, 1966.

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> Idem.

<sup>122</sup> Boletim Cineclube de Beja, 1958.

<sup>123</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1954.

<sup>124</sup> Idem, 1950.

aprendeu, porque o verdadeiro cineclubista admitia que ainda lhe faltasse mais alguma coisa para aprender, e caso não o admitisse, não era um cineclubista, mas um “presumido”<sup>125</sup>. Assim, chegava-se à conclusão de só um indivíduo com formação cinematográfica poder “escolher os seus filmes”<sup>126</sup>. O espectador idealizado pelos cineclubes e pelos críticos especializados estaria, pois, a meio caminho entre “expressar juízo definitivo”<sup>127</sup>, o que não seria senão esquecimento, indiferença ou preconceito, e “limitar-se a expor uma opinião pessoal”<sup>128</sup>, o que era talvez ainda mais prejudicial ao cinema, já que, sem o recurso às *expertises* cinematográficas, o resultado final seria a cegueira branca, sendo apenas aceitável a expressão da personalidade devidamente alfabetizada pela cartilha dos especialistas, uma personalidade que tivesse aprendido a evitar o incontroverso e o dogmático, sem que isso redundasse na eliminação das hierarquias, já que a democratização da exibição dos filmes sonhada pelos cineclubes foi inseparável da exigência de que o “público não se dispersasse”<sup>129</sup>. Até porque humildade não podia significar “despersonalização nem fuga à responsabilidade”<sup>130</sup>. Assim, o ambiente de liberdade cineclubista geraria “unidade fundamental”<sup>131</sup>, sem deixar de notar que liberdade não se confundia com “anarquia”<sup>132</sup>, mas buscava a “*Diversidade na Unidade*”<sup>133</sup>, unidade no “sentir, julgar e agir”<sup>134</sup>, unidade que nunca era fruto da lei “rolha”<sup>135</sup>, porque não se tratava de comprimir, mas de

---

<sup>125</sup> Boletim Cineclubes Católico, 1955.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Pina, 1956, p. 20.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> Boletim Cineclubes Universitário de Lisboa, 1959.

<sup>130</sup> Didonet, 1959, p. 102.

<sup>131</sup> Idem, p. 24.

<sup>132</sup> Idem, p. 25.

<sup>133</sup> Idem, p. 26.

<sup>134</sup> Idem, p. 27.

<sup>135</sup> Idem.

harmonizar, sendo totalmente desaconselhado que cada crítico desse ao público “sua própria e pessoal listinha dos melhores”<sup>136</sup>, o que seria, nesse caso, confusão, não orientação e atrapalharia o processo de “dignificação da arte”<sup>137</sup>.

### 3. Considerações finais

A reunião das diferentes ignorâncias acabava por produzir a necessidade de preencher esse “abismo de ignorância”<sup>138</sup>. Isso dava bem a medida do que estava em jogo na construção do lugar do espectador-cineclubista, pois a imagem do abismo remete precisamente a uma modalidade de falta que se caracteriza pela exigência de preenchimento sem termo, o que obrigava o espectador-cineclubista a se engajar em obra contínua de construção de si, cuja finalização era, contudo, inviabilizada antes mesmo da constatação do resultado obtido, visto que o déficit não tinha origem no incumprimento de metas específicas, mas derivava da incapacidade de fixação de destinos de chegada para a labuta da educação do olhar, de modo que a desproporção entre o alcançado no visionamento dos filmes e a falta nascia no próprio ato do preenchimento dela, e não de processos indefinidos de aquisição de saber sobre cinema dependentes do desnível entre obtido e almejado, como se a vida dos espectadores tivesse se convertido em vida retardatária comandada unicamente pelo princípio da insaciabilidade. O protocolo de ensino cineclubista jamais recusava alimento cinematográfico. Nele todo filme era motivo para mais filme. E, no entanto, alimentando-se, o espectador seguia eivado pela sensação de vazio. Quer dizer, tratava-se da criação de uma experiência de privação que nada tinha a ver com ausência de acesso, uma modalidade de falta que não emergia após a constatação da ausência de filmes e que estabelecia a simultaneidade entre preenchimento e falta. Por isso, muito embora não estejamos habituados a pensar o gesto de preenchimento carregando

---

<sup>136</sup> Idem, p. 41.

<sup>137</sup> Boletim Cineclube Pro Deo, 1962.

<sup>138</sup> Idem.

em si a condição de possibilidade do seu contrário, é preciso dizer que as políticas educativas cineclubistas não dogmatizavam seus preceitos impondo teto às ambições dos espectadores. Antes, subtraíam-lhes o chão e prescreviam como tarefa central a reconstrução infinita de um ideal de espectação de cinema tido como plataforma legítima de endereçamento aos filmes. Portanto, eis o ponto que me arrebatava fundamentalmente, a saber, a criação pelo movimento cineclubista de modos de apropriação do cinema que fizeram do desdobramento do lugar do espectador em direção ao lugar de produtor de novas narrativas uma quase impossibilidade, e sem nenhuma espécie de limitação ao acesso, tornando problemática a concepção que ainda hoje temos sobre o funcionamento da censura de a amplitude dos assuntos e a sua maior multiplicidade serem necessariamente fontes de enriquecimento estético, nunca sua limitação. Em suma, os espectadores cineclubistas não estavam presos à recepção, estavam sufocados nela.

Em jeito de conclusão, diria que o objetivo do presente artigo consistiu em introduzir certo desassossego em relação às narrativas que foram feitas e ainda se fazem acerca das dinâmicas e dos efeitos da censura em geral, mais especificamente sobre a censura cinematográfica. Tal incômodo seria traduzível nos seguintes termos: se a censura tivesse realmente sido tão somente uma proibição advinda dos Estados autoritários e repressores, brasileiro ou português, findas as respectivas ditaduras, todos os efeitos de poder inibidores da produção de novas narrativas fílmicas estariam resolvidos e superados. Ora, a ambição analítica aqui em causa teve a pretensão de evidenciar, por meio do rastreamento da montagem de um sistema específico de educação do olhar, que a idealização do lugar do espectador pode vir a ser um instrumento de acosso e de rarefação da produção de novas narrativas fílmicas tão potentes quanto tesouras das censuras oficiais e estatais, sobretudo se continuarmos fechados para o fato de o não visto do cinema, amiudadas vezes provocado pela censura, não ser capaz de esgotar o debate acerca dos modos de organização da experiência cinematográfica, especialmente na contemporaneidade.



### **Bibliografia**

ALMEIDA, António de. Recorda-se uma fábula a propósito do Clube de Cinema de Coimbra. Vértice, 1954.

Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 1958.

Boletim Cineclube Católico, 1955.

Boletim Cineclube Católico, 1956.

Boletim Cineclube Católico, 1959.

Boletim Cineclube Católico, 1961.

Boletim Cineclube da Bahia, 1950.

Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

Boletim Cineclube de Beja, 1958.

Boletim Cineclube de Beja, 1959.

Boletim Cineclube de Beja, 1960.

Boletim Cineclube de Coimbra, 1956.

Boletim Cineclube de Faro, 1956.

Boletim Cineclube de Oliveira de Azeméis, 1966.

Boletim Cineclube de Setúbal, 1956.

Boletim Cineclube de Viana do castelo, 1956.

Boletim Cineclube do Porto, 1950.

Boletim Cineclube do Porto, 1951.

Boletim Cineclube do Porto, 1953.

Boletim Cineclube do Porto, 1954.

Boletim Cineclube do Porto, 1955.

Boletim Cineclube Porverello, 1962.

Boletim Cineclube Pro Deo, 1955.

Boletim Cineclube Pro Deo, 1958.

Boletim Cineclube Pro Deo, 1959.

Boletim Cineclube Pro Deo, 1962.

Boletim Cineclube Universitário de Lisboa, 1956.

Boletim Cineclube Universitário de Lisboa, 1959.

DIDONET, Humberto. Você sabe apreciar cinema? Rio Grande do Sul: SESI, 1957.

DIDONET, Humberto. Promoção de bons filmes. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959.

FEIJÓ, Rui. A propósito da crítica. Vértice, 1953.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

LEAL, Aureliano. Polícia e poder de polícia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

MORAES, Vinicius. "Limite, de Mário Peixoto, com fotografia de Edgar Brasil". A Manhã, 31 de julho de 1942a.

MORAES, Vinicius. "Duas Gerações de Intelectuais". A Manhã, 13 de agosto de 1942b.

MORAES, Vinicius. "O bom e o mau fã". A Manhã, 25 de fevereiro de 1943.

MORAES, Vinicius. "Tela em branco". Última Hora, 12 de junho de 1951.

NOBRE, Roberto. Horizontes de cinema: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939.

ORTIZ, Carlos. "I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro". Revista Fundamentos, janeiro de 1952.

PINA, Manuel Campos. Ainda acerca da dobragem em cinema. Vértice, 1953.

PINA, Manuel Campos. Os caminhos do diabo. Vértice, 1956.

ROCHA, Glauber. Glauber Rocha: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SERRÃO, Joel. Apontamento sobre o valor das fontes literárias como documentos históricos. Vértice, 1955.

SILVEIRA, Walter da. Fronteiras do cinema. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966.

VIANA, Jaime Rodrigues. Cinema, Cultura e Público. Vértice, 1954.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Da cintilância à explosão:  
a intermitência luminosa como forma horrífica espetacular**

João Vitor Leal<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> João Vitor Leal é doutorando com bolsa FAPESP do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (USP), graduado em Jornalismo (UFMG) e mestre em Cinema (Paris-3). Sua pesquisa aborda a relação entre o narrativo e o sensorial a partir da categoria do personagem cinematográfico.

**e-mail: [jv.leal1@usp.br](mailto:jv.leal1@usp.br)**

## Resumo

Este artigo tem o objetivo de analisar a intermitência luminosa no cinema de horror. Busca-se ponderar acerca de suas funções narrativas e estéticas e de sua recorrência, e espera-se localizar suas raízes e desdobramentos no âmbito da história do cinema. Ao tomá-la como figura exemplar dentro de uma tradição do horror que se consolidou a partir da segunda metade do século XX, pretende-se estudar seus efeitos espetaculares tanto dentro da diegese quanto além da superfície da tela. Argumenta-se que as inventivas e consequentes ocorrências da intermitência luminosa no cinema de horror autorizam uma reflexão profunda sobre a postura do espectador, sobre seu olhar e sua fisicalidade, bem como sobre a configuração do próprio dispositivo cinematográfico. Essas questões serão abordadas a partir de um *corpus* fílmico que se pretende amplo e variado, e mobilizarão perspectivas teóricas diversas com o intuito de delinear uma arqueologia possível da intermitência luminosa, entre a cintilância e a explosão, como forma horrífica espetacular.

**Palavras-chave:** Intermitência luminosa; Cinema de horror; Espetáculo.

## Abstract

This article intends to analyse the intermittent light in horror cinema. We'll consider its narrative and aesthetic functions and its recurrence, trying to unveil its origins and its developments throughout cinema's history. We understand the intermittent light as an exemplary figure within a tradition of horror consolidated in the second half of the 20<sup>th</sup> century, and we make it our goal to study its spectacular effects both inside the diegesis and beyond the surface of the screen. We believe that imaginative and significant occurrences of the intermittent light in horror cinema will lead us to a deep reflection on the viewer's spectatorial posture (concerning both its gaze and its physicality) and on the configuration of the cinematic apparatus itself. These issues will be addressed through a wide filmic *corpus* and through various theoretical perspectives in order to outline a possible archaeology of the intermittent light, defined between the glimmering and the explosion, as a spectacular horrific form.

**Keywords:** Intermittent light; Horror cinema; Spectacle.

O dia, projetando-se através da folhagem, espalha na profundidade da mata

uma luz vacilante e móbil que dá aos objetos uma grandeza fantástica.

– Chateaubriand

### 1. Um eletroencefalograma

Em uma tentativa desesperada de elucidar o misterioso desaparecimento de uma série de mulheres, a polícia de Paris adota uma estratégia ousada: colocar secretamente ao alcance de seu principal suspeito uma vítima em potencial, na expectativa de um flagrante esclarecedor. É assim que a bela, jovem e saudável Paulette, de pele clara e traços finos como as mulheres desaparecidas, é infiltrada na clínica particular do renomado Doutor Génessier, fazendo-se passar por uma de suas pacientes. Como os sintomas alegados e fingidos por Paulette não conduzem a nenhum diagnóstico seguro, o médico prontamente recomenda que ela faça alguns exames.

A essa altura de *Os olhos sem rosto* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960), já sabemos que as mulheres desaparecidas que tanto preocupam a polícia foram, de fato, sequestradas por Génessier, e submetidas por ele a procedimentos cirúrgicos clandestinos, transplantes nos quais ele lhes removeu toda a pele do rosto para posteriormente tentar reconstituir o desfigurado rosto da própria filha. Já vimos também, em uma cena brutal de mais de cinco minutos de duração, Génessier minuciosamente arrancar a pele do rosto de uma de suas vítimas.

Agora, no entanto, acompanhamos Paulette em seus exames. Imóvel em uma cadeira com vários eletrodos presos à cabeça, ela é exposta a estímulos luminosos fortes e intermitentes projetados por uma lâmpada. Vemos a enfermeira acionar o aparelho a menos de um metro de seu rosto e, em seguida, temos um plano detalhe desse rosto que, agredido pela frequência luminosa, projeta sombras na parede ao fundo. Subitamente, o Doutor Génessier entra na sala e se

coloca ao lado da enfermeira para observar Paulette de perto. Entre os dois planos fechados que trazem o olhar amedrontado que a jovem devolve ao médico, temos um plano particularmente interessante: lado a lado, Génessier e a lâmpada piscante dominam a imagem. À esquerda, o médico dirige seu olhar compenetrado a uma Paulette fora de quadro; à direita, em posição quase frontal à câmera (compondo um ponto de vista, digamos, quase subjetivo), a lâmpada pisca com intensidade. Esse plano breve, de não mais que uns poucos segundos, parece operar uma justaposição entre Paulette, vítima ciente do risco que corre ao se colocar com falsos pretextos diante do médico inescrupuloso, e o espectador que, embora ciente de estar diante de uma ficção, se descobre indefeso perante o violento e inesperado piscar de luz que reverbera para além da superfície da tela.



Os olhos sem rosto (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960).

Nesse plano, portanto, o efeito de luz ajuda a promover uma identificação entre personagem e espectador tanto quanto evidencia a performatividade do próprio dispositivo de projeção cinematográfico. Se, na inebriante cena em que o médico arrancava a pele de uma de suas vítimas, eram sobretudo a lentidão e a crueza das imagens que provocavam náusea, aqui é o efeito de luz que parece ultrapassar a motivação narrativa, suspendendo momentaneamente o desenrolar

do enredo e visando, ao que tudo indica, o desconforto do espectador. Assim, a cena – a princípio banal – dos exames médicos de Paulette é eficaz na medida em que cria uma atmosfera de tensão, de medo – atmosfera que, no entender de H. P. Lovecraft, seria definidora do horror, gênero no qual “a coisa mais importante”, o “critério final de autenticidade”, não é a “intenção do autor” ou a “simples mecânica do enredo” e sim “a criação de uma determinada sensação”. (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

Priorizar a atmosfera e, mais precisamente, a sensação, implica buscar também no espectador, e não mais apenas na lógica interna do filme, o que este apresenta de mais formidável. O plano em que o piscar da lâmpada é sutilmente redirecionado à retina do espectador sugere que, tão importante quanto fazê-lo compartilhar da angústia de Paulette, tão fundamental quanto fazê-lo antecipar com temor o sadismo do Doutor Génessier, é fazê-lo sentir-se fisicamente estimulado, talvez mesmo ameaçado pelo filme. Como argumenta Anna Powell em seu estudo sobre o cinema de horror, nós somos fisicamente provocados pelo cinema; as vibrações tonais (do claro, do escuro e da saturação das cores) afetam primeiramente os nervos do olho e, em seguida, se espalham por toda a rede neuronal do corpo (POWELL, 2005, p. 201); o espectador responde corporalmente (a temperatura do corpo aumenta, as batidas do coração se aceleram, a respiração fica suspensa) aos estímulos sensoriais e às dinâmicas do movimento; o horror é um evento corpóreo. (POWELL, 2005, p. 205)<sup>2</sup>. Sendo assim, nada mais coerente do que situar a lâmpada que pisca em uma cena que representa um eletroencefalograma, exame dedicado a captar e medir as reações nervosas de

---

<sup>2</sup> De fato, não apenas o horror, mas toda experiência cinematográfica pode ser tomada como experiência corpórea. Tal é a abordagem proposta por Vivian Sobchack, que denuncia certa falta de interesse acadêmico na “capacidade dos filmes de nos despertar fisicamente para o sentido”. (SOBCHACK, 2004, p. 57). Ela ressalta que nossos sentidos e nossa inteligência estão sempre presos a um *aqui* e *agora*, irremediavelmente atrelados a nosso corpo; nós sentimos e fazemos sentido (operações praticamente indistintas) com/através nosso corpo: “a experiência de um filme é significativa não apesar do corpo, mas devido a ele. Ou seja, os filmes provocam em nós ‘pensamentos carnis’ que sustentam e informam a análise consciente que fazemos deles”. (Ibid., p. 60).

um paciente perante intensos estímulos externos.

Buscaremos neste artigo identificar a intermitência luminosa, exemplificada por esse plano singular de *Os olhos sem rosto*, como uma figura extremamente recorrente e, não raro, profundamente eficaz no cinema de horror. Para tanto, analisaremos um *corpus* variado de filmes do gênero na busca por ressonâncias entre produções de diferentes autores, países e períodos. Interessa-nos investigar a intermitência luminosa em suas diversas formas, das sutis cintilâncias às contundentes e bruscas explosões, sejam elas diegeticamente justificadas ou categoricamente arbitrárias.

Convém, entretanto, ressaltar que não pretendemos interpretar exhaustivamente as ocorrências dos efeitos de luz para delas deduzir significados gerais; optaremos, ao contrário, por uma abordagem que buscará valorizar a experiência do espectador, o impacto sensorial provocado pela luz e suas variações, deixando em segundo plano as eventuais funções semânticas assumidas pela intermitência luminosa em cada filme. Assim, ganhará corpo a compreensão da intermitência luminosa como uma figura espetacular e, por natureza, cinematográfica: ela essencialmente enfatiza o fenômeno da projeção de luz que produz, na tela, inevitáveis e potencialmente emocionantes vibrações. Acreditamos – e esperamos que nossos exemplos o demonstrem – que nenhuma empreitada artística explorou tanto esse recurso quanto o cinema de horror, mas não deixaremos de considerar ainda outras manifestações (a constar: os *flicker films* da década de 1960, algumas atrações do século XVIII e os fogos de artifício do século XVI) que também fizeram dele usos inventivos e consequentes. Assim, através de análises fílmicas e da mobilização de diversos autores e conceitos, almejamos delinear certa arqueologia possível da intermitência luminosa como forma cinematográfica espetacular e horrífica.

## 2. A questão do olhar é a questão do olho

Considera-se que *Os olhos sem rosto*, juntamente com *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) e *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), marca um momento de

revitalização do horror cinematográfico, momento definido, sobretudo, por um afastamento tanto do expressionismo do cinema alemão da década de 1920 quanto do cinema americano de monstro dos estúdios Universal dos anos 1930. (HAWKINS, 2000, p. 65). Além do ano de realização, os três filmes compartilhariam um mesmo novo desejo: o de estabelecer o horror através de personagens e acontecimentos mais mundanos. (GRANT, 2013, p. 155). Dessa forma, teria surgido uma tendência pela qual o cinema de horror recusaria os hospícios e castelos medievais habitados por criaturas insanas e sobrenaturais para se abrir a comuns consultórios médicos e quartos de hotel onde transitam personagens que, embora irremediavelmente envoltos em mistério, seriam consideravelmente familiares ao espectador.

Não é, contudo, nas evoluções dos motivos horríficos que nos deteremos aqui. O que nos interessa em particular é observar que, assim como *Os olhos sem rosto*, os outros dois filmes considerados marcos do cinema de horror também trazem momentos nos quais a intermitência luminosa exerce papel de destaque, seja sua ocorrência relativamente discreta e pontual (*Psicose*) ou francamente agressiva e sistemática (*Peeping Tom*).

A história de *Psicose* é conhecida: o ingênuo Norman Bates, proprietário de um hotel de beira de estrada, é, na verdade, um assassino que assume a identidade repressora da falecida mãe ao cometer seus crimes. Os demais personagens e o espectador não apenas desconhecem sua dupla personalidade como acreditam que sua mãe ainda esteja viva, levando uma vida reclusa na casa próxima ao hotel. Apenas ao final do filme uma jovem consegue evidências da culpa e do transtorno psíquico de Norman. Ela invade a casa e descobre, em um dos cômodos, o esqueleto da mãe do personagem. Assustada, ela recua alguns passos e acidentalmente atinge com o braço a lâmpada de teto que ilumina o cômodo. O balançar da lâmpada ressalta a atmosfera de suspense, anunciando ao espectador a chegada de Norman, de vestido e peruca, com uma faca à mão. No último plano da cena, a caveira da mãe parece rir malignamente, animada pelo movimento da luz da lâmpada e pelas sombras que ela projeta.



Psicose (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

Já em *Peeping Tom*, é o fotógrafo amador e assistente de câmera de cinema Mark Lewis que, assim como o Doutor Génessier e o jovem Norman Bates, esconde uma personalidade assassina. Com uma lanterna e uma pequena câmera, ele filma o instante da morte das jovens mulheres que toma por vítima, dando continuidade a um “interesse científico” paterno – ele explica que seu pai tinha o costume de filmá-lo, iluminando-o com uma lanterna, enquanto o submetia a sustos diversos: “Ele se interessava pelas reações do sistema nervoso ao medo.” Tendo como cenários centrais um estúdio de filmagem e a sala de projeção nos fundos do apartamento de Mark, *Peeping Tom* elabora inúmeros planos detalhe de holofotes que se acendem, *flashes* fotográficos que estouram e fachos de luz frontais à objetiva da câmera. Ao final do filme, Mark encena o próprio suicídio como um desfile de celebridade: uma quinzena de *flashes* estoura enquanto ele caminha decidido em direção a uma câmera à qual está acoplada a lâmina que lhe trará a morte. Ele registra, assim, cada detalhe de seu próprio medo. A montagem ágil alterna os planos em velocidade análoga àquela do estouro dos *flashes* para provocar no espectador uma sensação que combina, com igual intensidade, fascínio e aflição, compondo com a luz um efeito de

contrastes e saturações similar a um espetáculo de fogos de artifício.

Dessa forma, e mais eloquentemente até do que *Os olhos sem rosto* e *Psicose*, *Peeping Tom* parece se valer da intermitência luminosa para elaborar um questionamento acerca do olhar em termos de espetáculo (termo derivado do latim *specere*, “contemplar”) – não só por trazer um protagonista *voyeur* ao extremo (o que, aliás, também pode ser dito de Norman Bates, que espia seus hóspedes através de uma fresta oculta em uma parede), tampouco apenas por construir momentos de tensão que suspendem a narrativa em prol de certa atmosfera ou sensação (o que também ocorre de maneira exemplar na famosa cena no chuveiro de *Psicose*) mas, sobretudo, por mais assumidamente tratar o fato horrífico (no caso, o assassinato e o suicídio) como um acontecimento pelo qual o espectador deve ansiar e se sentir recompensado. Dito de outra forma, esses filmes se destacam, em primeiro lugar, por demonstrar certa consciência de que o espectador, ainda que relutante, quer ver o fato horrífico e, ao fazê-lo, ser fisicamente provocado e, em segundo lugar, por responder de maneira eficaz a esse desejo com usos extremamente performáticos de recursos estilísticos dentre os quais destacamos a intermitência luminosa. Assim, o primeiro plano de *Peeping Tom* – plano detalhe de um olho que se abre em uma expressão de susto – já anuncia de forma resoluta o que está por vir.

Lançado três anos depois, *O homem com olhos de raio-X* (*X: The man with the X-ray eyes*, Roger Corman, 1963), cuja história se desenvolve em torno de uma substância que permite enxergar através da matéria, retoma a estratégia de *Peeping Tom* ao apresentar também, em seu primeiro plano, um enorme globo ocular. Vinte anos mais tarde, a preocupação com o olhar parece continuar em pauta no cinema de horror, por exemplo, com *Eles vivem* (*They live*, John Carpenter, 1988), no qual o protagonista descobre um par de óculos que permite enxergar o mundo como ele realmente seria, isso é, como uma ilusão criada por alienígenas para controlar a espécie humana. Até que, mais recentemente, toda uma leva de filmes de horror que emulam um estilo *found footage*, como *A bruxa de Blair* (*The Blair witch project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), *[REC]* (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007), *Atividade paranormal* (*Paranormal activity*,

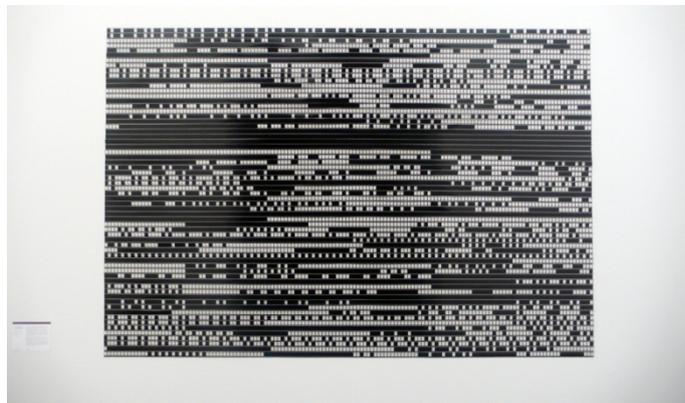
Oren Peli, 2007) e *Cloverfield – Monstro* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008) continua a conjugar o gênero, muito abertamente, às questões do olhar, do ponto de vista, da materialidade da visão e das condições de fabricação da imagem. Como afirma Keith Grant, o que mais importa nesses filmes é “o olhar investigativo do espectador” que, ao buscar em cada canto da imagem alguma informação que o ajude a desvendar os mistérios do enredo, acaba sendo exposto a algo assustador. (GRANT, 2013, p. 167). Portanto, nas formas do horror que propomos examinar neste artigo, o que mais importa é o impacto sensorial daquilo que é (ou daquilo que calculadamente não é) visto pelo espectador. Nossa abordagem se aproxima assim daquela proposta por Bégin e Guido, para quem a identidade de gênero do horror reside fundamentalmente na espetacularidade da violência audiovisual mostrada na tela – violência que inscreve profundamente suas marcas “no imaginário de um espectador ávido de sensações fortes, nos limites do suportável”. (BÉGIN; GUIDO, 2010, p. 9-10).

### 3. O flicker

Além de supostamente reformular, de maneira decisiva, o cinema de horror, a década de 1960 apresentou também uma série de artistas experimentais que, interessados nos processos de produção e de projeção cinematográficos e na plasticidade de seus componentes, realizaram filmes que têm na intermitência luminosa seu fundamento e efeito maior, os chamados *flicker films* – filmes que atingem, essencialmente pelo uso da montagem fotogrâmica, efeitos estroboscópios e hipnóticos.

Um *flicker film* exemplar é *Arnulf Rainer* (1960), no qual Peter Kubelka realiza um experimento de cinema composto exclusivamente por dois tipos de imagens: o fotograma completamente preto e o fotograma completamente branco. Essas duas imagens se intercalam em ritmos variados por cerca de 7 minutos, impondo ora a escuridão total, ora um clarão de luz no espaço da sala de projeção. Trata-se de um filme que aborda a intermitência luminosa em sua essência, desprovida de qualquer figuratividade ou intenção outra que não explorar as potências do

claro-escuro e desafiar o espectador. Exposta na íntegra também como “escultura fílmica”, a película de *Arnulf Rainer* já permite deduzir o efeito estroboscópico de sua projeção a 24 quadros por segundo.



Exposição de *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960) – Lentos Art Museum, Linz, Áustria, 2009.

De maneira semelhante a *Arnulf Rainer*, *The flicker* (Tony Conrad, 1965) apresenta variações de uma sequência de fotogramas brancos repetidas vezes interrompida por um único fotograma preto. O filme dura meia hora e se inicia com uma cartela que alerta os espectadores acerca de seus efeitos:

ATENÇÃO. Os produtores, distribuidores e exibidores não se responsabilizam por quaisquer danos físicos ou mentais causados pelo filme “The Flicker”. Como o filme pode induzir ataques epiléticos ou produzir sintomas moderados de tratamento de choque em certas pessoas, alertamos que sua permanência nesta sala de cinema se dá apenas por seu próprio risco. Um médico deverá estar presente na sala.

*Ray gun virus* (Paul Sharits, 1966), por sua vez, acrescenta cores diversas ao preto e branco de Kubelka e Conrad, sem deixar de sustentar um efeito igualmente pulsante ao longo de seus 14 minutos. Assim como a cartela de *The flicker* anunciava as possíveis consequências de seus efeitos, Sharits proclama, já no título, a violência pretensamente exercida por seu filme. Para ele, o projetor seria uma arma que dispara contagiosos raios de luz contra a retina do espectador; o objetivo do filme seria “o assassinato temporário da consciência normativa do espectador”. (MICHAUD, 2006, p. 129; WEES, 1992, p. 151). Assim,

os *flicker films* abusariam do fato de que “nossa percepção de rápidas alternâncias de padrões de luz e escuridão podem ter poderosos efeitos psicológicos e fisiológicos”; tais efeitos são, em geral, desagradáveis (das dores de cabeça e náuseas aos ataques epiléticos), mas também podem ser prazerosos e excitantes: “Experimentos demonstram que, de olhos fechados diante de uma luz forte piscando de cinco a dez vezes por segundo, a maioria das pessoas percebe constantes alternâncias de cor”. (WEES, 1992, p. 147-148).

Os *flicker films*, referência importante do cinema experimental dos anos 1960, são, portanto, filmes relativamente curtos que exploram os ritmos e contrastes de uma montagem que assume como unidade básica não mais o plano e sim o fotograma e que coloca em evidência a dimensão material da película e da projeção que a anima. Wees analisa detidamente essa produção, devidamente associando-a a projetos das vanguardas da década de 1920. Ele explica que, para esse cinema experimental da década de 1960, o que está em jogo é uma virtuosa exploração dos recursos mais propriamente cinematográficos e do vigor de seus efeitos sobre o espectador – questão que já estava no centro das preocupações, por exemplo, de Fernand Léger (que afirmava que “a imagem deve ser tudo”), Man Ray (seu *Emak Bakia*, de 1926, seria “puramente ótico”), Germaine Dulac (que defendia uma “arte da visão”, uma “arte do olho”), Hans Richter (para quem o filme é “um ritmo visual, fotograficamente propagado”) e Dziga Vertov (que dizia ter como objetivo produzir um “estudo acabado da visão absoluta”). (WEES, 1992, p. 1). Tal inquietação vanguardista é exemplarmente manifesta em *Ballet mécanique* (Fernand Léger e Dudley Murphy, 1924), “o primeiro filme sem roteiro” (segundo a cartela inicial do próprio filme), no qual a alternância de diversas figuras (um triângulo e um círculo, um chapéu e um sapato) daria origem a uma figura mental distinta – assim, Léger teria sido o primeiro cineasta a fazer uso consciente da montagem fotogrâmica. (DE HAAS, 1985, p. 137). Percebemos então que, antes de Kubelka, Conrad ou Sharits, muitos artistas da década de 1920 já haviam recorrido a técnicas pouco ortodoxas almejando efeitos cinematográficos singulares, “puros”, capazes de “colocar questões sobre o ato de ver”. Dentre essas técnicas, que variam de sobreposições a arranhões na

película, de imagens caleidoscópicas a alterações na velocidade do filme, estão os “efeitos *flicker*” (WEES, 1992, p. 3-4), termo que acreditamos traduzir adequadamente os efeitos de intensa intermitência luminosa estudados aqui<sup>3</sup> e que são, ademais, levados ao extremo (certamente mais próximos da ideia de explosão do que da ideia de cintilância) nos *flicker films*.

Essa breve incursão pelas décadas de 1920 e 1960 nos permite constatar que a intermitência luminosa esteve normalmente associada a projetos que colocam em evidência a materialidade, a natureza espetacular e fragmentária, descontínua, da película e de toda projeção cinematográfica, bem como a dimensão artificial e até certo ponto manipulável das sensações experimentadas pelo espectador de cinema. De fato, a própria impressão de movimento que temos diante de um filme projetado é violentada pelos “efeitos *flicker*”: a descontinuidade dos fotogramas é feita invisível pela projeção ou, como diz Jean Epstein, a impressão de movimento só existe no espectador, é “um fenômeno puramente interior”, “uma ilusão, um fantasma” (EPSTEIN, 1974, p. 261), mas “aquilo que os projetores são destinados a esconder, o efeito *flicker* torna visível novamente”. (WEES, 1992, p. 151). Nesse sentido, a intermitência luminosa se coloca como uma figura compromissada em devolver ao espectador, parcial ou momentaneamente que seja, a consciência de estar diante de um espetáculo visual. Ela concentra uma reflexão sobre o próprio cinema e sobre o olhar, sobre a postura e o engajamento do espectador com o filme e sobre a noção de espetáculo, revelando-se muito mais do que um simples recurso estilístico. Trata-se de uma figura iminentemente espetacular que idealmente interpela os termos ilusionistas do espetáculo que a convoca, questionando a opacidade narrativa e a imersão do espectador.

Apesar disso, contudo, acreditamos que a intermitência luminosa é uma figura

---

<sup>3</sup> Aceitamos aqui, como propõe Philippe-Alain Michaud, compreender os “efeitos *flicker*” dentro de dois polos: de um lado, a “exasperação de contrastes” e, de outro, a “fusão das imagens pela sobreposição”: “Entre esses dois polos, do *glimmering* (cintilar) ao *flickering* (tremeluzir) e ao *blinking* (pisca), até o *flashing* (relampejar), se estende toda a gama de intensidades luminosas, conforme a duração dos segmentos de imagens idênticas e a tonalidade das cores que se sucedem”. (MICHAUD, 2006, p. 123).

que pode paradoxalmente contribuir para, justamente, a imersão do espectador. É vital ressaltarmos que nossa ênfase em seu aspecto “anti-ilusionista” não deve ser entendida como uma defesa da intermitência luminosa exclusivamente como efeito de distanciamento. Como veremos a seguir, ao remeter o espectador à natureza material do espetáculo, ao espaço físico da sala de cinema em contraste com o espaço do drama que se desenrola na tela, a intermitência luminosa não afasta o espectador da obra – ela apenas amplia o alcance, os efeitos, a própria noção do que se considera ser a obra. De fato, como observa Richard Magnan, “a questão do distanciamento parece ser um mito persistente na teoria da arte moderna”, mito a ser aqui combatido, posto que a intermitência luminosa pode efetivamente “implicar o espectador na obra que se desenvolve tanto na sala quanto na tela”. (MAGNAN, 1999, p. 141). Em sua argumentação, Magnan emprega a ideia de *mise en phase*, “colocação em fase”, desenvolvida por Roger Odin. A *mise en phase* seria “o processo que me faz vibrar no ritmo dos acontecimentos narrados” (ODIN, 2000, p. 57), que estabelece uma “relação de homologia” “entre o posicionamento do espectador e a dinâmica narrativa que se manifesta na diegese”. (ODIN, 1983, p. 225). Em nosso retorno ao cinema de horror, será interessante observar a intermitência luminosa como agente da *mise en phase*, como figura que contribui para a imersão do espectador no universo ficcional sem com isso deixar de interpelar os termos ilusionistas da projeção cinematográfica.

#### 4. Os monstros da luz

Lâmpadas que falham em inoportunas panes elétricas, repentinas tempestades de raios, reflexos, chamas tremeluzentes e lanternas que varrem o escuro, faíscas, sirenes, faróis, refletores, *flashes*, disparos, clarões de luz que reverberam na noite e na sala de cinema, muitas são as formas e os pretextos pelos quais o cinema de horror obtém seus “efeitos *flicker*”. Assim como era necessária uma corrente elétrica, uma faísca, um impulso energético e, antes deles, um relâmpago certo no instante preciso para animar o monstro de Frankenstein, a intermitência

luminosa parece mandatória para o horror cinematográfico. É sintomático, por exemplo, que em *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994) todos os acontecimentos importantes da trama se passem em noites tempestuosas nas quais raios se estabelecem como fontes luminosas violentas, erráticas e fundamentais: é essa a atmosfera da cena da morte da mãe do protagonista Victor Frankenstein; dos momentos em que Victor constrói seu monstro e em seguida o abandona; do instante em que o vingativo monstro assassina o irmão mais novo de Victor; do reencontro entre criador e criatura; das cenas em que o monstro assassina Elizabeth, irmã adotiva e noiva de Victor, e em que o cientista tenta ressuscitá-la transformando-a também em criatura monstruosa; e é essa a atmosfera quando, finalmente, a monstruosa Elizabeth se mata ateando fogo à mansão dos Frankenstein.

Os clarões luminosos provocados por raios também pontuam como vírgulas o monólogo de Zé do Caixão e encerram como um ponto de exclamação a cena da procissão dos mortos em *À meia-noite levarei sua alma* (José Mojica Marins, 1963). No segmento *A gota d'água* (*The drop of water*) do longa *As três máscaras do terror* (*Black sabbath*, Mario Bava, 1963), eles permeiam, tanto quanto o som recorrente das gotas d'água que ecoam pela casa, o drama da enfermeira assombrada pelo fantasma da mulher de quem ela roubara um anel. Em *Suspiria* (Dario Argento, 1977), eles dominam tanto a sequência inicial (na qual a protagonista segue de táxi através de uma tempestade do aeroporto até a misteriosa escola de dança) quanto a sequência final (na qual ela descobre que os funcionários da escola pertencem a uma seita satânica). E em *Poltergeist: O fenômeno* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982), os raios subitamente deixam de serem remotos fenômenos naturais que assustam as crianças na hora de dormir para se tornar uma ameaça concreta à arquetípica e amaldiçoada família americana da década de 1980 que protagoniza o filme.



*Poltergeist: O fenômeno* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982).

É oportuno ressaltar que em *Poltergeist: O fenômeno* a ameaça externa representada pelos raios é eclipsada por uma ameaça interna maior e muito mais cotidiana: a maldição que recai sobre a família se faz presente, sobretudo, em um aparelho de televisão. A família dorme diante da TV ligada que, após o término de sua programação, passa a inundar a casa com um piscar excessivo e assustador. É o que vemos na sequência que abre o filme, quando a caçula da família, única capaz de se comunicar com a entidade sobrenatural que parece se expressar através do sinal estático do aparelho, aproxima-se e toca a tela – ao tocar a fonte luminosa, ela estabelece o vínculo com o sobrenatural que coloca em movimento a história do filme.

A ameaça que vem da televisão<sup>4</sup> – pretexto para imagens que valorizam a frenética vibração do sinal estático e das linhas que compõem a imagem videográfica, momentos que entendemos como inventivas variações do “efeito

---

<sup>4</sup> Da televisão e de diversos outros dispositivos de comunicação. Sobre essa relação profícuca entre tecnologia e fantasmagoria, ver Felinto, 2006.

*flicker*” – aparece também, por exemplo, em *Videodrome – A síndrome do vídeo* (*Videodrome*, David Cronenberg, 1983), no qual a exposição a um programa de televisão ultra violento causa perturbadores efeitos colaterais, ou ainda em *Ringu* (Hideo Nakata, 1998)<sup>5</sup>, no qual uma maldição resulta na morte violenta de todos os que assistiram a uma misteriosa fita VHS.

A circulação do que podemos considerar uma energia horrífica por entre forças da natureza e artefatos e sinais elétricos, no panorama dos filmes de horror esboçado aqui, já foi objeto de interesse na cultura popular antes mesmo da invenção do cinema como o conhecemos hoje. De fato, os fundamentos científicos por trás do monstro de Frankenstein podem ser retrçados à técnica da ressurreição galvânica desenvolvida pelo cientista italiano Luigi Galvani (1737-1798), pela qual um animal morto readquire movimentos quando estimulado por impulsos elétricos. No campo da literatura de horror, a descoberta de Galvani influenciou não apenas o romance de Mary Shelley, *Frankenstein ou o moderno Prometeu*, (*Frankenstein: Or the modern Prometheus*, de 1816), como impactou o trabalho de vários outros autores – lembremos, por exemplo, do conto satírico *Pequena conversa com uma múmia* (*Some words with a mummy*), publicado por Edgar Allan Poe em 1845, no qual uma múmia é reavivada com o uso de uma bateria. E a ressurreição galvânica foi também uma das principais atrações dos famosos shows de *Phantasmagoria* do ilusionista belga Étienne-Gaspard Robert (1763-1837) no final do século XVIII. Robertson, como era conhecido, encenava ressurreições, aparições e outros fenômenos fantásticos através de truques óticos que incluíam projeções de lanternas mágicas e jogos de espelhos<sup>6</sup>. Seus espetáculos solicitavam, através de estímulos visuais, não só o imaginário como também o envolvimento físico de seu público:

---

<sup>5</sup> Filme que deu origem ao *remake* americano *O chamado* (*The ring*, Gore Verbinski, 2002).

<sup>6</sup> Para análise dos espetáculos de Robertson, ver GUNNING, Tom. *Illusions past and future: The Phantasmagoria and its spectres*. Disponível em: [<mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf>](http://mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf).

Dentre os vários artifícios utilizados para suas explicações, Robertson tinha predileção por exibir os poderes invisíveis da eletricidade através de várias descargas elétricas que deixavam os espectadores ainda mais apavorados e deformados diante dos espelhos [...]. Com inumeráveis disparos de luz, aparições súbitas e descargas elétricas, a fantasmagoria provocava respostas sensório-motoras no público e fazia da exibição da ressurreição galvânica a própria metáfora da experiência do espectador, que reagia automaticamente aos estimulantes efeitos, ou sustos, das atrações de Robertson de uma forma talvez comparável ao sapo histórico de Galvani. (CAPISTRANO DOS SANTOS, 2007, p. 35).

Igualmente, a preocupação com a eletricidade esteve no cerne do trabalho de Franz Anton Mesmer (1734-1815), médico que se valia de argumentos paranormais (e, no limite, francamente charlatanescos) para sustentar sua teoria mesmerista – teoria pela qual os seres vivos seriam energizados por fluidos invisíveis que agiriam de forma análoga às forças magnéticas que fazem os minerais se atraírem ou repelirem mutuamente. Ao final do século XVIII, Mesmer havia percorrido boa parte da Europa fundando clínicas de “cura magnética” e realizando demonstrações ambientadas em cenários semelhantes àqueles dos espetáculos de Robertson. (CAPISTRANO DOS SANTOS, 2007, p. 36).

Essa articulação entre energia e corpo físico aparece também no cinema de horror em cenas que, ao retratarem metamorfoses e duplicações fantásticas, recorrem à intermitência luminosa. Em *A mosca* (*The fly*, David Cronenberg, 1986), o funcionamento da máquina de teletransporte, que eventualmente transforma o cientista em um inseto gigante, é representado por clarões de luz semelhantes a *flashes* fotográficos – semelhança enfatizada pela câmera de vídeo de uma repórter que registra a experiência. Em vários de seus filmes, David Lynch emprega “efeitos *flicker*” na representação de transformações físicas: por exemplo, ao final *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001), quando a protagonista, tomada por remorsos, é “atacada” por um casal de velhinhos em miniatura, a cena é iluminada por uma forte luz estroboscópica (POWELL, 2005, p. 194); e em *Estrada perdida* (*Lost highway*, 1997), a cena da transformação de um saxofonista de meia idade em um jovem mecânico “é operada por uma deserção explosiva. Ela procede por fragmentações e elipses em uma atmosfera

esfumaçada e relampejante”. (ARNAUD, 2012, p. 187). O mesmo ocorre em *Gremlins* (Joe Dante, 1984): as monstruosas criaturas que dão título ao filme se multiplicam em contato com a água, de forma que, quando várias delas se lançam em uma piscina ao mesmo tempo, o temível resultado aparece economicamente na tela como uma profusão de batimentos luminosos. Vale notar também que *Gremlins* associa de maneira particularmente insistente os “efeitos *flicker*” a uma concepção de espetáculo audiovisual: primeira vítima das criaturas, o professor de ciências é assassinado enquanto um filme é projetado na parede da sala de aula, e são o projetor ainda ligado e a película rasgada que significam sua morte para o jovem protagonista quanto este chega à escola. Ao final do filme, o confronto derradeiro com as criaturas ocorre primeiramente em uma sala de cinema e, depois, em uma loja de departamentos na qual todos os aparelhos de televisão trazem a imagem da criatura líder. Ou ainda, quando uma das criaturas ameaça a heroína do filme, ela é repelida pelo estouro de um *flash* fotográfico – cena que nos remete à luta travada entre o fotógrafo *voyeur* e o vizinho psicopata ao final de *Janela indiscreta* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954).

O impacto físico dos fenômenos da luz, pensado, portanto, com curiosa eloquência em termos de energia e eletricidade nos trabalhos de Shelley, Robertson e Mesmer no século XVIII, foi revigorado pelo surgimento do cinema ao final do século XIX – e o parentesco entre eles é evidente. Nesse sentido, *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992), oferece ao menos um momento em que a relação entre a invenção dos Lumière e os espetáculos de Robertson é apresentada sem reservas. Assim que chega a Londres, Drácula é informado acerca da “maior invenção do século”, da “maravilha moderna” que seria o cinematógrafo. A sequência tem início com um *iris shot* e vários planos excepcionalmente filmados com movimentos abruptos, textura granulada, película desfilando a poucos quadros por segundo e efeitos sonoros que simulam o motor da câmera, em clara alusão aos primórdios do cinema. O vampiro, fazendo-se acompanhar da jovem Mina, reencarnação de sua adorada esposa, entra em uma sala na qual o cinematógrafo é apenas uma das atrações. Enquanto vemos, ao fundo, a projeção de um filme estranhamente

familiar no qual um trem atravessa a tela em diagonal<sup>7</sup>, o drama dos personagens se desenrola. Eles conversam, de pé, em meio ao público, em um espaço que em nada se parece com as salas de cinema que conhecemos hoje. Vemos de relance algumas paredes divisórias espelhadas e, em seguida, a projeção cinematográfica é substituída por uma apresentação de teatro de sombras. Vemos o que parece ser um projetorista com um tripé e, a seu lado, as coxias de um teatro. E, quando um lobo invocado pelo vampiro invade a sala causando furor, vemos o corpo de uma mulher em um caixão cenográfico gradualmente se transformar em um esqueleto, truque ótico típico do repertório de Robertson.



Drácula de Bram Stoker (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992).

## 5. Fogos de artifício

A espetacularidade da luz, que provavelmente encontrou no cinema sua forma mais estável, pode, no entanto, ser redescoberta em manifestações que

---

<sup>7</sup> Sigrid Cordell esclarece que essa imagem do trem foi produzida especificamente para o filme, não se tratando, ao contrário do frequentemente se pensa, de um reemprego do original *A chegada do trem na estação* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, irmãos Lumière, 1895). Ver Cordell, 2013.

antecedem até mesmo o fascínio pela energia elétrica e os truques óticos dos séculos XVIII e XIX. Ela está no cerne do que Adorno considerava a única grande arte, a arte dos fogos de artifício: uma arte que, como argumenta Lyotard, seria da ordem da mais estéril fruição (*jouissance*), implicando um prazer desatrelado de qualquer propósito, como o prazer de uma criança que acende um fósforo apenas para contemplar as cores e os movimentos de sua chama. (LYOTARD, 1994, p. 59-60).

Em seu livro *Sketches*, Philippe-Alain Michaud associa o cinema aos espetáculos de fogos de artifício da Europa renascentista. Ele explica que os primeiros fogos de artifício do ocidente foram concebidos como “instalações” na Itália do século XVI, e que eles tinham a importante função de interpretar e reproduzir a ocorrência e os efeitos das então inexplicavelmente instáveis forças da natureza. À época, os espetáculos pirotécnicos, melhor que a pintura, representavam “o caráter instantâneo, transitório e efervescente das aparências do mundo”. (MICHAUD, 2006, p. 163). Nesse aspecto, a função dos fogos de artifício não se diferiria muito daquela inevitavelmente exercida pelo cinema enquanto arte técnica capaz de registrar visualmente as mais sutis transformações. Mais que isso, o dispositivo cinematográfico proporcionaria um espetáculo essencialmente pirotécnico, no sentido de que suas imagens seriam acima de tudo instáveis, intermitentes, imateriais e brilhantes, propagadas por um ambiente escuro durante um limitado período de tempo. (MICHAUD, 2006, p. 171).

O argumento central de Michaud, entretanto, diz respeito à postura do espectador. Ele se refere, mais especificamente, ao espectador de filmes movidos por efeitos especiais (explosões, incêndios, erupções etc.), sugerindo que esses filmes seriam “distantes recordações dos espetáculos do fogo transpostos à era da reprodutibilidade técnica”:

[...] o espectador de cinema moderno se encontra em situação idêntica àquela dos espectadores dos fogos de artifício do Renascimento e do período clássico, descobrindo uma coleção de efeitos intercambiáveis trazidos por uma narrativa

mitológica ou histórica que se consome no tempo mesmo de sua evocação.  
(MICHAUD, 2006, p. 169).

Em concordância com os argumentos de Michaud, esse cinema de efeitos especiais foi denominado por Laurent Jullier “cinema do fogo de artifício” – um cinema que visaria produzir “sensações fortes não verbalizáveis” (JULLIER, 1997, p. 27) e que seria, assim, uma resposta dos cineastas às demandas de um espectador que, ameaçado de anedonia (incapacidade de sentir prazer), segue em busca de emoções cada vez mais fortes. (JULLIER, 1997, p. 133). Para Jullier (1997, p. 118), os efeitos de intermitência luminosa, bem como as frequências sonoras graves que fazem vibrar tanto a sala de cinema quanto os nervos do espectador, seriam exemplos dessa estratégia cinematográfica cujo foco é a obtenção de reações subconscientes ou involuntárias por parte do espectador.

Vários outros autores também se dedicaram a estudar esse cinema eminentemente sensorial que busca se distinguir do dito “cinema narrativo”. Para Roger Odin (1988, p. 134), por exemplo, trata-se de “deslocar o lugar do filme” da história narrada em direção às vibrações que percorrem a sala, da “produção de sentido” para a “produção de afetos”. Para Marc Vernet (1980, p. 223), esse deslocamento do lugar do filme seria ressaltado, justamente, pelos intensos efeitos luminosos, que criariam o “espectador-tela”, ou seja, tomariam o espectador também como uma superfície sensível acolhedora da luz que, proveniente do projetor, rebate na tela grande e avança em sua direção. Já mais recentemente, Michel Chion, atento às telas cada vez maiores, à popularização do 3D, à consolidação do IMAX e aos sistemas de som cada vez mais potentes e envolventes, observa que o “sensorial” desse cinema diz respeito, em grande medida, aos avanços técnicos empreendidos pela indústria cinematográfica ao longo de sua história:

[...] cada revolução técnica do cinema trouxe uma nova camada de sensorialidade: as sensações de matéria, velocidade, movimento e espaço, encontrando-se assim renovadas, são percebidas nelas mesmas e não ainda como os elementos codificados de uma linguagem, de um discurso, de uma narrativa. (CHION, 2011, p. 129).

A metáfora que aproxima o cinema aos fogos de artifício parece, pois, plenamente justificada pela tradição do cinema de horror que teria sido inaugurada por *Os olhos sem rosto*, *Psicose* e *Peeping Tom*. Mais que isso, ela surge explícita em um filme que lhes antecede em um ano: *O fantasma de Yotsuya* (*Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, Nabuo Nakagawa, 1959). Adaptação de uma popular peça de teatro *kabuki* de 1825, o filme narra a história de um samurai que deseja matar sua esposa para poder se casar com outra mulher. Sua primeira metade mostra como ele planeja o que seria o crime perfeito, fazendo inclusive recair sobre a esposa indesejada uma suspeita de adultério, enquanto sua segunda metade traz o fantasma da esposa morta em busca de vingança. A sequência que nos interessa é aquela em que o samurai coloca seu plano em ação. Em uma noite de festa na cidade, ele se prepara para sair, deixando a esposa e o filho recém-nascido sozinhos em casa. Antes, contudo, ele prepara para a mulher um veneno, que ela aceita acreditando se tratar de um remédio. Cada momento da sequência é pontuado por planos breves dos festivos fogos de artifício que explodem na cidade: o samurai prepara o veneno, fogos de artifício explodem; a mulher bebe o veneno, fogos de artifício explodem; o samurai aguarda impassível, fogos de artifício explodem; a mulher descobre seu rosto desfigurado pela ação do veneno, fogos de artifício explodem; a mulher, com o filho nos braços, morre, fogos de artifício explodem. Em momento algum são apresentadas imagens outras da festa na cidade que não os planos que trazem os fogos de artifício sob o céu negro. Mais do que contribuírem para o desenrolar da trama, esses fogos de artifício elegante e impetuosamente presentificam para o espectador o choque do fato horrífico, deslocando (ampliando) a atenção do filme, como quer Odin, da tela para a sala de cinema.



O fantasma de Yotsuya (*Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, Nabuo Nakagawa, 1959).

Esse cinema de horror que propomos enquadrar no que Jullier considera “cinema do fogo de artifício” é assim bem representado por filmes que, como argumentamos, não se satisfazem em apontar a existência do monstro ou em simplesmente narrar o fato horrífico, mas que sentem a necessidade de, no fazê-lo, chocar o espectador com um uso extremamente performático do próprio dispositivo cinematográfico. Essa performatividade se manifesta nos vários títulos já comentados e também, de forma exemplar, através do recurso ao *flash frame* (fotograma solitário que bruscamente interrompe a cena, devolvendo-a em seguida a seu desenrolar natural) em filmes como *O exorcista* (*The exorcist*, William Friedkin, 1973) e *The house of the devil* (Ti West, 2009). No primeiro, além do “efeito *flicker*” que perdura durante toda a famosa sequência de exorcismo, temos em vários momentos a súbita aparição de uma figura demoníaca, presumidamente a entidade que tomou posse da garota que protagoniza o filme. Já no segundo, quando a história se encaminha para um desfecho, o rosto de uma bruxa aparece repetidamente, frações de segundo por vez, de forma a representar o desespero da protagonista perseguida por satanistas e também a fazer reverberar pela sala de cinema uma igualmente desesperadora cintilância. Podemos dizer que o *flash frame* toma emprestado dos *flicker films* o mesmo

arrebatamento, o mesmo surto de violência visual.

### 6. A vida das paredes

Como já sugerimos, a intermitência luminosa traz, quase sempre, desconforto. No cinema de horror, ela ajuda a fabricar a apreensão que antecede e anuncia um assassinato, o choque causado por uma aparição monstruosa, a agonia provocada por uma ameaça física indescritível. Sugerimos também que o *flash frame* é, muito provavelmente, uma de suas formas mais explosivas, mais conscientes e mais narrativamente arbitrárias. Convém, agora, mencionar algumas de suas formas que consideramos mais triviais.

Intermitência luminosa e desconforto estão entrelaçados desde as primeiras projeções da história do cinema, nas quais a cintilância da imagem não era mais que um problema técnico que dizia respeito principalmente à qualidade dos projetores da época. A esse respeito, Noël Burch nos lembra que em 1908 chegou a ser elaborado em Massachusetts, nos Estados Unidos, um regulamento pelo qual os filmes não deveriam ultrapassar dois minutos de duração, sendo também obrigatório um intervalo de pelo menos cinco minutos entre um filme e outro, a fim de não cansar os espectadores. (BURCH, 1991, p. 50). Outro episódio curioso é o do médico Miguel Estorch, que declarou em Barcelona em 1913 que o cinema, além de ser um espetáculo “moral e intelectualmente intolerável” (devido à proliferação das cenas eróticas e das más adaptações dos clássicos literários), causava danos irreversíveis ao tecido retiniano em função da cintilância da luz projetada: “Um homem cujo campo visual fosse exclusivamente uma tela de cinema perderia integralmente a visão em poucos dias”. (BATTLORI, 1990, p. 16).

No cinema de horror, o desconforto provocado pela luz se encontra tematizado, por exemplo, na cena dos exames médicos da Paulette de *Os olhos sem rosto*, nas febres oftálmicas que levam à loucura o protagonista de *O homem com olhos de raio-X* ou, ainda, nas crianças fotossensíveis confinadas no sombrio casarão de *Os outros* (*The others*, Alejandro Amenábar, 2001). Tão contundente quanto a escuridão, que habitualmente associamos ao mistério, à incerteza e ao

desconhecido, a luz se revela assim portadora de choque e inquietação. O espectador, como um vampiro ou um *gremlin* que foge da claridade, teme menos o escuro em si do que os contornos que subitamente dele emergem ou podem emergir a qualquer momento.

É assim que a minúcia cenográfica da lâmpada com mau contato logo no primeiro plano de *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) funciona como presságio de que coisas estranhas acontecerão naquele pequeno mercado no decorrer do filme. Essa mesma lâmpada falha já havia sido vista em *O exorcista*, *Suspiria*, *Gremlins* e *A mosca*, para ficarmos apenas nos filmes já comentados aqui. De forma semelhante, a lareira que aquece e ilumina a casa de Usher em *O solar maldito* (*House of Usher*, Roger Corman, 1960) surpreende o então despreocupado protagonista logo ao início do filme com uma pequena explosão – pequena, mas cujas faíscas, em plano detalhe, arrebatam o espectador com um súbito clarão de luz.



O solar maldito (*House of Usher*, Roger Corman, 1960).

Já em certo momento de *Sangue de pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942), são os reflexos da água na parede que instauram a atmosfera de suspense. Na cena, uma mulher mergulha sozinha em uma piscina ao se sentir ameaçada por um felino, forma monstruosa de sua vingativa rival. De dentro da piscina, ela observa tudo a seu redor. A montagem em plano contraplano intercala seu olhar atento a imagens nas quais não há efetivamente nada para ser visto – nada se passa nos arredores da piscina, nenhum felino, ninguém, a não ser a cintilância da

água refletida nas paredes e no teto e, talvez, uma sombra estranha que, todavia, logo desaparece. É o suficiente para transformar o espaço inanimado e banal da piscina em espaço dinâmico de medo e tensão, despertando o horror na personagem. Talvez por fornecer uma ocasião relativamente verossímil para a apresentação de personagens completamente indefesos (e com pouca roupa), as piscinas aparecem com frequência curiosa nos filmes de horror. Neles, elas quase sempre são frequentadas à noite, de modo que os reflexos de luz que dão vida às paredes surgem com maior intensidade. É o caso, por exemplo, de cenas dos recentes *Deixe-me entrar* (*Let me in*, Matt Reeves, 2010)<sup>8</sup> e *Corrente do mal* (*It follows*, David Robert Mitchell, 2014), e novamente de *Suspiria*, que exhibe ainda em outro momento paredes que parecem se desfazer em função das sombras e reflexos das gotas de chuva nos vidros das janelas.



Sangue de pantera (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942).

<sup>8</sup> Refilmagem do sueco *Deixa ela entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008).

Outro ambiente a ganhar vida (uma vida, digamos, hostil às personagens e ao espectador) através da intermitência luminosa é o interior da Nostromo, a nave espacial de *Alien, o 8º passageiro* (*Alien*, Ridley Scott, 1979). Fazendo uso exemplar do “efeito *flicker*” durante seus vinte minutos finais, o filme atinge o clímax quando a tripulação da Nostromo se encontra inteiramente dizimada por uma criatura alienígena, e apenas a tenente Ripley luta para escapar em uma nave auxiliar. Acreditando que a criatura permanece a bordo da Nostromo, Ripley aciona sua sequência de autodestruição. As paredes da nave começam a vibrar com a luz amarela das sirenes de emergência. À medida que a personagem avança pelos corredores, uma luz branca se sobrepõe à primeira e começa a piscar com regularidade estroboscópica sem que reconheçamos sua fonte. Por fim, Ripley chega à nave auxiliar e se depara com a criatura, justo nos instantes de maior intensidade do piscar das luzes.

Esse “efeito *flicker*” persistirá mesmo depois de a tenente conseguir expulsar a criatura e escapar com vida: ele reaparecerá nos filmes seguintes da série *Alien*, passando pelos dirigidos por James Cameron (1986) e David Fincher (1992) até *Alien: A ressurreição* (*Alien: Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997), no qual a tripulação e o espectador se verão uma vez mais imersos em um piscar de luzes inexplicável – “essa luz branca não faz sentido. Qual é sua fonte? E por que apenas agora ela está piscando?” (SIPOS, 2010, p. 170). E esse “efeito *flicker*” reaparecerá, também, em *Prometheus* (Ridley Scott, 2012), que apresenta o *alien* ao novo milênio valendo-se de uma sequência final extremamente semelhante àquela do longa original: uma última tripulante em expedição a um planeta remoto subitamente se vê obrigada a fugir de criaturas monstruosas em meio a uma profusão de intensos efeitos de luz.

## 7. Conclusão: tudo estremece quando a luz estremece

Buscamos demonstrar aqui que a intermitência luminosa, cujas manifestações podem ser retraçadas aos fogos de artifício renascentistas, a espetáculos pré-cinema e a ocorrências significativas do cinema experimental, exhibe no cinema de

horror, notadamente a partir da segunda metade do século XX, suas formas mais diversificadas e intrigantes. Vimos que ela concentra uma série de questionamentos acerca do espectador, do olhar (da visão, do olho e do corpo fisicamente envolto pela projeção) e da própria arte cinematográfica em sua condição de espetáculo. Buscamos identificar algumas de suas ocorrências mais marcantes através de exemplos diversos, e vimos como essa figura opera, simultaneamente, uma imersão do espectador e uma revelação do próprio dispositivo de projeção. Indagando acerca do fascínio e do desconforto provocados por seus empregos mais inventivos, vimos que a intermitência luminosa se mostra econômica e profundamente eficaz na apresentação do fato horrífico para além da superfície da tela, em direção ao espaço da sala de cinema e ao “espectador-tela” que deseja avidamente consumir seus efeitos eletrizantes.

Seria precipitado, contudo, afirmar que todos os seus usos, em todos os filmes de horror, reclamam ou fazem prova de tal consciência performática e inquisidora. É sensato fazer a ressalva de que muitos filmes perpetuam o uso da intermitência luminosa mais como uma simples convenção do gênero do que como uma real reflexão sobre ele. Ainda assim, assumimos aqui a tarefa de refletir sobre os motivos da recorrência dessa figura e sobre o que ela traz de mais significativo ao cinema de horror, na esperança de ultrapassar o acomodamento estéril oferecido por toda e qualquer convenção.

Desejamos assim que este trabalho seja compreendido não como um cerceamento à figura que toma como tema, mas como um primeiro esboço de certa arqueologia possível da intermitência luminosa como forma cinematográfica espetacular e horrífica. Por isso, à guisa de conclusão, propomos lembrar que, muito antes do cinema, da eletricidade ou dos fogos de artifício, no alvorecer da humanidade, era o fogo, com suas chamas tremeluzentes, que causava fascínio e medo, suscitando questionamentos e impactando fisicamente, com sua luz e calor, aqueles ao seu redor. Imagem em movimento, as chamas configuravam um espetáculo primitivo e encantador. Podemos imaginar a contação de histórias ao redor de uma fogueira sob um céu estrelado, o rosto de cada ouvinte cintilando com um brilho intenso, sombras fantásticas dançando pelo espaço: “Na chama, o

espaço vibra, o tempo se agita. Tudo estremece quando a luz estremece. Não seria o devir do fogo o mais dramático e mais vivo dos devires?” (BACHELARD, 1964, p. 33).

### **Bibliografia**

ARNAUD, Diane. *Changements de têtes: De Georges Méliès à David Lynch*. Pertuis: Rouge Profond, 2012.

BACHELARD, Gaston. *La flamme d'une chandelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

BATTLORI, Joan M. Minguet. “L'église et les intellectuels espagnols contre le cinéma”. In COSANDEY, Roland; GAUDREAU, André; GUNNING, Tom (org.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Quebec - Lausanne: Les Presses de l'Université Laval - Éditions Payot Lausanne, 1992. p. 12-20.

BÉGIN, Richard; GUIDO, Laurent. “Présentation”. *Revue d'études cinématographiques*, v. 20, n. 2-3, 2010, 7-11.

BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini: Naissance du langage cinématographique*. Paris: Nathan, 1991.

CAPISTRANO DOS SANTOS, Messias Tadeu. *O cinema em transe: A percepção cinematográfica à luz das metáforas do autômato e dos fenômenos de dissociação*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

CHION, Michel. *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2011.

CORDELL, Sigrid Anderson. “Sex, terror, and Bram Stoker's Dracula: Coppola's reinvention of film history”. *Neo-Victorian Studies*, v. 6, n. 1, 2013, 1-21.

DE HAAS, Patrick. *Cinéma intégral: De la peinture au cinéma dans les années 1920*. Paris: Transédition, 1985.

EPSTEIN, Jean. “L'intelligence d'une machine”. In : *Écrits sur le cinéma, tome 1: 1921-1947*. Paris: Éditions Seghers, 1974. p. 255.

FELINTO, Érick. “Imagens que matam: O imaginário do pânico midiático no novo cinema oriental”. *Ícone*, v. 2, n. 9, 2006, 11-28.

GRANT, Keith. "Digital anxiety and the new verité horror and sf film". *Science fiction film and television*, v. 6, n. 2, 2013, 153-175.

GUNNING, Tom. "Illusions past and future: The Phantasmagoria and its spectres". Disponível em:  [<mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf.>](http://mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf). Acessado em: 24 de agosto de 2015.

HAWKINS, Joan. "The scalpel's edge: George Franju's *Les yeux sans visage*". In *Cutting edge: Art-horror and the horrific Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 65-85.

JULLIER, Laurent. *L'écran post-moderne: Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*. Paris: L'Harmattan, 1997.

LYOTARD, Jean-François. "L'acinéma". In: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994. p. 57-69.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAGNAN, Richard. *Le clignotement et le spectateur-écran: Phénoménologie des actes de langage cinématographiques*. 1999. Tese (Doutorado em Estudos cinematográficos e audiovisuais) – Universidade de Paris-3 Sorbonne Nouvelle, Paris, França.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Sketches*. Paris: Kargo & L'Éclat, 2006.

ODIN, Roger. "Mise en phase, déphasage et performativité". *Communications*, n. 38, 1983, 213-238.

ODIN, Roger. "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: Une approche sémio-pragmatique". *Iris*, n. 8, 1988, 121-139.

ODIN, Roger. "La question du public. Approche sémio-pragmatique". *Réseaux*, v.18, n. 99, 2000, 49-72.

POWELL, Anna. *Deleuze and horror film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

SIPOS, Thomas M. "Lighting the image". In: *Horror film aesthetics: Creating the visual language of fear*. Jefferson: McFarland & Co., 2010. p. 140-175.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal thoughts: Embodiment and movie image culture*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2004.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

VERNET, Marc. “Clignotements du noir-et-blanc”. In : AUMONT, Jacques et al. La théorie du film: Colloque de Lyon. Paris: Albatros, 1980. p. 223-233.

WEES, William C. Light moving in time: Studies in the visual aesthetics of Avant-Garde film. Berkeley: University of California Press, 1992.

*Submetido em 24 de agosto de 2015 | Aceito em 30 de outubro de 2015*

**A cultura participativa no cinema de horror contemporâneo:  
apontamentos sobre o *found footage***

Claudio Vescia Zanini<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Professor de língua inglesa e respectivas literaturas da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). É membro fundador do grupo de pesquisas Estudos sobre o Gótico (CNPq), e seus interesses e objetos de pesquisa incluem as interfaces entre a literatura e o cinema de horror, o falso documentário no cinema de horror, e as diversas expressões artísticas do gótico.

**e-mail: [haunted32@yahoo.com.br](mailto:haunted32@yahoo.com.br)**



### Resumo

O artigo investiga o contexto de estabelecimento do subgênero *found footage* no cinema de horror contemporâneo. Os conceitos principais para tal são a cultura participativa (Henry Jenkins, 2009) e a reivindicação da veracidade no documentário (Patricia Aufdenheide, 2007). A análise de filmes *found footage* aponta que sua consolidação ocorreu calcada na mistura entre elementos formais e estilísticos herdados do horror clássico e a cultura participativa, cujos membros recebem e produzem conteúdo simultaneamente.

Palavras-chave: *Found footage*; Cultura participativa; Reivindicação da veracidade; Cinema de horror.

### Abstract

The article investigates the context in which found footage established itself within contemporary horror cinema. The main concepts for such are participatory culture (Henry Jenkins, 2009) and the claims to truthfulness in documentary (Patricia Aufdenheide, 2007). The analysis of found footage points out that its consolidation took place based on the mixture between formal and stylistic elements inherited from classic horror and participatory culture, whose members are both content producers and content receivers.

Keywords: *Found footage*; Participatory culture; Claims to truthfulness; Horror cinema.

### Introdução

O filósofo inglês Edmund Burke afirma em seu tratado de 1757, *Indagação filosófica acerca da origem de nossas ideias sobre o sublime e o belo*, que a sensação mais sublime que o ser humano é capaz de produzir é o medo e que nada amedronta mais que a iminência ou a presença da morte. Para Burke, o contato do indivíduo com situações em que haja o confronto com aquilo que o apavora eleva-o sensorial e espiritualmente. Assim como Burke, Sigmund Freud também acredita que poucas situações criam maior sensação de medo que o confronto com a morte, aspecto discutido através do conceito de pulsão da morte: Freud associa a morte à vida partindo da premissa que o Tântatos – princípio da morte e da destruição – trabalha conjuntamente com seu oposto diametral, o Eros, princípio da vida e da preservação. Testemunhar o final físico ou simbólico de algo ou alguém deixa o indivíduo mais bem preparado para quando seu próprio final chegar.

Assim como a psicanálise e a filosofia, outras áreas do conhecimento humano já demonstraram seu interesse pelo que causa o medo e por aquilo que o medo causa. Na literatura, por exemplo, não é coincidência que alguns dos mais notáveis escritores de ficção de horror também tenham sido teóricos do medo na ficção. Edgar Allan Poe, por exemplo, estabeleceu parâmetros importantes em seu texto seminal *A Filosofia da Composição*, publicado em 1845. Dentre eles, destaca-se a ideia de que o artista deve começar sua história pelo final a fim de atingir o efeito desejado durante o processo de construção da história: “Só tendo o *epílogo* constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”. (POE, 1999, p. 130).

Admirador confesso de Poe, Howard Phillips Lovecraft também trabalhou com base na ideia do *in ultima res*, ou seja, iniciar a narrativa com os últimos fatos da cronologia. Lovecraft é o criador da noção de horror cósmico, o qual, de acordo com seu *O Horror Sobrenatural na Literatura*, advém da constatação de nossa insignificância dentro do cosmos e da dificuldade que temos de lidar com o fato

de que não somos o centro do universo.

A Poe e Lovecraft junta-se Stephen King no final do século XX. Autor de inúmeras histórias de terror imagetivamente ricas. King teve parte significativa de sua obra de horror adaptada para o cinema: além de ter escrito *Cujo*, *O Iluminado*, *IT*, *Cemitério Maldito*, *Louca Obsessão* e *Carrie*, *A Estranha*, histórias que aterrorizaram leitores e espectadores ao longo das últimas décadas, o autor publicou em 1982 *Dança Macabra*, em que ele discute diferentes nuances do horror, mostrando que o contexto sócio-histórico influi diretamente nos medos das pessoas. King cita como exemplo o período da Guerra Fria nos EUA, mostrando que o clima que se instaurou no país deixou seus habitantes com medo de inimigos invisíveis ou distantes, tais como as guerras ou vírus de doenças letais, o que em certa medida se refletiu na produção literária e cinematográfica desde então. Entre os anos 60 e 80, duas das tendências mais marcantes do cinema de horror estadunidense tiveram início: os filmes de zumbi famintos por carne humana, que têm em *A Noite dos Mortos-Vivos* de George A. Romero (1968) um de seus marcos mais significativos, e os *slashers*, filmes em que um assassino misterioso frequentemente mascarado faz inúmeras vítimas ao longo da história. Para que se tenha uma ideia de como o período entre o final dos anos 70 e o início dos anos 80 de fato marca a origem do *slasher*, basta lembrar que os três marcos iniciais do gênero – *Halloween*, *A Morte Convida Para Dançar* e *Sexta-Feira 13* – foram lançados em questão de pouco mais de dois anos – o primeiro em 1978 e os dois últimos em 1980.

Burke, Poe, Lovecraft, Freud e King são apenas algumas das mentes que pensaram em formas de se lidar com o medo e o horror ao longo dos últimos dois séculos e, apesar dos diferentes pontos de vista e objetivos em suas discussões, todos eles de alguma forma retomam a noção da veracidade do horror em seus discursos, seja buscando entender o que o horror real pode causar no indivíduo (Burke e Freud), seja determinando a origem deste horror em sensações puramente humanas no âmbito individual (Lovecraft) ou coletivo (King), ou então, apresentando fórmulas de se traduzir o horror verossímil em literatura (Poe). Tendo em vista que a veracidade pode ter papel importante na maneira como se contam

histórias de horror, este artigo visa discutir elementos do *found footage*<sup>2</sup> (literalmente traduzido como ‘filmagem encontrada’, mas eventualmente chamado em português de ‘filmagem perdida’), um subgênero do cinema de horror que se apropria e subverte convenções do documentário. Alguns de seus representantes mais famosos são *A Bruxa de Blair* (1999), *Atividade Paranormal* (2007), *O Último Exorcismo* (2010), *[REC]* (2007), *Chernobyl* (2012) e *A Força* (2015). Todos estes filmes, bem como os outros citados ao longo desta análise, capitalizam nas convenções do formato documental com vistas a explorar, ainda que de maneiras diversas, aquilo que Patricia Aufdenheide denomina reivindicação da veracidade (2007).

Além da análise de filmes do tipo *found footage*, este artigo mapeia o contexto social e tecnológico que permite a este gênero estabelecer-se como tendência forte no cinema de horror de hoje. Tal mapeamento é pautado pelas noções de *cultura da convergência* e *cultura participativa*, propostas pelo estudioso de mídia estadunidense Henry Jenkins, e como elas interferem a maneira como interagimos com a imagem e com o conteúdo produzido. Apontamentos sobre elementos teóricos relacionados ao documentário como gênero cinematográfico serão de valia, com destaque para a já citada proposta de Patricia Aufdenheide sobre a reivindicação da veracidade como fator basilar na relação entre filme e espectador.

### **O documentário e o *found footage***

Nenhuma tentativa de listar o cânone da literatura de horror – por mais que tal

---

<sup>2</sup> O termo *found footage* é utilizado há décadas em referência ao gênero que “consiste, em sua maioria, da produção de documentários experimentais a partir da colagem e da ressignificação de imagens de arquivo preexistentes.” (CARREIRO, 2013, p. 226), e que tem no lituano Jonas Mekas e no checo Harum Farocki alguns de seus maiores expoentes. Ainda que o termo seja, de fato, utilizado em diversos textos (inclusive ao longo deste artigo) como referência aos filmes de horror que se apropriam do discurso factual, o uso do termo está longe de ser consenso entre os acadêmicos. Observa-se o uso de ‘falso documentário de horror’ (CARREIRO, 2011; CARREIRO, 2013), ‘*found footage* de horror’ (BRAGANÇA, 2015), ‘POV horror’ e ‘*discovered footage films*’ (BORDWELL, 2010).

empreitada soe complicada, ou mesmo ingênua – poderá furta-se a omitir *Frankenstein*, de Mary Shelley (1816), *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson (1886), *Drácula* (1897), de Bram Stoker, ou a ficção de Poe. Um fator que os une está nas variadas formas com que as estruturas destas obras flertam com a realidade: enquanto a obra de Shelley é apresentada através de cartas, a novela de Stevenson sobre o respeitável Jekyll e o tenebroso Hyde é contada em capítulos com narradores intradiegticos, sendo um deles um médico e outro, um advogado – ou seja, assim como em *Frankenstein*, a credibilidade dos narradores não deveria ser questionada, uma vez que todos são homens da lei ou da ciência, portanto esclarecidos, ou mesmo céticos. O caso de *Drácula* é ainda mais interessante neste sentido: além das já tradicionais cartas e entradas de diário, o romance é narrado através de transcrições de gravações fonográficas e telegramas, o que alude às inovações vitorianas do final do século XIX nas tecnologias de comunicação. Toda a comunicação entre personagens no âmbito da ficção, bem como aquela entre o autor e seus leitores, ocorre não através de uma estrutura narrativa claramente “inventada”, mas sim através de notícias de jornal ou documentos oficiais, materiais que, em algum nível, objetivam servir como evidência mais forte dos fatos apresentados.

Como traduzir tal noção para a tela do cinema? O *found footage* oferece uma solução: um rolo de fita é encontrado ou aos pés de uma árvore em uma floresta, ou à beira de uma estrada. Quem encontra tal material trata de arrumar equipamento adequado para ver o que está gravado. As imagens reveladas costumam ser fortes, não raro mostrando morte, destruição e tortura em variações abismais. A filmagem frequentemente não explica por que tais fatos ocorreram, e o ser responsável por eles às vezes não fica claro. Apenas uma coisa se conclui sobre as “estrelas” dos filmes em questão: eles nunca mais foram vistos. O desaparecimento e o sofrimento das pessoas filmadas torna-se concreto devido à evidência aparentemente inquestionável de que tais fatos efetivamente ocorreram, o que em alguma medida amplifica a sensação de medo no espectador.

A onda de filmes *found footage* dos últimos vinte anos levou ao início da consolidação dos estudos sobre o tema. Na academia brasileira verifica-se uma

quantidade significativa de artigos produzidos sobre o assunto, sobretudo ao longo desta década. Dentre as abordagens analíticas encontradas, destacam-se aspectos técnicos da narrativa, tais como o uso do som e da câmera (CARREIRO, 2011; CARREIRO, 2013), o dispositivo cinematográfico (ACKER, 2015), a relação destes filmes com a mídia (BRAGANÇA, 2015; ZANINI, 2016), além de análises com foco em representações do mal e nos elementos da literatura gótica presentes nestes filmes (ZANINI, 2014; ZANINI, 2016). Entretanto, ainda percebe-se uma carência de estudos e sistematização teórica. Bill Nichols, um dos maiores estudiosos do gênero documentário, faz apenas uma menção de uma linha ao gênero em seu *Introduction to Documentary*, frisando que o *found footage* é “material não filmado pelo *filmmaker*”<sup>3</sup>. Betsy McLane, por outro lado, cita o gênero em seu capítulo sobre documentário experimental, mas não traz qualquer exemplo. (MCLANE, 2012, p. 352).

O *found footage* é epistemologicamente ligado ao documentário, gênero cujo processo de definição perpassa questões relacionadas à ética, ao conteúdo, ao modo, à forma e à política. (NICHOLS, 2010, p. XI). A maior complexidade ontológica do documentário reside justamente naquilo que teóricos apontam como sendo seu diferencial entre os gêneros fílmicos: seu apelo perante a audiência devido à sua ligação com a verdade das coisas. Aufdenheide, por exemplo, aponta que aspectos como a objetividade e a parcialidade dificultam definir o termo ‘documentário’ claramente (AUFDENHEIDE, 2007, p. IX), uma vez que eles necessariamente interferem com a percepção e a representação da realidade, tanto de quem faz o documentário quanto de quem o assiste. De certa forma, tal situação remete a uma questão cara aos estudos culturais, a saber, pensar quem produz o texto, quem apoia ou chancela o que é produzido, e para quem a produção é direcionada. Assim, questões como as preferências, filiações e doutrinas filosófico-políticas do documentarista tornam-se importantes, na medida em que influenciam o modo como o documentário é feito.

---

<sup>3</sup> O vocábulo em inglês *filmmaker* foi mantido porque as expressões ‘diretor’, ‘roteirista’, ‘produtor’ ou ‘responsável pelo filme’ não abarcariam as nuances necessárias à explicação.

O que se pode afirmar com relativa segurança é que o documentário é um gênero não unicamente, mas predominantemente, cinematográfico, sobre algum aspecto da vida real. Depois de problematizar definições comumente atribuídas ao gênero, Nichols propõe que o documentário é um filme sobre situações e eventos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam como são em histórias plausíveis sobre as vidas, situações e eventos retratados. (NICHOLS, 2010, p. 14). Em seus estudos sobre *reality television*, Andrejevic afirma que este gênero televisivo se mantém vivo e interessante à audiência devido ao “apelo do real” (ANDREJEVIC, 2004, p. 7), fato que se aplica também ao documentário. Consonantemente, Aufdenheide propõe como grande trunfo do documentário o conceito de “reivindicação de veracidade” (*claims to truthfulness* no original), ou seja, o fato de que o documentário apresenta caráter informativo, e que, em certa medida, pretende-se mostrar (ou é visto pelos espectadores como) sério, o que lhe confere certa aura de credibilidade devido à sua ligação com a realidade. Não raro, os espectadores creem que o documentário “diz a verdade” – não apenas devido à reivindicação da veracidade, mas também porque a filmagem em si tende a ser vista como prova irrefutável de que algo aconteceu, fato que explica a ideia de que “a afirmação que o documentário pode apresentar um retrato fiel e preciso do mundo social não é validada apenas através da associação da câmera com os instrumentos da ciência, mas também depende da crença cultural de que a câmera não mente”<sup>4</sup>. (ROSCOE; HIGHT, 2001, p. 11).

A ideia de que a câmera não mente é falaciosa, e, portanto, perigosa. Há inúmeros recursos de filmagem e fotografia que podem alterar a teórica realidade capturada pela lente sem deixar grandes vestígios. Exemplos crônicos e interessantes disso são as celebridades, que posam para veículos da mídia e tem suas “imperfeições” corporais removidas. A noção de realidade, tão cara ao espectador do documentário e tão associada à câmera, cai por terra a partir do

---

<sup>4</sup> Citação original em inglês: “The claim that documentary can present a truthful and accurate portrayal of the social world is not only validated through the association of the camera with the instruments of science but also depends upon the cultural belief that the camera does not lie”.

momento em que esses produtos finais – corpos sem rugas, celulites, e, às vezes, sem o umbigo – se constituem em ideais inatingíveis, repetidos à exaustão pela mídia e pelo público; assim, o que se vende como verdade não é mais que uma ilusão inatingível. Sobre isso, Jean Baudrillard (1990, p. 64) afirma que a máquina fotográfica “altera toda a vontade, [...] apaga toda a intencionalidade e só deixa transparecer o puro reflexo de tirar fotos. O próprio olhar é apagado, já que substituído pela objetiva, que é cúmplice do objeto e, por isso, de uma reviravolta da visão”.

Entretanto, a maior fonte de complexidade da falácia de que a câmera não mente vem daquilo que Jermyn e Holmes chamam de “o olho da câmera”, ou seja, a perspectiva (leia-se ‘escolhas’) de quem filma, dirige e produz o documentário: no caso do *found footage*, tudo é feito em estúdio ou em locações, as pessoas filmadas são atores, e os eventos apresentados são ficcionais. Contudo, a baixa qualidade da filmagem, o som abafado, a maneira como o personagem-narrador segura a câmera enquanto fala com seus companheiros e o tremer da filmagem enquanto ocorre uma caminhada ou uma corrida são formas de direcionar a visão do espectador – o olho “neutro” da câmera também faria isso, mas de outro modo – ao mesmo tempo em que há um esforço para convencer quem assiste ao filme da veracidade dos fatos.

Um dos primeiros filmes a explorar estes aspectos é *Canibal Holocausto*, dirigido em 1980 por Ruggero Deodato, que acaba por estabelecer os parâmetros básicos para muito do *found footage*, que seria produzido em décadas seguintes. A narrativa inicia com o retorno de um professor da Universidade de Nova York de uma expedição à Floresta Amazônica, a fim de resgatar um grupo de estudantes desaparecidos cujo objetivo era documentar o modo de vida e as tradições de uma tribo de índios canibais. Ele não localiza o grupo, mas os rolos de filme feitos por eles acabam sendo encontrados e devidamente assistidos pelos professores da universidade.

O filme nos coloca na mesma perspectiva dos professores, ou seja, todos somos espectadores das filmagens feitas pelos pesquisadores. O que as fitas revelam é o desrespeito total à cultura e às pessoas do local por parte dos

documentaristas, o que se observa através da matança de animais, do incêndio na taba e do estupro de uma índia. O fim das filmagens explica o sumiço da equipe, mostrando como um a um eles são capturados e canibalizados. O filme levou Deodato à prisão, acusado de obscenidade intensa e homicídio, pois se acreditava que os atores estavam mortos na realidade. O caso foi resolvido quando Deodato contatou Luca Barbareschi, um dos atores “comidos” pelos índios, e pediu a ele que levasse o resto do elenco à presença do juiz, para comprovar que estavam todos vivos. Deodato, entretanto, foi condenado por crimes contra a natureza, pois animais foram de fato mortos em frente à câmera para fins de realização do filme<sup>5</sup>.

Para entender o valor de *Canibal Holocausto* dentro do panteão do *found footage* é preciso integrar uma série de fatores: o filme explora um aspecto inovador até então (o metafilme, ou “o filme dentro do filme”) e vai além, pois acidentalmente evoca a essência do lendário gênero *snuff*<sup>6</sup> ao documentar cenas de morte comprovadamente reais – neste caso, de animais tais como um quati, uma jiboia e um macaco; o trabalho de maquiagem de Massimo Giustini e Nicola Catalani é tão bem-feito que quase leva o diretor do filme à cadeia; finalmente, o contexto em que o filme é lançado contribui muito para seu impacto. O elemento da filmagem perdida é surpreendente e a combinação de países envolvidos no filme é muito eficiente: ele é lançado na Itália, lugar de predominância católica e de valores conservadores; os personagens do filme e da filmagem perdida são provenientes dos Estados Unidos, país caracterizado pelo sentimento de nacionalismo, sensação de superioridade e pendor ao politicamente correto. Assim, ao colocar os pesquisadores – tecnológicos, racionais e educados – como os verdadeiros selvagens, o filme constrange tanto os professores na ficção

---

<sup>5</sup> Informações sobre *Canibal Holocausto* obtidas em: <[http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref\\_=tt\\_ql\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref_=tt_ql_2)>. Acessado em: 14 mar 2015.

<sup>6</sup> Os filmes *snuff* mostram o assassinato de um ser humano sem o auxílio de efeitos especiais ou maquiagem. Tal morte ocorre apenas para que possa ser filmada e tem o propósito de entreter. (KEREKES; SLATER, 2007). Trata-se de um gênero altamente clandestino e de circulação muito restrita, cuja veracidade é virtualmente impossível de ser comprovada.

quanto os espectadores. Finalmente, há a Colômbia, onde mora a tribo filmada. Tanto o país quanto a cultura mostrada em *Canibal Holocausto* são exóticas o suficiente para audiências da América do Norte e da Europa, o que se constitui, de certa forma, em outro elemento que reforça a credibilidade da história.

Ainda que *Aconteceu Perto da Sua Casa* (1992, direção de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde, 1992) tenha mostrado um grupo de jovens franceses de classe média divertindo-se em meio a homicídios, ocultamentos de corpos, uso de drogas e atos de delinquência, vandalismo e tortura, houve um hiato na história do *found footage* até o final da década de 1990, fato que pode ser parcialmente explicado devido à explosão dos *slashers*, citados na introdução deste texto. Desta forma, consolidam-se as franquias *Halloween*, *Sexta-Feira 13* e *A Hora do Pesadelo*, e seus assassinos seriais – Michael Myers, Jason Voorhees e Freddy Krueger, respectivamente – são alçados à categoria de ídolos pop.

No final do milênio, quando o gênero *slasher* parece perder seu fôlego, o cinema independente traz *A Bruxa de Blair*, dirigido por Daniel Myrick e Eduardo Sánchez em 1999. Este filme conta a história de três estudantes que sumiram em uma floresta no interior do estado de Maryland, nos EUA, enquanto pesquisavam sobre a lenda de uma mulher considerada bruxa pelos habitantes do local. As filmagens feitas por eles são encontradas um ano depois – novamente na floresta – e compiladas para que o filme fosse feito. Há inúmeros fatos interessantes com relação à criação de *A Bruxa de Blair*: assim como em *Aconteceu Perto da Sua Casa*, os três atores principais – completamente desconhecidos do grande público – utilizaram seus nomes reais. A grande maioria das cenas na edição final do filme foi feita por Michael, Heather e Joshua, que, como em qualquer *found footage* que se preze, revezavam-se nas filmagens, permitindo tempo de tela aos três. Os diretores do filme não deram a eles nenhum script, apenas um material com 35 páginas sobre a lenda local da Bruxa de Blair, o que fez com que eles acreditassem que a lenda de fato existia, quando na verdade ela foi completamente inventada; além disso, uma boa parte do filme consiste em entrevistas dos estudantes/atores com moradores da pequena Burkittsville. O que os atores desconheciam é que todos os entrevistados eram atores que haviam

sido treinados para confirmar os desaparecimentos associados à Bruxa, fazendo com que as expressões de surpresa vistas ao longo de todo o filme fossem autênticas. Depois do lançamento do filme, o trio saiu de circulação por algum tempo, impossibilitando qualquer tentativa de contato da mídia com eles e aumentando os rumores sobre seu desaparecimento. Finalmente, os vídeos de divulgação do filme também brincam com a factualidade da história, pois foram feitos em formato de documentário. Uma âncora de telejornal se refere ao desaparecimento destes três estudantes e, de maneira intercalada, são inseridas cenas do filme, tais como os depoimentos colhidos e a famosa cena em que Heather filma a si mesma e pede desculpas a seus amigos (já mortos então) e às famílias dos três. A cena se tornou famosa pela autenticidade do choro da garota.

A *Bruxa de Blair* leva o *found footage* a outro patamar. Se em *Canibal Holocausto* todos os envolvidos sabiam exatamente o que estavam fazendo, Myrick e Sánchez submetem seus atores a um tipo de experimento. Não só o público de *A Bruxa de Blair* é levado a crer que o filme é baseado em fatos reais, mas também seu elenco principal, o que faz total diferença no produto final. A autoria de Myrick e Sánchez fica fortemente marcada, pois toda a reivindicação de veracidade envolvida no filme advém de estratégias de publicidade e direção pensadas pela dupla. É interessante notar também que houve casos de espectadores que passaram mal em salas de cinema durante a exibição de *A Bruxa de Blair* devido ao excessivo movimento das câmeras. Muitas das cenas da obra são gravadas enquanto quem filma está caminhando, correndo, ou no escuro<sup>7</sup>.

Outro ponto alto na história do *found footage* é 2007, com o lançamento do primeiro filme da franquia *Atividade Paranormal*. A trama se desenrola em função de Micah e Katie, um casal de namorados residente em San Diego em cuja casa

---

<sup>7</sup> Informações sobre *A Bruxa de Blair* estão disponíveis no site: <[http://www.imdb.com/title/tt0185937/trivia?ref=tt\\_q1\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0185937/trivia?ref=tt_q1_2)>. Acessado em: 18 de julho de 2013. Um dos vídeos de divulgação do filme, em formato de documentário, está disponível no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=-yyKJ6spp-E>>. Acessado em: 07 de março de 2015.

coisas estranhas vêm acontecendo. Enquanto Micah é cético quanto a espíritos ou atividades paranormais, Katie tem certeza de que a casa é mal-assombrada e ela acaba por convencê-lo a instalar câmeras de vigilância pelos cômodos. Além disso, o próprio Micah faz às vezes de *cameraman* em determinados momentos, o que é importante para a trama porque propicia à audiência acesso a conversas íntimas do casal.

*Atividade Paranormal* bebe da fonte de seus antecessores da maneira clara. Assim como em *Canibal Holocausto*, a qualidade dos efeitos especiais é fundamental para o sucesso do filme. E a exemplo de *A Bruxa de Blair*, os atores usam seus nomes verdadeiros e adotam o isolamento depois da estreia do filme. Há também inovações para o gênero através do uso de câmeras de vigilância, o que permite a manutenção da crença de que a câmera não mente e da documentação dos fatos, mas traz maior estabilidade à imagem, pois quem filma não está se mexendo, o que leva o espectador a uma estrutura mais familiar de narrativa fílmica; além disso, *Atividade Paranormal* é o primeiro representante do *found footage* a instituir-se como franquia, com cinco filmes lançados até o ano de 2015.

Entretanto, é necessário apontar duas diferenças significativas entre *Atividade Paranormal* e seus antecessores. Ao contrário de *Canibal Holocausto* e *A Bruxa de Blair*, *Atividade Paranormal* foi adquirido pela Paramount, estúdio respeitado que coloca a serviço do filme toda sua credibilidade ao incluir a seguinte mensagem no início: “A Paramount Pictures gostaria de agradecer às famílias de Micah Sloat e Katie Featherstone e ao Departamento de Polícia de San Diego”. Ao fazer isso, a Paramount age como se confirmasse a veracidade das cenas subsequentes, o que gerou certa confusão entre os espectadores, maior notoriedade ao filme e, possivelmente, amplificou a sensação de medo.

Isso nos leva a segunda grande diferença entre *Atividade Paranormal* e seus antecessores. Enquanto o alcance maciço e o fácil acesso à internet eram inimagináveis na época de *Canibal Holocausto* e um sonho não tão distante na época de *A Bruxa de Blair*, o público espectador de *Atividade Paranormal* já está predominantemente inserido neste contexto e, conseqüentemente, munido de

fóruns online, sites de perguntas e respostas, bem como redes sociais. As estratégias de marketing – com destaque para a singela mensagem da Paramount no início do filme – foram suficientes para alimentar inúmeras discussões online sobre a veracidade das filmagens e os fatos que apresentam.

### **O *found footage* e a cultura participativa**

O *found footage* tem, como visto até agora, uma dependência significativa do aparato tecnológico, e uma análise diacrônica do gênero revela aspectos interessantes sobre o relacionamento das pessoas com os aparelhos e suas potencialidades. As lacunas temporais entre os primeiros filmes foram grandes, demonstrando como o início deste gênero foi lento; além disso, as histórias contadas mantinham sua reivindicação da veracidade porque eram, de alguma forma, comprometidas claramente com o documentário, seja através da necessidade de se registrar algo em filme para pesquisa acadêmica – casos de *Canibal Holocausto* e *A Bruxa de Blair* – seja por uma megalomania bizarra, como em *Aconteceu Perto da Sua Casa*.

A chegada do terceiro milênio traz consigo um novo paradigma no que tange a maneira como obtemos informação, o que fazemos com ela, como a produzimos e subsequentemente a disseminamos. Essa é parte crucial da noção da cultura participativa, conceito presente na teoria do pesquisador de mídia Henry Jenkins, e a análise apresentada a partir deste ponto parte da hipótese que é a cultura participativa que permite a consolidação e a normatização do *found footage* no século XXI.

Os avanços tecnológicos são inquestionáveis e nos permitem uma série de possibilidades que em décadas atrás eram inimagináveis. Ao perceber que os meios eletrônicos interferem nas relações humanas, Marshall McLuhan reconhece tal fato, sobretudo ao propor que somos todos membros de uma aldeia global. A comunicação simultânea com pessoas em qualquer parte do globo, a atividade intensa dos indivíduos em redes sociais e sites de compartilhamento de material demonstram que a comunicação de fato não é mais a mesma. Hoje existe aquilo

que Jenkins denomina *letramento midiático*, ou seja, “a condição de ser letrado (...) o conjunto de práticas que denotam a capacidade de uso de diferentes tipos de material escrito.” (JENKINS, 2009, p. 235). É possível melhorar a definição de Jenkins lembrando que a origem deste termo está na aquisição de linguagem relacionada a práticas sociais de toda a ordem. Neste âmbito, letramento é o “estado ou condição de quem não só sabe ler e escrever, mas exerce as práticas sociais de leitura e escrita que circulam na sociedade”. (SOARES, 1999, p. 3 apud SCHLATTER, 2009, p. 12). É exercendo estas práticas que o indivíduo cruza fronteiras culturais e exerce sua cidadania de maneira plena, marcando suas preferências.

A mídia institucionalizada não fica alheia às mudanças. A nova realidade força a adaptação e a busca mais rápida por maior quantidade de informações, as quais devem ser socializadas rapidamente. Há também um interesse maior do público em ver as coisas mais de perto, uma vez que as novas tecnologias permitem isso, justificando assim o sucesso de programas de TV em formato documental, *reality shows* e documentários.

As práticas sociais em ambientes tecnológicos e o letramento midiático – bem como a recente consolidação do *found footage* – são possíveis porque o acesso a equipamentos de captura de imagens e sons é amplo, e a possibilidade de socializá-los hoje é muito maior que antigamente. Por muito tempo, acreditava-se na divisão clara entre os produtores e os receptores de conteúdo, o que garantia a estúdios de cinema, canais de televisão, diretores, roteiristas e escritores status de detentores quase que únicos da possibilidade de produzir e difundir conteúdo, ao passo que a audiência tinha um papel passivo, de observação e recepção. Hoje, discussões sobre filmes, livros e séries de TV ocorrem de maneira global através dos *fandoms* (grupos de fãs mobilizados na rede), das redes sociais e dos blogs, aumentando drasticamente a abrangência das opiniões e discussões do público contemporâneo, de tal forma que roteiristas e outros criadores pensam na narrativa “em termos da criação de oportunidades para a participação do consumidor. Ao mesmo tempo, os consumidores estão utilizando novas tecnologias midiáticas para se envolverem com o conteúdo dos velhos meios de

comunicação”. (JENKINS, 2009, p. 235).

Tal fato é uma das evidências de que hoje vivemos aquilo que Jenkins chama de *cultura da convergência*, caracterizada pelo grande fluxo de conteúdos em diversas plataformas de mídia e meios de comunicação, com um público cada vez mais participativo e responsável por moldar suas experiências de entretenimento da maneira que mais lhe convém. Esta transição midiática e a mudança de postura do público, hoje receptor e produtor de conteúdo, caracterizam a *cultura participativa*. (JENKINS, 2009, p. 30).

Um olhar para a produção mais recente do *found footage* corrobora isso: *[REC]* (dirigido por Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007) e seu remake estadunidense *Quarentena* (dirigido por John Erick Dowdle, 2008) mostram uma equipe de reportagem acompanhando a noite de um grupo de bombeiros, os quais acabam sendo chamados para resolver uma situação insólita em um edifício em Madri (no remake a história se passa em Los Angeles). Este tipo de programa jornalístico é muito frequente hoje, então não espanta que a repórter e sua equipe estivessem por perto para registrar as inúmeras mortes que ocorrem. O mesmo se dá em *O Último Exorcismo* (dirigido por Daniel Stamm, 2010) e *Encontros Paranormais* (dirigido por The Vicious Brothers, 2011). Em *O Último Exorcismo*, um padre pretende mostrar que a maioria das pessoas que afirma estar possuída pelo demônio na verdade sofre de algum problema psicológico e que o exorcismo funciona não porque a entidade é expulsa, mas porque o pretense possuído se tranquiliza após o processo. Assim, ele afirma que passou a carreira fazendo falsos exorcismos e resolve fazer um documentário sobre os bastidores daquele que deveria ser seu último. Entretanto, a câmera acaba mostrando coisas inesperadas, o que leva o padre e sua equipe à morte. Já em *Encontros Paranormais*, uma equipe de um programa de televisão especializado na caça a fantasmas visita um antigo manicômio com o objetivo de passar uma noite trancada no lugar. A filmagem, que é encontrada no dia seguinte, revela que a ideia provou ser trágica.

*Cloverfield – Monstro* (dirigido por Matt Reeves, 2008) caracteriza-se pela mistura entre a filmagem dita institucional – feita pela mídia e por órgãos

governamentais – e aquela feita pelas pessoas comuns, o que permite mostrar a invasão de Nova York por uma criatura gigante alienígena a partir de pontos de vista diferentes. Não há preocupação em explicar como ocorreu a edição das imagens, a qual resultou no filme assistido.

Parte de *Cloverfield* é filmagem feita por convidados de uma festa de aniversário, o que nos remete aos conceitos de letramento midiático e cultura participativa de Jenkins. Hoje é comum vermos pessoas registrando eventos sociais com seus telefones celulares, *tablets* e câmeras com vistas à socialização em redes sociais e de compartilhamento de material, tais como o Facebook, o YouTube e o Instagram. É a partir de situações como essa que temos filmes como *[REC]<sup>3</sup> – Gênesis* (dirigido por Paco Plaza, 2012), que conta sua história através das filmagens feitas por convidados de uma festa de casamento, *Chernobyl* (dirigido por Brad Parker, 2012) e *La Cueva* (dirigido por Alfredo Montero, 2014), filmes que mostram pessoas registrando seus passeios de férias, bem como seus finais trágicos. Cabe aqui também uma menção a *Diário dos Mortos*, de 2007. Nem mesmo George Romero, papa do cinema zumbi, resistiu ao flerte com o *found footage*, e fez uma história que começa com estudantes de cinema fazendo um filme de terror (o metafilme se faz presente mais uma vez), os quais acabam registrando o apocalipse zumbi e suas tentativas de sobrevivência com seus equipamentos. Em determinado momento do filme, Jason, o personagem que filma mais ativamente a ação, é questionado por seus amigos sobre o porquê de tantos registros. Ele afirma que pretende compartilhar ao máximo o material na internet a fim de que a destruição do mundo possa ser vista pelo maior número possível de pessoas. A atitude de Jason é paradoxal, embora ele reconheça que o mundo está de certa forma acabando, ele crê em um novo começo, do qual a internet fará parte – ou seja, mesmo durante o apocalipse zumbi, Jason não consegue colocar de lado as práticas de letramento midiático que desenvolveu ao longo da vida.

Entretanto, poucos filmes demonstram tamanha consonância com a cultura participativa quanto *V/H/S* (vários diretores, 2012). O filme apresenta uma espinha dorsal narrativa que mostra ladrões filmando sua ação (emulando *Aconteceu Perto*

da Sua Casa) durante a invasão de uma casa a fim de roubar uma fita cassete que seu misterioso cliente deseja reaver. Eles acabam encontrando várias fitas, e para descobrir a certa, eles assistem várias, cada uma contando uma história curta com final trágico ou de teor sobrenatural ou macabro. O que chama a atenção é a multiplicidade de formas de captura das imagens: minicâmera embutida nos óculos de um rapaz, registro de uma viagem de lua-de-mel, videochat gravado pela internet, além de uma câmera-babá dentro de um urso de pelúcia. A sequência de *V/H/S* (vários diretores, 2013) apresenta uma história filmada por uma câmera presa ao capacete de um ciclista, outra com imagens capturadas por uma minicâmera atrelada à coleira de um *Yorkshire Terrier* e até mesmo um equipamento de filmagem dentro de uma córnea recém-transplantada. Como se vê, recursos de filmagem, bem como criatividade, não faltam. Com relação aos temas do horror, as histórias curtas da franquia *V/H/S* vão desde lendas urbanas, passando por invasões alienígenas e surtos zumbi, até um simples plano de assassinato.

### Conclusão

Parte do apelo do *found footage* se baseia naquilo que Roscoe e Hight chamam de *referentiality* e *evidentiality*, ou seja, fazer referência a um fato e poder provar que ele aconteceu. (ROSCOE; HIGHT, 2001, p. 11). Esta é a forma mais frequente da pós-modernidade contar suas histórias de terror, pois já não basta mais dizer que monstros existem, é necessário mostrar estes seres em ação. Na verdade, é coerente que este tipo de história de horror ache na tela do cinema seu terreno mais fértil. Baudrillard nos lembra que “[a] tela é virtual, logo, intransponível. Por isso ela se presta a essa forma abstrata, definitivamente abstrata, que é a comunicação”. (BAUDRILLARD, 1990, p. 63). Se a história de horror envolve o sobrenatural, o monstruoso, o abjeto, então, esperamos que grande parte desta história não pertença à nossa realidade, à concretude dos fatos da vida. O que o *found footage* busca fazer é romper o limite entre esses dois territórios, aproximando-os e mostrando que a linha entre “eles” de “nós”

pode ser mais tênue que imaginamos. Tal objetivo já era perceptível nos clássicos da literatura citados no início deste artigo, na medida em que esses livros apresentavam histórias incríveis via provas documentais e testemunhos de narradores aparentemente confiáveis.

A confusão intencional que o *found footage* causa entre verdade e maquiagem é parte fundamental da estratégia de marketing destes filmes. As pessoas verão as imagens, chegarão a conclusões sobre elas e as discutirão mais tarde. Guy Debord afirma que a sociedade do espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. (DEBORD, 1997, p. 14). Isso é intensificado na atualidade através da cultura participativa, em que a relação dos indivíduos com a imagem é múltipla e frequente: recebemos, produzimos e socializamos conteúdo. O espaço virtual tornou-se lugar em que as pessoas exercem sua cidadania e expressam sua individualidade através de suas postagens e compartilhamento de materiais, o que justifica a necessidade de pensarmos em práticas de letramento midiático.

Pode o leitor questionar-se quanto aos excluídos digitais, fator levado em consideração pelo próprio Jenkins ao problematizar sua teoria: seria o *found footage* um gênero interessante a estas pessoas também? É provável que sim, pois mesmo aqueles desprovidos de práticas de letramento midiático, para tomarem parte na cultura participativa mais ativamente, nunca deixarão de ser receptores de conteúdo; na verdade, no momento em que conversam sobre um filme com outras pessoas durante o cafezinho, elas estão compartilhando opiniões, ou seja, produzindo conteúdo. Além disso, outro fator que torna o *found footage* mais inclusivo do que ele aparenta ser é sua base no medo e no horror, os quais são sensações universais e que independem de letramento midiático ou acesso a computadores.

Os esforços do *found footage* para romper com a barreira entre o real e o imaginado podem parecer inúteis, até mesmo infantis. Todos os filmes aqui citados são obras de ficção, e apesar de aparentarem ter algum compromisso com a verdade, eles não o têm. Mas a reação de parcela significativa dos espectadores é reveladora. Será que a presença de espíritos e a existência de

casas mal-assombradas são pautas superadas? Se de fato fossem, o que explica a existência de fóruns na internet que discutem a veracidade dos fatos apresentados em *Atividade Paranormal*? Teria Ruggero Deodato sido preso em 1980 se as pessoas não acreditassem em tortura ritualística e canibalismo em terras exóticas?

O *found footage* vem ganhando espaço em um contexto muito propício: a tecnologia avança, o que faz com que os meios de comunicação se aprimorem e se expandam – e isso leva ao aumento do número de câmeras públicas e privadas. Além disso, a internet está ao alcance de muitas pessoas em muitos lugares, o que favorece a troca de ideias e pontos de vista e a viralização de imagens e informações, sejam elas verdadeiras ou não. Mais do que a maioria dos outros gêneros cinematográficos – talvez mais do que todos – o *found footage* entende e explora estes fatos:

Para além dos programas audiovisuais, o espírito cinema se apoderou dos gostos e dos comportamentos cotidianos, no momento em que as telas do celular e das câmeras digitais conseguem difundir o gesto cinema à escala do indivíduo qualquer. Filmar, enquadrar, visionar, registrar os movimentos da vida e da minha vida: todos estamos em via de sermos realizadores e atores de cinema, descontado o profissionalismo. O banal, o anedótico, os grandes momentos, os concertos, mesmo as violências, são filmados pelos atores de sua própria vida. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 26).

Se a sociedade e os pontos de vista mudam, a literatura e o cinema, enquanto fenômenos sociais, também mudam. No início da década de 80, na Itália de Lucio Fulci, Lamberto Bava e Dario Argento, veio *Canibal Holocausto*, inovando com maquiagem e efeitos especiais extremamente realistas. Soma-se a isso os problemas judiciais de Ruggero Deodato e o conceito da filmagem perdida – até então ignorado por diretores e produtores – e o filme ganha notoriedade internacional, sendo inclusive banido em alguns países.

Com *A Bruxa de Blair*, o cinema independente marca seu espaço nessa história. Com orçamento de apenas 22 mil dólares, o filme rendeu mais de 240 milhões de dólares em bilheterias mundiais. Os fatores que contribuíram para tal

impacto estão todos relacionados à aura de verdade em torno do modo de fazer e divulgar o filme. Pode-se afirmar que os atores principais acabaram sendo submetidos a um experimento digno de outro filme de terror: esperando reações céticas e de desprezo dos cidadãos de Burkittsville entrevistados, eles acabaram surpreendidos com depoimentos sérios e apavorados. Achando que seriam atores, foram alçados à categoria de documentaristas; quando a brincadeira foi revelada, e eles voltaram a ser atores, e sua percepção da história já não era mais a mesma.

*Atividade Paranormal*, por outro lado, é um filme representativo da cultura de convergência de Jenkins, e do “espírito cinema” pós-moderno mencionado por Lipotevsky e Serroy. O filme foi pensado desde o início para causar comentários, especulações e dúvidas. Ao adotar as câmeras de vigilância instaladas por Katie e Micah, o filme não só mantém as características primordiais do *found footage*, mas permite ao espectador uma imagem mais firme, sem o tremor do personagem-câmera que corre, como em *A Bruxa de Blair* ou *Canibal Holocausto*. Ao fazer isso, o filme explora um aspecto concreto de nossa realidade – somos vigiados, o Grande Irmão de fato nos observa, e às vezes somos nós mesmos que queremos isso – e estabelece um parâmetro que será seguido em outros filmes, como *Cloverfield* ou *Diário dos Mortos*: a filmagem não é apenas perdida, ela é institucionalizada pelos órgãos de proteção, tais como o governo ou empresas de segurança.

Parece que o grande trunfo do *found footage* é a cumplicidade que o gênero consegue estabelecer com seu espectador. Ao transformar o personagem em câmera, o filme traz um ponto de vista único, que em certa medida se assemelha à narrativa do personagem intradieético na literatura impressa. Há também a presença de inúmeras possibilidades de captura de imagem e a cultura contemporânea de uso dos espaços virtuais. Tais elementos contemporâneos, aliados ao poder atemporal da essência do medo, garantem ao espectador uma proximidade por vezes devastadora com fatos horríveis. E, por mais difícil que seja de explicar, é exatamente isso que a audiência quer muitas vezes.

### Bibliografia

ACKER, Ana Maria. "O dispositivo no cinema de horror found footage". Revista Lumina, v. 9, n. 1, 2015, 1-17.

ANDREJEVIC, Mark. Reality TV: The Work of Being Watched. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

AUFDENHEIDE, Patricia. Documentary Film: A Very Short Introduction. Nova York: Oxford University Press, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. A Transparência do Mal: ensaio sobre os fenômenos extremos. 10. ed. Campinas: Papirus, 1990.

BORDWELL, David. Return to Paranormalcy. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>>. Acessado em: 01 de junho de 2016.

BRAGANÇA, Klaus. "Problemas de Família: poderes e ameaças da visibilidade doméstica no found footage de horror". In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, São Paulo. Anais do XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2015. 1-15. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0662-1.pdf>>. Acessado em: 22 de maio de 2016.

CANIBAL Holocausto. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref\\_=tt\\_ql\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0078935/trivia?ref_=tt_ql_2)>. Acessado em: 14 de março de 2015.

CARREIRO, Rodrigo. Câmera diegética: clareza narrativa e legibilidade documental em falsos documentários de horror. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013. Anais eletrônicos do XXII Encontro Anual da Compós. Disponível em: <[http://compos.org.br/data/biblioteca\\_2088.pdf](http://compos.org.br/data/biblioteca_2088.pdf)>. Acessado em: 25 de maio de 2016.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HOLMES, Su; JERMYN, Deborah. Understanding Reality Television. 1. ed. 3ª reimp. Abingdon: Routledge, 2004.

JENKINS, Henry. Cultura da Convergência. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KEREKES, David; SLATER, David. Killing For Culture: Death Film From Shockumentaries to Snuff. Nova York: Critical Editions, 2007.

LIPOPVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Meridional, 2009.

MCLANE, Betsy. A New History of Documentary Film. Nova York: Continuum, 2012.

NICHOLS, Bill. Introduction to Documentary. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaios. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. p. 129-162. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/proin/versao\\_2/poe/index97.html](http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index97.html)>. Acessado em: 09 de março de 2015.

ROSCOE, Jane; HIGHT, Craig. Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001.

SCHLATTER, Margarete. "O ensino de leitura em língua estrangeira na escola: uma proposta de letramento". Revista Calidoscópico, v. 7, n. 1, 2009, 11-23.

ZANINI, Claudio Vescia. "Found footage and the gothic conventions". SóLetras, v. 27, 2014, 194-206.

ZANINI, Claudio Vescia. "Representations of Evil in Found Footage Movies". In: ZANINI, Claudio Vescia; BHUYIAN, Lima. This Thing of Darkness: Shedding Light on Evil. 1. ed. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2016. p. 117-126.

ZANINI, Claudio Vescia. "The Subversion of Factual Discourse in Found Footage Films". Aletria, v. 25, n. 3, 2016a. p. 85-94.

### Filmografia

[REC]. Produção: Carlos Fernández et al. São Paulo: Playarte, 2008. 1 DVD (78 min.). DVD, son. Color.

[REC]<sup>3</sup> - Gênesis. Produção: Jaume Balagueró et al. São Paulo: Playarte, 2012. 1 DVD (80 min.). DVD, son. Color.

A BRUXA de Blair. Produção: Robin Cowie et al. Barueri: Europa Filmes, 1999. 1 DVD (88 min.). DVD, son. Color.

ACONTECEU perto da sua casa. Produção: Rémy Belvaux et al. São Paulo: Maguns Opus, 2002. 1 DVD (96 min.). DVD, son. Preto-e-branco.

A FORÇA. Produção: Carolyn Blackwood et al. Warner Home Vídeo, 2015. 1 DVD (80 min), DVD, son. Color.

ATIVIDADE Paranormal. Produção: Jason Blum et al. São Paulo: Playarte, 2007. 1 DVD (87 min.). DVD, son. Color.

CANIBAL Holocausto. Produção: Franco di Nunzio e Franco Palaggi. São Paulo: Platina Filmes, 2007. 1 DVD (95 min.). DVD, son. Color.

CHERNOBYL: Sinta a radiação. Produção: Allison Cohen et al. São Paulo: Paris Filmes LK Tel, 2012. 1 DVD (86 min.). DVD, son. Color.

CLOVERFIELD – Monstro. Produção: J.J. Abrams et al. São Paulo: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (84 min.). DVD, son. Color.

DIÁRIO dos mortos. Produção: Steve Barnett et al. São Paulo: Imagem Filmes, 2008. 1 DVD (95 min.). DVD, son. Color.

FENÔMENOS Paranormais. Produção: Shawn Angelski et al. São Paulo: Paris Filmes LK Tel, 2011. 1 disco (92 min.). Blu-ray, son. Color.

LA CUEVA. Produção: Juan Gordon et al. Madri: Karma Films, 2014. 1 DVD (80 min.). DVD, son. Color.

O ÚLTIMO Exorcismo. Produção: Marc Abraham et al. São Paulo: Playarte, 2010. 1 DVD (90 min.). DVD, son. Color.

QUARENTENA. Produção: Sergio Agüero et al. São Paulo: Sony Pictures, 2008. 1 DVD (89 min.). DVD, son. Color.

V/H/S. Produção: Simon Barrett et al. Nova York: Magnolia Home Entertainment, 2012. 1 DVD (116 min.). DVD, son. Color.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## The myth of the monster

Fernando S. Vugman<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutor em Literaturas da Língua Inglesa. Autor de A casa sem fim (ficção) e Ficção e pesadelos (pós)modernos (teoria e crítica). Tradutor e crítico de cinema.*

**e-mail: [fsvugman@gmail.com](mailto:fsvugman@gmail.com)**

## Resumo

Neste ensaio é apresentado o que chamo de Mito do Monstro, aqui descrito e analisado como um mito que se origina da necessidade do indivíduo e das coletividades humanas de determinarem referências para se definirem como seres humanos, seja num plano espiritual, seja como seres corpóreos, materiais. A relação entre mitos e a noção de metáfora é discutida, enquanto monstros da literatura ocidental, como Caliban, Drácula, o monstro de Frankenstein, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, entre outros, são analisados como metáforas do Mito do Monstro, sendo discutida a função metafórica dos monstros do Iluminismo e da Modernidade. Por fim, o zumbi hollywoodiano é proposto como a metáfora contemporânea do Mito do Monstro, devido a sua capacidade de expressar as angústias vividas atualmente diante de uma realidade que dificulta, ou impede que cada um defina sua própria identidade.

Palavras-chave: Mito; Metáfora; Monstro; *Hollywood*; Zumbi.

## Abstract

In this essay is presented what I call the Myth of the Monster. Here that myth is described and analyzed as a myth originating from the need by individuals and human collectivities to determine references, which can help them to define themselves as human beings, both at a spiritual level and as corporeal, material beings. In parallel to that discussion on myth the notion of the metaphor is also debated, while monsters in Western literature like Caliban, Dracula, Dr. Frankenstein's monster, Dr. Jekyll and Mr. Hyde, among others, are analyzed as metaphors for the Myth of the Monster. The metaphorical functions of monsters from the Enlightenment and from Modernity are also discussed. Finally, the Hollywood zombie is suggested as the contemporary metaphor for the Myth of the Monster, due to its ability to express the present anxieties experienced in face of a reality that makes it hard or impossible for each of us to define our own identity.

Keywords: Myth; Metaphor; Monster; Hollywood; Zombie.



The Myth of the Monsters is arguably one of the oldest myths ever. It probably appeared when our ancestors first began to question themselves about whom, or what they were. That question, which separated us from all other animals, generated an anxiety that haunts us until today. So that myth was born from our need to understand ourselves as human beings in a broader sense, involving issues both of human spirituality, and of the individual as a material being. Because it deals with an anxiety of identity, one of the characteristics of the monster is its relation to those frontiers that separate what is human from the non-human, the civilized from the uncivilized, right from wrong, good from evil. Because it was created from our need to define ourselves based on some essential humanity, that myth can be found in all cultures and in all times.

According to historian Richard Slotkin,

A mythology is a complex of narratives that dramatizes the world vision and historical sense of a people or a culture, reducing centuries of experience into a constellation of compelling metaphors. The narrative action of the myth-tale recapitulates that people's experience in their land, rehearsals their visions of that experience in its relation to their gods and the cosmos, and reduces both experience and vision to a paradigm. (*Regeneration through Violence*, p. 6)

In the case at issue the myth settles the paradigm for identity and alterity. Indeed, possibly the most defining characteristic of the monster is that it is always wandering about the line separating the human from the inhuman: when one claims "I'm not a monster," one is implicitly restating his or her own humanity.

But the anxiety related to the Myth of the Monster is exactly that which arises from the impossibility to find a clear-cut and definite definition of what makes one essentially human, since the very concept of "human" will always vary in place and time. As a consequence, whenever it appears in a myth narrative the monster crosses and blurs the line separating good and evil, right and wrong, humane and monstrous. The monster undermines those lines, which before his appearance used to separate the "light" human world from the "dark" monstrous universe; it is not just that the monster casts its shadow on the luminous human world, but it also confounds things by calling attention to the possibility of light in its own realm.

From a psychoanalytic perspective one could claim that by crossing that line the monster functions as the surfacing of that which was repressed, reappearing in a deformed way, as a symptom. From a Darwinian evolutionist perspective that could be understood as the manifestation of the primitive animal from whom human kind would have evolved.

As mentioned above, myth is eventually reduced “into a constellation of compelling metaphors” (Slotkin, p. 6). Indeed, Slotkin distinguishes what he calls the “mythopoeic mode of consciousness” and the “myth-artifact, which is the actual tale or sacred image or object connected with the myth narrative (...) [and which] symbolically embodies the mythopoeic perception and makes it concrete and communicable” (idem, p. 8) In the case of the Myth of the Monster, its myth-artifacts and metaphors must deal at the symbolic level with the anxiety generated by the human need to find one’s unique and collective meaning in face of experience, of the very human existence. And since such an anxiety can never escape history and culture its myth-artifacts and metaphors are always already historically and culturally determined. The metaphors of the Myth of the Monster comprise the almost infinite imagined monsters by all peoples and cultures, monsters that have inhabited an endless number of monster narratives.

So the monster is about crossing lines, about blurring all lines. As Western societies became increasingly urbanized and industrialized, monsters in their fiction moved geographically, appearing closer to what was seen as the center of civilization of the time. That is, in older stories the monster usually appears in remote and unpopulated places, while the more recent the story the closer the monster comes to the “civilized world.” As it will be argued below, today one has a hard time trying to separate civilization from monstrosity.

Such a movement by the monster in its tales can be initially illustrated by the Shakespearean Caliban, from the beginning of the seventeenth century, a monster living on a desert island, deserted from human beings, with the exception of the

exiled Prospero and his daughter Miranda. As it is conventional in monster tales,<sup>2</sup> Caliban is ill-defined, a being who seems to exhibit different characteristics, human and non-human, as he appears to each character in the play. He does speak the civilized language, but only to use it in a monstrous way, as when he tells Prospero that if he had not been prevented, he would have raped Miranda and peopled the island with baby monsters. In any case, in relation to the geographical situation of the monster in *The Tempest* (1611/12), Caliban is fated to stay in the island, without ever getting closer to the civilized world.

By its turn, the monster created by doctor Frankenstein in Mary Shelley's story about two centuries later, wanders along the civilized world of his time and remote places in the planet. In order to get a monster bride and have an offspring, he promises his creator to move away, far from civilization, in the South-American jungle. But Dr. Frankenstein refuses to give him a female companion, and hunts him till the North Pole. Indeed, the geographical range of the monster's movements in the tale can be already read as an approximation between the civilized human world and that of darkness. Frankenstein's monster longs to become part in human society; he studies human history and strives to learn the social rules and to develop a moral code. But the more the monster behaves as a human being, the more the crowd behaved like wild animals, pursuing and attacking him, in a paradox that questions humane acts as essential in human identity. Created during the Enlightenment, the monster by Mary Shelley brings to the foreground the shadows of the irrationality that haunted the Age of Reason. In a period when the conquests of science and the rational thought made people believe they were closer to God, there came a monster to show how close human beings can behave like the devil.

By the end of the nineteenth century, Robert Louis Stevenson writes Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886), situating his monster much closer to civilization, or to the

---

<sup>2</sup> The monster always raises the question: "Am I a monster?" meaning "what/who am I?" In order to cause such an effect, the monster will always combine human and non-human traits, making it difficult to understand what one sees.



civilized man. So Caliban is stuck in a distant island, while Shelley's monster moves through Europe and the North Pole, but Stevenson's creature lives in London, arguably the heart of the civilized world in that time. In fact, his monster is so close to the civilized man that he inhabits his very body and soul, as it becomes ever more difficult to separate the civilized Dr. Jekyll from the monstrous Mr. Hyde. The darker side of Reason and Science already hinted at by Mary Shelley is explicitly denounced by Stevenson's creation. Indeed, other literary monsters of that time characteristically inhabit the very body and soul of the heroes in their stories, like Wilde's Dorian Gray (1891), and Balzac's Lucian Chardon in *Lost Illusions* (1837-1843). In the first half of the twentieth century Fitzgerald also imagines characters that carry in themselves a mixture of civilization and monstrosity, like Amory Blaine in *This Side of Paradise* (1920), and Jay Gatsby, in *The Great Gatsby* (1925).

But if along history monsters have crossed lines in a way to become increasingly indistinguishable from the civilized man, to generate an offspring is one thing that remains prohibited. Indeed, if the monster symbolizes evil, they should not be allowed to reproduce, or evil would spread all through society. More than that, if monsters were allowed to breed, the very idea of humanity would be at risk. So in every monster tale any attempt for it to reproduce is barred. If that wasn't avoided, it would symbolically mean that evil is part in each and all of us; right and wrong would be indiscernible. On the other hand, a monster can never be killed or destroyed in any final sense; the worse that can happen to a monster is to become a dead metaphor. Of course there never was, and never will be an individual or a community absolutely free of evil. In the world outside fiction good and evil do mix, as a universal and final concept for evil will always be out of reach.

So in the monster stories, if at the end the creature is destroyed in some way, or expelled from the community, at least a hint is always there that either the monster will somehow reappear or some other substitute monster will take its place. Evil cannot be expelled for ever, so in the monster stories the destruction of the monster is always provisional: Count Dracula never disappears for ever; Mr. Hyde will always creep inside us; a new gangster boss will take over; Freddy

Krueger haunts the dreams of every dreamer, while the zombies... well the zombies seem to be spreading everywhere and more about them will be said presently, together with a debate on the contemporary metaphors of the Myth of the Monster.

But now it should prove interesting to consider again Slotkin's claim that mythic metaphors and narratives eventually reduce life experience and perspectives to a paradigm. Thus one could say that the monsters and their tales deal with the anxieties of identity that lurk within the paradigmatic markers of identity for a specific society in a specific historical moment. Shakespeare's Caliban was the ghost that haunted the idea of the human being as the most perfect creation of God; Count Dracula expressed the dread in which to be wholly human was to be a nobleman; Frankenstein's creature challenged the Enlightenment's Man of Reason and Reason itself; Mr. Hyde derides the idea that the modern man is civilized, while tainting the paradigm of modernity. In the specific case of the US, one very popular monster to mark the transition of the country from a rural and wild territory to an industrial and urban society is the gangster.

So as metaphors, these monsters were directly connected to the ideological paradigm of their time and culture. But before advancing and following that path it is necessary to make it clear what "metaphor" means in this essay.

Unlike monsters, metaphors die. According to philosophers like Donald Davidson and Richard Rorty<sup>3</sup> living metaphors exist to name the new, that which has never been thought before, that which can only be named, or described, but cannot be understood, or explained.<sup>4</sup> In that sense, there is no "metaphorical meaning." That also implies that when a metaphor becomes understandable,

---

<sup>3</sup> For a comprehensive discussion on the metaphor, see DAVIDSON, Donald. "The social aspect of language." In: McGUINNESS, Brian; Olivieri, Gianluigi (Ed.). *The philosophy of Michael Dummett*. Boston: Dordrecht, 1994a, and RORTY, Richard. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton, USA: Princeton University Press, 1979.

<sup>4</sup> I am much in debt to Professor Aldo Litaif for his illuminating comments on the contemporary debate about the metaphor.

definable, it has lost its metaphorical function: it has petrified into a concept and can be enclosed in a vocabulary entry.

As said before, monsters are metaphors for the Myth of the Monster, that is, each imagined monster in each monster narrative functioned to name the anxiety related to one's search for identity within his living context, or within the paradigm of his time. So Frankenstein's monster was a metaphor for the anxiety generated by the idea of an all-powerful man defying God in a world still structured within religious and mystical paradigms. By the same token Dracula served as a metaphor for the anxiety generated by the idea of a man so free from the laws of man that only depravity could allure him. And Mr. Hyde was a metaphor for the idea of a man that just a while ago would defy God, only to be warned of how little he was able to control himself.

In America, the gangster became the monster that dealt metaphorically with the anxieties from having to fit within a new social structure in a new context. The Hollywood gangster, by the time its figure appeared around the 1930s, and for the following decades, functioned as a metaphor because he could only name new anxieties from a world which could not be explained; the gangster himself was very hard to explain, since he could be at once identified with the villain and the hero, mixing evil doings and some of the same values for which the American hero would stand for. As noted by David Ruth about Al Capone, his mixing of "violence with acts of charity encouraged his audience to confront the inseparability of good and evil" (p. 139). For the next decades, through the 1990s, the figure of the gangster would fascinate the public. As a living metaphor, he would change and adapt along these decades to the new forms of anxiety Americans experienced in their attempt to define their identities in an ever changing social, cultural and economic environment. The gangster was a living metaphor as long as he could stand for the confounding contradictions and paradoxes generated from the senseless routines and values in modern, i.e., industrial and urban America.

According to Slotkin, myth narratives "retain their mythic powers only so long as they can continue to evoke in the minds of succeeding generations a vision analogous in its compelling power to that of the original mythopoeic perception"

(RTV, p. 8). So as a metaphor for the Myth of the Monster, the figure of the gangster had to adapt to social, economic and cultural changes in the US in order to continue to retain the power to name the anxiety Americans felt when they had to define themselves in face of a changed national context. As such they now had to reject some established values and accept new ones; the gangster was the modern American monster because he expressed the difficulty Americans felt to define themselves as Americans. Together with industrialization, intense immigration and widespread urbanization would challenge those cultural values established in a land afore seen as of infinite geographical frontiers. As noted by Tom Schatz the “mythology of the classic gangster film, like that of the Western, concerns the transformation of nature into culture under the auspices of modern civilization” (p. 82). However, unlike the Western, which tells a story situated in a distant context, both geographically and in time, when nature was still the predominant environment for most Americans, the gangster film links more directly the audience to their present in the urban milieu. In contrast with the Western “[t]here is no limitless horizon, no sunset in the distance for the urban renegade” (Schatz, p. 83). In other words, as Schatz observes, “America’s gradual shift from a primarily rural-agricultural to an urban-industrial nation, compounded by the Depression, Prohibition, and the other vagaries of city life, generated considerable cultural confusion and caused an extensive reexamination of our traditional value system” (HG, P. 84), with its consequent identity conflicts.

So during most of the twentieth century the gangster functioned as a good metaphor, since he was able to refer to every new cultural change. In the classical period of the gangster film, the casting of non-WASP actors to play the villains aimed at the anxiety generated by immigration, bring so many aliens struggling to become Americans. The gangster’s relations to women, always consuming them as an object, but never interested to raise a family (in consonance with the fate of the monster), expressed the anxiety caused by the fear of the dissolution of the ideal family structure and values; by barring a family of gangsters, these film tried to reaffirm the existence of a “good family”, a real American family, in opposition to other possibilities, which were beginning to show. It was a way to define and give

support to a supposedly “good” America.

The 1960s brought a number of culturally challenging events for Americans, as the invention of the pill, the Vietnam war, the assassination of Martin Luther King Jr. and of John Kennedy, just to mention a few. Such events, by challenging dominant views on the US as a democratic nation and as a melting pot, would necessarily challenge Americans’ own self-image, Americans’ own identity. Again the Hollywood gangster would prove capable of naming the anxiety thus generated, as one can see in *Bonnie and Clyde* (1967), by Arthur Penn.

Indeed, Penn’s film appears in the context of a broad cultural crisis in America and as part of a wave of Hollywood films which “transcended a growing sense of alienation from the dominant myths and ideals of U.S. society” (Michael Ryan *Camera Politica*, p. 17). Indeed, *Bonnie and Clyde* brings at least two important changes to the gangster film: the gangster protagonist that falls in love, and the presence of so many family relations –brothers, wives, husbands, in-laws—an unusual number for a film of that genre, especially when such relations occur among the gang members. That first hint at the possibility for a gangster to have a “normal” American family was the metaphor’s way to adapt and retain its original compelling power. The level of anxiety generated from the suggestion that the ideal American family was much alike a “gangster family” (making it impossible to say what an American family was) can be measured by the fate of the protagonist couple: the sequence in which Bonnie and Clyde are machine-gunned in slow motion and a from number of different angles while their bodies are shaken and riddled with bullets in an ambush by the police inaugurated a new level of graphic violence on the Hollywood screen.

As a living metaphor of the Myth of the Monster, to dream of a family was a coherent move by Bonnie and Clyde. In all monster narratives, there always occurs the monster’s attempt to integrate, or in some way to be accepted by the society it haunts. And the unbearable discomfort such a move causes comes exactly from the fact that if successful, the monster would demonstrate that what cultural convention calls a monstrosity is in fact normal, and that normality can be monstrous. The monster’s victory would mean the disruption of the civilized social

rules, and his successful marriage would mean the very undermining of the values associated to the conventional bourgeois family in industrial and urban America. In the specific case of Penn's film, the anxiety expressed was the cultural difficulty to accept other forms of family as normal, including the acceptance of things like free sex before marriage, non-WASP families, inter-racial families, and that illegal money (for instance, by means of tax evasion, corruption, etc.) made a number of American families make ends meet.

Half a decade later, as it became ever more difficult to deny the crisis of the conventional family, the legacy of the Barrows resurfaced. Proving still to be a powerful metaphor, the gangster takes another step to bring to the foreground the many conflicts, which were disrupting the ideal American family: based on Mario Puzo's homonymous novel and adapted to the screen by Francis Ford Coppola, *The Godfather* (1972) would institutionalize the gangster family in the Hollywood mythological realm. The appearance of the Corleones after the unmerciful destruction of the Barrows in Penn's film illustrates how the killing of the gangster, as a monster, is always temporary, and how he is fated to try and return to his mother society, while addressing the anxiety generated by those conflicts and contradictions that confound the existing cultural references of identity.

Like other unconventional families that would appear on the screen after the 1960s,<sup>5</sup> the creation of the Corleones was one of Hollywood's attempts to negotiate and absorb the subversive family models that could arise from the crisis in the American family structured under patriarchy and the bourgeois values. But

---

<sup>5</sup> Films, which show families who, at least at first sight, try to deviate from the conventional model: mother and son, but no father (*Alice Doesn't Live Here Anymore*), father and son and a rejecting mother (*Kramer vs. Kramer*), loving couple who kill serially before having a bunch of kids (*Natural Born Killers*), a monstrous but adorable family (*The Addams Family*), or not so adorable and comprised only by men (*The Texas Chainsaw Massacre*), just to mention a few. Though such films point, in some way or another, to problems in the conventional family model, their happy ending (which does not happen in the gangster film) generally functions to eventually support that same model or the ideological values on which it finds support. As Wood would put it, the dominant ideology in those films allows some variations as long as no radical transformation is carried out successfully.

by definition, the gangster resists to function as a supporting element for the dominant ideology. On the contrary, the institutionalizing of the gangster family served only to cast the light of monstrosity to the whole of the nuclear family and all social values associated to it. The strangeness caused by a gangster family can be illustrated by the way the critic David Howard chose to define *The Godfather*: “A family saga of epic proportions created with the most improbable of themes -- the universe of the organized crime in the United States” (*The Tools of Screenwriting*, p. 274).

Arguably, the gangster’s last breath as a living metaphor was signaled by Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction* (1994), a film many would call a postmodern gangster film. If in the genre’s evolution since the 1930s through the last decade of the twentieth century one observes a move by the gangster to integrate “normality,” in *Pulp Fiction* one can see a withdrawal from reality. That happens because while in the previous gangster films there is a direct relation between the mythology on the screen and reality,<sup>6</sup> in Tarantino’s film all myths refer not to the audience’s real world in a direct mode, but always filtered through the Hollywood mythological universe itself. Instead, *Pulp Fiction* has a fictional world as its original inspiring source, a world in which, as Robin Wood observes, “America [is presented] as the land where everyone actually is/can be happy;” (“Ideology, Genre, Auteur”, p. 47), that is, the myths in such a postmodern film make reference not to the ideological conflicts in real America, but to the ‘reality’ in a fictional world characterized by not having any insolvable ideological conflicts; there is always room for a happy ending. By the same token, in “Two Shots at Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction*” Pat Dowell claims that “only in this most superficial way does *Pulp Fiction* traffic with everyday reality. In general, the tone of Tarantino’s work is a rejection of anything resembling the ‘real’ world” (p. 4).

If the effort to avoid addressing American society’s real conflicts and

---

<sup>6</sup> Notwithstanding the necessary erasure of the historical complexity resulting from the condensation of history, inherent to the mythopoetic process, all myths must relate to a society’s reality, or they would not make any sense at all.

contradictions in Tarantino's film already signaled the exhaustion of the figure of the gangster to play the metaphor for the Myth of the Monster, other productions also from the 1990s would reinforce that fact. In 1999 the much successful TV series *The Sopranos*, created by David Chase, presented the gangster as the "regular working guy" that the conventional gangsters so far had avoided to become (even though, paradoxically, as a metaphor, his move was always in the sense of becoming part of the conventional society). Also in 1999 *Analyze This*, by director Harold Hamis, takes the gangster protagonist the psychiatrist's couch, while making fun of his psychological traumas. In addition to the humor with which the protagonists are treated in both production, they show that in late industrial America the monster has become the regular guy next door; as the century comes to an end, so America is not industrial anymore, but post-industrial, or postmodern. By that time, not just the US, but the whole world is witnessing the end of modernity, no matter how one defines modernity, and the transition to something new, some new world that already *is*, but that cannot be explained; a world that causes intense anxiety, but which cannot be understood according to the old paradigms.

The paradigm that is dying is that of Modernity, and along with it all the modern metaphors for the Myth of the Monster are dying too. In the present days what generates anxiety in building one's own identity is not the need to negotiate with modern conventions and references; what is one to do with the old metaphors of the 'family,' of the 'State,' of the 'Revolution,' of 'scientific progress,' of the 'sexual revolution,' and so many others from Modernity?).<sup>7</sup> From such a perspective, the Myth of the Monster calls for some new metaphor, and here I suggest that the zombie is the best candidate.

---

<sup>7</sup> For a comprehensive discussion on identity in postmodernity see HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. SOVIK, L. (Org). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003; HALL, Stuart. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. (Eds. David Morley and Kuan-Hsing Chen). London and New York: Routledge, 1996.



Like the gangster films, the first zombie films can be traced back to the beginning of the 1930s, with *White Zombie* (1932), by Victor Halpering and starred by Bela Lugosi, followed by Jacques Tourner's *I Walked with a Zombie* (1943). Without the ability of the gangster to address contemporary identity problems, the zombie in the classic period of the genre would call mild attention from the public. Until 1968 all zombie films presented pre-modern scenes and story structure, but in that year George Romero's *Night of the Living Dead* is exhibited. In that film gone are the sugar cane plantations, the dark castles and sinister farm-houses, the slave masters and the slaves. In their place, the well-cared and very modern neighborhoods of the 1960s, crowded with cars, TV sets, radios, and living-dead beings.

But more than just updating the context of the zombie, the changes in the genre's conventions made by Romero created the opportunity to transform his monster into a contemporary metaphor of the Myth. The zombie in *Night of the Living Dead* is semantically open, since its origin remains unexplained and undetermined in the story. More, it moves with no purpose, neither of its own, nor by some master's will. It is at once a force of nature and a supernatural force. George Romero's zombie appears as the name for something inapprehensible<sup>8</sup>, which addresses the cultural anxieties of the time, but which cannot be defined based only on these anxieties, because their origins are not clear; that new zombie causes life and death to become indiscernible. Nevertheless, the zombie is dead, and death ends any explanation; death is beyond language, since one must be alive to talk about it. And that brings us back to the living metaphor.

In George Romero's creation, the monster is at once dead and alive. Death is not something that comes after life; the horror comes from the fact that there is something about each living dead that is beyond discourse, be it because in death no discourse is possible, be it because no words would be useful.

In *Filosofía zombi* Spanish philosopher Jorge Fernández Gonzalo distinguishes

---

<sup>8</sup> One should note that in *Night of the Living Dead* the word zombie never appears.



between the notions of “terror” and “horror.” According to him, terror “refers to that situation capable of producing and exaggerated fear, while *horror* [is a] much more difficult feeling to characterize” (p. 30).<sup>9</sup> Gonzalo calls attention to the “spectacular quality of horror” (idem), referring to “the ability to produce images of great semiotic density, to the point of muddying all understanding of the phenomenon” (ibidem).<sup>10</sup> The philosopher observes that in his *Society of the Spectacle* Guy Debord claims that the spectacle, in general and as concrete conversion of life, is the autonomous movement of the non-living, or, as Romero called them, the living dead.

After George Romero the zombie has become a messenger of horror. Its existence, its action does not lead simply to an exaggerated fear; in zombie films one often sees characters unable to verbalize their thoughts and feelings, as when a mother watches her little daughter approaching with arms lifted as asking for a hug and a face that shows only death and decay. There is a lack of words to explain monsters that bring in themselves both humanity and the very dissolution of any coherent notion of humanity. The zombie causes that horror that “must be understood [as] a representation, which eclipses us, which blinds all the channels of reason, which exceeds by saturation or pulchritude the ability to see, which overflows that which one is culturally capable of contemplating, something for which we do not have a *language*” (sic) (Gonzalo, p. 30).<sup>11</sup> The zombie is within and beyond language; “zombie” names and addresses those anxieties that torment us, but in face of which we lay speechless, because the source of such anxieties is the dissolution of all structures, all institutions, all conventions, all

---

<sup>9</sup> In the original: “remite a la situación capaz de producir un miedo exagerado, y el *horror*, [es un] sentimiento mucho más difícil de caracterizar” (p. 30). My translation for all quotes from Gonzalo.

<sup>10</sup> In the original: “a la capacidad de producir imágenes de gran densidad semiótica, hasta al punto de enturbiar toda comprensión del fenómeno”

<sup>11</sup> In the original: “ha de entenderse [como] una representación que nos sobrepasa, que ciega todos los canales de raciocinio, que excede por saturación o pulcritud la capacidad de *ver*, que desborda aquello que culturalmente somos capaces de contemplar, para lo cual no tenemos *un language*”.

referents that sustained one's identity in the modern world; that world is falling apart spectacularly, without bringing anything new to show us the way. "Zombie" is a name for the existential and ontological anxiety caused by the end of the paradigm of modernity.

Since it was coined by architect Charles Jencks in 1972, the phrase "postmodernity" has been at the center of an intense debate around how to define and characterize the historical moment that must have started somewhere in the second half of the twentieth century. So far there has been no consensus neither about what characterizes, nor what defines the times we are living. Maybe the concept of postmodernity has become so elusive a theoretical tool because it has become a living metaphor itself, capable of only naming a moment in human history that eludes explanation as intensely as it demands to be acknowledged. Or maybe because all references one could resort to belong to a dying paradigm, and the words from the new paradigm that is forming are just too new to hold more than a literal meaning.

After the *Night of the Living Dead* the figure of the zombie acquired the characteristics of a living metaphor: it does not fit in any closed definition, or in a concept, and it names something, whose existence one cannot deny or understand.<sup>12</sup> And it functions well as a living metaphor for the Myth of the Monster: it addresses the anxiety of identity in all levels: of nationality and citizenship, of gender, of individuality, of culture, of profession, of religion, of social roles and rules and at any other level imagined, since together with the zombie comes always a post-apocalyptic world.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Always avoiding definition, depending on each narrative, the zombie can be slow, or very fast; can be completely alienated, with no ability to reason, nor with memories of its own, or it can think by itself, or and eat someone else's memories; sometimes it eats only humans, but can also eat animals and even other zombies; it can originate from some weird radiation, from a falling meteor, or due to spoiled food, or for no reason at all, and so on.

<sup>13</sup> In zombie films and narratives one often finds deeply distressed and confused characters in face of the impossibility to decide about the identity of their relatives, neighbors and about their own identity. The first episode of the TV series *The Walking Dead* (2010- ), by Frank Darabont illustrates that very

As the changing, unstable and inscrutable world we live in, the figure of the zombie both attracts and scares us, fascinates and causes repugnance; it refuses to go and surrounds us as an imposing reality, even in the absence of any explanation. The zombie is the living metaphor for the Myth of the Monster in the present days, as one goes on even without understanding the context around, even incapable of determining one's own identity. In a reality of pure uncertainty we go on to go through improbable and uncertain experiences, but with the determination of a zombie.

#### BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Annette Lavers (trans.). (1st trans. ed. 1972) New York: Hill and Wang, 1997.

DOWELL, Pat, and John Fried. "Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino's *Pulp Fiction*." *Cineaste*, 21(3), 1995. 4-7.

GONZALO, Jorge Fernández. *Filosofía zombi*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

HOWARD, David; Edward Mabley. *The Tools of Screenwriting: a Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. St. Martin's Griffin: New York, 1995.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. (trans. Chaim Samuel Katz and Eginardo Pires). Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1996.

PUZO, Mario. *The Godfather*. New York: Signet, 1978.

RUTH, David E. *Inventing the Public Enemy: The Gangster in American Culture, 1918-1934*. The Univ. of Chicago Press: Chicago & London, 1996.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. 1<sup>st</sup> edition. Random House: N. Y. 1981.

SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. (1st. ed. 1992). University of Oklahoma Press: Norman, 1998.

---

well: after recovering from injuries suffered while working as a police officer, the main character awakes in a world crowded with zombies and since his whole world has changed, he is not sure even about his own social position.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

---. *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*. (1st ed. 1985). University of Oklahoma Press: Norman, 1998.

---. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. (1st ed. 1973). Harper Perennial: 1996.

WOOD, Robin. "Ideology, Genre, Auteur." *Film Comment*, Jan-Feb, 1997. 46-51.

*Submetido em 1 de outubro de 2015 | Aceito em 6 de novembro de 2015*



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## Entrevistas

## Uma entrevista com Claudia Gorbman

Fernando Moraes da Costa<sup>1</sup>, Rodrigo Carreiro<sup>2</sup> e Suzana Reck  
Miranda<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Fernando Moraes da Costa é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCOM da Universidade Federal Fluminense. É doutor em Comunicação pela mesma instituição. Suas pesquisas têm como interesse principal o som no cinema.*

*É autor de O Som no cinema brasileiro (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008).*

**e-mail: fmorais29@terra.com.br**

<sup>2</sup> *Rodrigo Carreiro é professor do PPGCOM e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, onde cursou Mestrado e Doutorado em Comunicação. É autor de Era uma vez no spaghetti western: o estilo de Sergio Leone (Editora Estronho, 2014).*

**e-mail: rcarreiro@gmail.com**

<sup>3</sup> *Suzana Reck Miranda é professora do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som, ambos da Universidade Federal de São Carlos. É bacharel em música (piano) pela Universidade Federal de Santa Maria, mestre e doutora em Multimeios (cinema) pela Universidade Estadual de Campinas. É uma das líderes do Grupo de Pesquisa CNPq Cinemídia - Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais.*

**e-mail: sureckmi@hotmail.com**



### Resumo

Entrevista com Claudia Gorbman, professora da Universidade de Tacoma, em Washington (EUA), e autora de um dos mais importantes estudos sobre o uso da música no cinema, o livro *Unheard Melodies*, baseado em sua tese de Doutorado e publicado originalmente em 1987. Entre outros assuntos, Gorbman comenta o estado atual das pesquisas nos campos da música e do som de filmes e fala sobre tendências importantes de usos de música, voz e efeitos sonoros nos filmes contemporâneos.

Palavras-chave: Entrevista; Claudia Gorbman; Som de filme; Música de filme.

### Abstract

An interview with Claudia Gorbman, professor at Tacoma University, in Washington, and author of *Unheard Melodies*, published in 1987. Among other issues, Gorbman comments on the current state of research in film music and film sound, and talks about new trends of music, voice and sound effects use in contemporary films.

Keywords: Interview; Claudia Gorbman; Film sound; Film music.

Entre conhecedores de música e som no cinema, o nome de Claudia Gorbman praticamente dispensa apresentações. Uma das mais destacadas integrantes da primeira geração de teóricos a gerar pesquisadores especialistas na área, em meados dos anos 1970, Gorbman tornou-se conhecida por ser autora de um dos mais importantes estudos sobre o uso da música no cinema. O livro *Unheard Melodies*, baseado em sua tese de Doutorado e publicado originalmente em 1987, deu origem a uma das primeiras teorias consistentes sobre o tema e rendeu inúmeros desdobramentos e debates. Professora da Universidade de Tacoma, em Washington (EUA), Gorbman estudou Francês e cursou Mestrado e Doutorado em Literatura, antes de dedicar-se integralmente ao estudo da música no cinema.

O prestigiado livro de 1987, que ainda não recebeu uma segunda edição e chega a ser vendido por mais de 200 dólares em lojas de livros usados, está longe de ser o único feito acadêmico da autora. Ao longo de uma carreira de quatro décadas, Gorbman já publicou mais de 60 artigos e ensaios, sempre tratando dos usos da música em filmes. O conhecimento profundo da língua francesa e a intimidade com a área do *film sound* lhe fizeram, também, criar uma relação de trabalho bem sucedida com o compositor e teórico francês Michel Chion, outro craque no tema. Gorbman traduziu para o inglês quatro dos livros escritos pelo professor da Universidade de Paris 3, e ao longo dos anos os dois desenvolveram uma amizade genuína.

Pouco traduzida no Brasil (em língua portuguesa há um único ensaio escrito por ela, sobre o canto amador presente em filmes contemporâneos, disponível no livro “Som + Imagem”, lançado em 2012 pela editora 7 Letras), Gorbman se mostrou prontamente disponível quando abordada com o pedido de entrevista. Já que não poderíamos estar juntos pessoalmente para a conversa, ela mesma sugeriu que o bate-papo fosse conduzido por e-mail, a partir de uma primeira rodada de perguntas, que poderia ser sucedida por tantas rodadas sucessivas quanto achássemos necessário. A atenção que dedicou a cada resposta somente foi igualada pela disposição de colaborar com a rapidez do processo de troca de e-mails e edição do texto, que durou pouco mais de três semanas.

Nas páginas a seguir, Claudia Gorbman comenta o estado atual das pesquisas

nos campos da música e do som de filmes, sugere novos autores e pesquisas, e fala sobre tendências importantes de usos da música nos filmes contemporâneos, como a utilização constante de canções e o desaparecimento de fronteiras rígidas entre a produção de música e efeitos sonoros. Além disso, explica como a relação profissional com Chion evoluiu para os estágios de amizade e admiração, e desvenda o motivo pelo qual seu livro tão importante não foi ainda reeditado em 30 anos – sem deixar de sublinhar que, apesar de lisonjeada, acha absurdo o preço cobrado por ele nos sebos dos Estados Unidos.

**REBECA: You are part of the first generation of film researchers that gave us experts in film sound and film music. Until then, though many classical film theorists had written generally on sound (Sergei Eisenstein and Siegfried Kracauer, for instance), none of them had developed a consistent body of work. Why do you think that film sound and film music took so long to receive prominent attention? And why did that happen in the 1970s, and not in another period?**

**CG:** Film studies as an academic discipline in the US was born in the mid-1960s. Many university film curricula arose in literature departments and studied films much as literature courses study novels. But very early on, the new approach was to emphasize cinema as a visual art, separate and distinct from theater or the novel; film studies passionately discovered the cinema-specific arts of mise-en-scene, editing, and camerawork. Film courses focused primarily on the films of the auteurs around whom Andrew Sarris in the US, and many critics in France, were organizing film history; the excitement of studying films was rooted in understanding film style—visual style as a major aspect of the “content” of movies.

Not until the early 1970s did film studies turn to semiotics, structuralism, psychoanalysis, and most enduringly important, the study of ideology—the social meanings of movies and the way they embody and transmit these meanings and values. So the 1960s and 70s witnessed revolutions in approaches to studying and learning from cinema—auteurism, semiotics, structuralism, Marxism, feminism.

The study of film sound and music awaited its turn until the later 1970s for a number of reasons. One major factor is that film scholars intent on examining the “big picture” of how films convey meaning, were “deaf” to cinema’s sounds because of their own training in this “visual” médium, and their lack of sonic and musical ears. Film music really did consist of “unheard melodies,” for critics as well as normal audiences! The great film semiotician Christian Metz analyzed a musical sequence in Jacques Rozier’s film *Adieu Philippine* without mentioning the music. And the editors of the journal *Screen* examined the political and social values embedded in and conveyed by John Ford’s *Young Mr. Lincoln* (1939) through a close reading of the film—but with the glaring omission of music, which is one of the movie’s most obviously ideologically laden elements. To study film music or sound requires familiarity with disciplines that were peripheral to the interests of film scholars until a kind of normalization of the field, and a deepening of scholarly investigations, in the 1980s.

**REBECA: One of the first attempts to create a taxonomy of film sounds came from an article of yours, "Teaching the Soundtrack," published in 1976. That text divided film sounds into three categories: diegetic sound, metadiegetic sound and nondiegetic sound. Since then, categories were expanded and problematized by many researchers such as Robyn Stilwell and Michel Chion. Do you consider it is possible nowadays to create and articulate globally an efficient taxonomy in our field of study?**

**CG:** This is an interesting question. One reads countless essays that make a case for this or that new term to describe a given phenomenon of film sound or a previously unnoticed distinction. All these terms are worthy, because they all teach us something about the way sound works in the movies. Rick Altman’s pioneering work on the history of sound in film established a number of terms and ideas that are very valuable. Michel Chion is perhaps the wildest poet of new terms for film sound, coming up with new metaphors, inventing portmanteau words, and imaginatively adapting terms from ancient languages to make us aware of

audiovisual phenomena we have not consciously noticed before. He has terms to distinguish the difference in timbre between a voice whose speaker is facing you and a voice whose source is someone facing away from you; he invents a term for characters unseen on screen but whose offscreen voices exert a power over the film's action and other characters; and so forth. I am not sure how many of his terms will be adopted on a permanent basis, but the words are available now, waiting for whoever wants them!

In the US at least, the clearest and most widely accepted taxonomy for film sound is now to be found in the chapter on sound in David Bordwell and Kristin Thompson's textbook, *Film Art: An Introduction* (currently in its 11<sup>th</sup> edition); this chapter does a great service for film students by summarizing important work in the field and making it coherent and useful.

**REBECA: Since the study of film sound is relatively young and strongly interdisciplinary, researchers might refer sometimes to the same phenomenon using different terms. Do you believe that a unified vocabulary would make the dialogue easier among researchers from different disciplines? What could consolidate a grammar for the field of film sound? And do you believe this would be really useful, or actually diversity is more beneficial than harmful?**

**CG:** I personally don't think it is necessary to try unify the vocabulary. We all understand one another eventually. Those in a shared community of interest (in this case, people studying sound in audiovisual settings) develop a shared language.

For example, the term *diegetic* has been of very good use to scholars since the 1970s. Debates regarding diegetic vs. nondiegetic music and sounds continue to be crucial. Some people argue that since music crosses the line between diegetic and nondiegetic so often, especially in current filmmaking/media, the distinction is no longer a useful one. Others have agreed that music frequently crosses this narrative border, but that the distinction between the two narrative levels is thereby



all the more interesting. It matters to me whether the beautiful orchestral waltz heard at the beginning of Kubrick's *Eyes Wide Shut* (1999) is "coming from nowhere" (nondiegetic) and is the film's comment on the elegant couple preparing to go out for the evening, or whether the young doctor is playing it on his own stereo system (diegetically) and the music is *his* choice. The second case turns out to be true... although Kubrick makes a kind of joke of it, since the music's sound quality, even in rooms far from his stereo, is too magnificent for diegetic music!

I am straying from the point a little here, but I want to say that the terms "source music" and "commentary" or "atmosphere" music, used by people in the industry, are not as precise for my purposes as "diegetic" and "nondiegetic." "Source" and "commentary" confuse the music's *position in narrative space* with its *function*, while "diegetic" and "nondiegetic" refer strictly to space. This is why the community of scholars has used the latter words. Other words are very useful, but whether you say "internal sound" or "subjective sound" to describe a sound that is apparently inside a character's head, and not in the objective film space, does not seem as important, does it?

Language is a tool of its community of users to name things and concepts. As the study of film and media sound evolves, different things and concepts will be identified and named. The effort to impose one vocabulary on an exciting and varied conversation seems authoritarian to me. Even the Academie Francaise, which has been legislating the purity of the French language's vocabulary and grammar since 1635, can't control thousands of words like "picnic" and "computer" which have crept into French: language belongs to those who use it.

**REBECA: Some researchers, particularly Rick Altman, have been trying for some time to create some kind of film sound notation system that could enable the development of visual and more accurate methods of analysing the soundtracks. Coming from a field of study where notations are so useful, how do you feel such a method could contribute to film sound studies?**

**CG:** There is a point at which deciphering a notation system becomes far more

complicated than simply watching a film segment. I have touched on this problem on two occasions. Many years ago, regarding music, I wrote an article about Maurice Jaubert's music in Jean Vigo's *Zéro de conduite* (1933). In that essay (which became chapter 6 of *Unheard Melodies*) I "notated" a sequence by means of a reduced score juxtaposed with still shots from the film (this has been done now by many people), but I also noted the inadequacies of this solution. I wrote, "What is relevant to the description of a scene and its music [and sounds]—short of another screening of the scene itself?" I referred to the "dilemma of notation," since any aspect of music, sounds, or the image might be pertinent to the analysis being done, and music notation is so inadequate to what might be really going on in the scene.

Second, just last year, in an analysis of Philip Seymour Hoffman's voice in Paul Thomas Anderson's *The Master* (2012), I discussed the difficulty of notating a speaking voice, with all its inflections, its rhythms and pitches and timbres, the words it speaks, the accent in which the words are spoken, the changing expressions on the face that emits it, the visual editing of the scene, and so forth. In the *Master* article, I concluded that any notation system would be cumbersome indeed—and unnecessary, since we can now extract video segments from films so easily. Readers of scholarly discussions and analyses don't need to grapple with a new and complicated notation system when they can simply watch the real thing. The "notation" can now be the reproduction itself—accompanied by clear, evocative writing that deepens our understanding through argument. At least, this is how I see the issue right now.

**REBECA:** Recently, I heard an experienced sound designer say, in a lecture in Brazil, that he has never used or heard academic expressions like "diegesis" be pronounced during a job in a post production facility. He was using that as an example for what he sees as a chasm between professional sound crews and film sound researchers, and he considered the work of theoretical researchers as hardly useful for anyone who creates sound films.

**That approach has been endorsed by many students in our classroom. What do you think about it?**

**CG:** I have not experienced this divide except at the most superficial level. It is true that scholars use the term “diegetic music” instead of “source music” (the most common term among movie composers and soundmen in the US), and sound designers might want to talk about the PS4 Audio Mastering Suite and the degrees to which MIDI mock-up recordings can emulate the sound of a live orchestra. But aside from their differing vocabularies, scholars and composers have much to say to one another—we scholars, especially, learn from the practitioners, since they are the magicians!

For example, personally speaking, I had the good fortune to attend annual meetings of the Film Music Society in the 1980s in Los Angeles, which featured memorable presentations, performances, and discussions between scholars and notable Hollywood composers including David Raksin and Elmer Bernstein. A conference I attended in Vienna in the 1990s blended film music scholars Kathryn Kalinak, Caryl Flinn, and me with composer Leonard Rosenman and soundman Francois Musy, and the ensuing dialogues were so illuminating. For a few years Philip Brophy in Melbourne hosted spectacular conferences that freely mixed practitioners and scholars. The great sound designer Walter Murch was very happy to write the introduction to the English translation of Chion’s *Audio-Vision*. A book I co-edited with John Richardson, *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (2013), included valuable and well-informed contributions by composers and sound people from film, TV, and gaming, including the composer Carter Burwell. In London, the annual “School of Sound” is a very well-attended conference whose presenters always include a mix of practitioners, critics, and academics. I only hope your students can experience the enthusiasm and mutual discovery that can take place when scholars and practitioners get together, ignore the artificial boundaries of terminology, and share ideas.

**REBECA:** You wrote one of the most influential books on film music. It was

released in 1987 and has influenced a whole theory about the uses of music in classical Hollywood movies. However, the book went out of print and has never been reissued, reaching cost up to \$200 in used book stores. We have two questions about it: (1) Why hasn't the book had a second edition? Have you considered the idea? (2) The notion of 'unheard melodies' can be applied to the music used in films outside Hollywood? And to what extent is this theory valid for the use of music in contemporary cinema?

**CG:** *Unheard Melodies* has been a useful work for the study of film music because it is short and clear. (But it is not worth \$200 per copy!) It began as my PhD thesis. Back in 1978, the people who were going to be judging my thesis for my doctorate were two professors of literature (English and French) and one professor of music (who found the idea of studying film music amusing and novel). I began by summing up everything that had been thought or written about music for films until that point, and then attempted to lay out some ideas of how film music works and what it can do. Later, for the book, I focused on classical Hollywood movies because film scholars in the 1970s had articulated the parameters of the classical Hollywood model and it seemed important to show how music scoring fit in with that model. Since *Unheard Melodies*' publication in 1987, many incisive, historically-informed, detail-rich studies of specific composers, films, genres, periods, national cinemas, and directors have shown how diverse, nuanced, and even full of contradictions this classical scoring actually is. All the same, it seems to me that the book's account of the classical model still provides a very good starting point for studying film music.

But the dominant system has itself changed enormously since the 1930s-50s era. While classical scoring practices are still very much in evidence (John Williams being a major practitioner), many other approaches to film music composition, mixing, and editing have emerged, so that virtually any imaginable use of music can now be found in movies. Some of the major revolutions in film scoring practices caused by technological change (multitrack, Dolby, composition using synthesizers and MIDI, interactive music for games, etc.) and changes in taste and

audience (popular song recordings, ethnic musics, electronic dance music, etc.) have profoundly changed the possibilities of music in film. Perhaps most notably—and not foreseen in the 20<sup>th</sup>-century book *Unheard Melodies*—have been the prominence of song scoring, atmospheric music, and the often blurred distinction between music and electronic sound effects.

A new, second edition of *Unheard Melodies* is indeed in progress—thank you for asking! While I will preserve the historical integrity of the main original text, the second part of the new edition will eliminate the old analysis chapters, update the field a little bit, and introduce sample analyses of films more relevant to the 21<sup>st</sup> century. I devote considerable attention to the many uses of songs.

**REBECA: The use of songs is indeed a large factor in the contemporary use of music in films. This use seems to be seen now even as an authorial stamp of some directors, the most famous of them probably Quentin Tarantino. Do you believe this notion of the director as author of the soundtrack of the film may be a passing trend?**

**CG:** Not at all. Filmmakers and (in the US at least) the makers of television series as well can use songs in remarkable ways. Tarantino might be one of the flashier directors in his deployment of songs: In *Inglourious Basterds* (2009), a movie set in World War II, we suddenly hear David Bowie on the soundtrack; in *Django Unchained* (2012), set in the Slavery-era American South, it's James Brown and 2pac; and a scene to which Tarantino applies Stealer's Wheel's "Stuck in the Middle with You" in *Reservoir Dogs* (1992) is one of the most outrageous and famous moments in cinema. This mark of the auteur through the deployment of songs was first prominent with Kubrick, I would say, but became more widespread when new music technologies made music more portable—e.g., the cassette tape, the CD, the iPod, and beyond. In the new world where people could carry around their music, where music became separable from the concert hall, arena, and living room, it seems to have occurred to more filmmakers to carry their own music into their films too. The nondiegetic song on movie soundtracks became very popular

in the 1980s in movies for younger audiences, and remember that by 1986, *Top Gun*, the biggest movie of the year, had that soundtrack with Kenny Loggins' "Danger Zone." The really creative use of songs took off in this period: Kubrick still of course, Scorsese, Ridley Scott's *Thelma and Louise*-- and as you say, many of the next generation of auteur directors really took songs as a special resource with which to be creative—Paul Thomas Anderson, Spike Lee, the Coen brothers, and many more. And let's not forget others in other countries: Varda, Kaurismaki, Wenders... I do not see this trend slowing down.

**REBECA: Your groundbreaking book has encouraged dialogues with scholars not necessarily linked to Film Studies, for example, Nicholas Cook (Musicology) and Annabel Cohen (Cognitive Psychology). However, although Film Music has increased as a specific research field, authors such as David Neumeyer and James Buhler point out that "film music remains at the periphery of its parent disciplines" (Film Studies and Musicology) due to its irreducible interdisciplinarity. What do you think about that?**

**CG:** I agree with Neumeyer and Buhler on this point. The obstacle of this irreducible interdisciplinarity is a bit less daunting than it was, say, twenty years ago. Many younger film music scholars, coming mostly from music or musicology departments (and this includes former students of David Neumeyer himself), are much better attuned to the vocabulary and concepts of film studies as a discipline. And on the other side, a good number of film and communications scholars who have passions for music, and extensive knowledge of it, have contributed enormously to film music study. Senior scholars who have bridged this gap particularly well are Martin Marks and Robynn Stilwell from the musicology side, and Rick Altman and Jeff Smith from the film studies side. At present, younger scholars are making great strides with theoretically-informed historical research. Musicologist Hannah Lewis and communications scholar Jennifer Fleeger, for example, are among those who are doing brilliant work on early sound film in the US and France, on intermediality, and on the singing voice and perceptions of

gender (incidentally, please forgive the America-centricity of these comments. The field is now extensive in a global sense too, with active film music research being done at universities in east and South Asia, Scandinavian countries, France, Italy, Portugal, the UK, and Germany, Australia and New Zealand, Brazil and Argentina, in a new journal in Russia, and so many other centers around the world.)

**REBECA: Do you think that nowadays, in a scenario where - in addition to your constant theoretical contribution - there are many other authors (e.g. Robynn Stilwell, Daniel Goldmark, Caryl Flinn, Kathryn Kalinak, Anahid Kassabian, Sergio Miceli, Ronald Rodman, Kevin J. Donnelly and aforementioned David Neumeyer and Jim Buhler) we can think about a History of Film Music Theory?**

**CG:** Yes. The work of all these scholars and many more calls for assembling such a history. And since film music itself evolves quickly, as do the modes of listening (or not) to it, theorizing it is necessarily a constantly moving target. In ten years, what will film itself look like? Will it substantially differ from the cable television series we can stream now, and don't many of us watch most of our movies on our televisions or other screens? These major shifts in demographics, technologies, viewing habits, and industrial contexts are only beginning to be discussed in a systematic way. And tomorrow's "audiovisual composers", influenced by video games and all other media, will surely introduce radically new material for our eyes and ears. How about interactivity? This already exists in many music videos, and many DVDs of silent films now give a choice of two or more musical scores. What do these new resources mean for theorizing music in audiovisual narrative? (A new book edited by Kevin Donnelly and Ann-Kristin Wallengren, *Today's Sounds for Yesterday's Films*, makes an excellent start in considering multiple scoring for silent film.)

**REBECA: On the other hand, we can notice that many theoretical approaches were developed to analyze classical Hollywood film music.**

**Gradually, issues about the use of pre-existing music in movies, pop and modern film scores, filmed music in musicals and/or documentaries are emerging. In your opinion, which subjects about music in films need further investigation?**

**CG:** Any film music scholar should be interested in all of these aspects of music in films. I have said that the very lowest and simplest music in a film can be significant, and David Neumeyer's recent work has also affirmed that all music in a film is film music.

Fortunately, the issue of pre-existing music has been well explored and continues to be—by Anahid Kassabian and others regarding popular music, by Jeongwon Joe and others regarding opera, and by Robynn Stilwell and others regarding genres, cycles, and specific works. Recently I myself have been writing about the moments when characters in dramatic fiction films simply start singing the way we do in life (with no big orchestra coming in, as in musicals). I've argued that these humble moments—for example, Bill Murray at the end of the recent movie *St. Vincent* (2014) sings tunelessly along with Bob Dylan's "Shelter from the Storm", and Annette Bening and Mark Ruffalo in *The Kids Are Alright* (2010) amateurishly sing the Joni Mitchell song "All I Want" around a dining table—can be *the semiotically richest kind of film music that exists*: these song performances occur in a realistic dramatic context, they evoke the cultural moment and artist that originated them and bring those associations into the present story, and they usually comment on or complicate the dramatic scene. And this is just one case of the overlooked complexities of film music. As I've already mentioned, the historical work now being done, involving intensive use of archives and new theoretical models, is enriching our understanding of film music by leaps and bounds.

**REBECA:** Since your brilliant article "Artless Singing" was translated to Portuguese, students and researchers (including us) are using it a lot. In your opinion, is it possible to think about 'artless singing' in documentaries or this idea was exclusively developed to be considered in fiction films?

**CG:** It would be interesting to see how this idea is applied to documentaries. My original idea has to do with characters in fiction films: the trope of artless singing is used to various narrative purposes—to convey aspects of character, to advance the story, to create irony, etc. – but let us see what you come up with as people in documentaries sing!

**REBECA: When did you get in contact with Michel Chion’s work? To what extent does his phenomenologically oriented approach dialogue with yours?**

**CG:** I encountered Michel Chion’s work in the early 1990s and translated the first of five of his books in 1994 (*Audio-Vision*). I was impressed by the richness of his imagination and insights: here was a rare film critic whose ideas would be seized upon by academics. Chion spent many years developing his craft as a critic—for *Cahiers du cinéma* and other journals in France, and also through many years of university teaching in Paris—and he is a restless intellectual who’s deeply read in literary classics, science fiction, philosophy, psychoanalysis... He brought fresh, original, profound ideas to his many writings, and I was so pleased to be able to translate some of his vast work for Anglophone readers. (I love the process of translating, especially when Michel is the author—we have developed an extensive correspondence over each project and we have become close friends over the years.)

I am sure that his work has influenced my own. It is difficult not to see and hear films differently, more richly, when you read his observations, even if you do not agree with everything he observes. Another effect of reading Chion is that I am no longer interested in demonstrating my academic credentials by using complex language; like him, I like to make ideas as transparent as possible.

In developing an analysis or article, I tend to begin with the *experience* of given films, what this experience feels like and why, and to extrapolate from this level of experience that is sensual, intuitive, often irrational. I am not certain if this emphasis has come from Chion, or from the normal process of becoming older and wishing to plumb the mysteries of the film experience. (At a roundtable of

famous literary theorists at Indiana University around 1980, a surprising question came from the audience: “Why did you choose to study literature?” The greatest scholars, caught off guard, paused and spoke as if they were small children, able to evoke the magical delights of discovering literature...) This lack of the usual academic blinders is something I most admire in Chion’s work.

**REBECA: Since the 1970s, the use of sound effects in movies has expanded and sophisticated intensely. Did this trend affect the art of scoring and/or the place of music within the films?**

**CG:** Absolutely. Especially in popular films, the mix of sound effects and music has become very prominent in film scoring, such that it’s impossible to tell if the composer or the sound effects department is responsible for the sounds we hear. Low rumblings in the rear surrounds, rhythmically repeated effects, electronic tones, whooshes, percussive sounds and reverb, and above all, sampled sounds have been enabled by digital means in the creation of soundtracks. Not all film composers and filmmakers are interested in the newly expanded music soundtrack, but it’s a highly interesting and widespread development that has already significantly changed the sonic landscape of film. The advent of digital publishing has occurred just in time, too: it would be very difficult for scholars interested in this new mode of scoring to reproduce such soundtracks in musical notation, so scholarly articles can now include video excerpts to illustrate the arguments being made about specific films and their sounds. This is an exciting time for the study of expanded musical soundtracks.



## Entrevista com Midge Costin<sup>1</sup> e Douglas Vaughan<sup>2</sup>

Débora Regina Opolski<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Midge Costin é professora associada da USC. Ela trabalhou por mais de 20 anos como editora de som na indústria de Hollywood.

<sup>2</sup> Douglas Vaughan também é professor associado da USC. Ele trabalhou por mais de 15 anos como microfonista na indústria de Hollywood.

<sup>3</sup> Débora Regina Opolski é professora da UFPR e editora de som. Autora do livro *Introdução ao desenho de som*, publicado pela editora da UFPB em 2013.

**e-mail: [deboraopolski@gmail.com](mailto:deboraopolski@gmail.com)**

### Resumo

Entrevista com os professores Midge Costin e Douglas Vaughan da *University of Southern California*.

Palavras-chave: Entrevista; Midge Costin e Douglas Vaughan; Som no cinema; Cinema e educação.

### Abstract

An interview with professors Midge Costin and Douglas Vaughan from the University of Southern California.

Keywords: Interview; Midge Costin and Douglas Vaughan; Sound for film; Film and education.

Entre agosto de 2015 e abril de 2016 eu estive na *University of Southern California*, USC, com bolsa da CAPES/Fulbright trabalhando na minha pesquisa de doutorado, provisoriamente denominada “A fragmentação da expressividade oral no cinema: uma proposta analítica para a edição de diálogos”, sob a supervisão da professora Midge Costin. Durante esse período, eu pude participar como ouvinte de uma disciplina prática de som, coordenada por Midge Costin e Douglas Vaughan, na qual os alunos executam todo o processo do som no cinema, começando com som direto, passando pela edição, mixagem e finalizando com o processo de *print master*.

Midge Costin é professora associada da USC, ocupando a cadeira *Kay Rose*<sup>4</sup> na arte do som e da edição de diálogos. Essa honraria foi dada à professora em 2005 por George Lucas e Steven Spielberg. Ela trabalhou por mais de 20 anos como editora de som na indústria de Hollywood, sendo nominada algumas vezes para o *Motion Pictures Sound Editors*, MPSE, o mais importante prêmio de som da indústria. No momento, ela está dirigindo um filme provisoriamente denominado: *Making waves: the art of cinematic sound*, que pretende apresentar ao público o áudio como 50% da experiência cinematográfica.

Douglas Vaughan também é professor associado da USC. Ele trabalhou por mais de 15 anos como microfonista na indústria de Hollywood, colaborando em filmes de amplo alcance internacional como *Gremlins* e *L.A. Story*.

Midge e Doug falaram sobre a experiência deles na indústria de Hollywood, com edição de diálogos e captação de som direto respectivamente, e sobre como eles relacionam a experiência profissional com a vida acadêmica na escola de cinema e artes da USC. Passando por tópicos que vão desde as habilidades requeridas para a profissão até o sexismo na indústria cinematográfica, eles falaram sobre o amor que cultivam pelos filmes e sobre como essa paixão guia o

---

<sup>4</sup> Kay Rose foi a primeira mulher a ganhar o prêmio da academia de melhor edição de som, pelo trabalho no filme *The river* [O rio do desespero] de 1984. Em homenagem a ela, em 2002, George Lucas e Steven Spielberg doaram uma honraria com o nome *Kay Rose* para a USC, que posteriormente foi designada para a professora Midge Costin.

trabalho deles diariamente, como professores e profissionais.

A entrevista<sup>5</sup> foi realizada em abril de 2016.

**DÉBORA: O que é a captação de som direto e o que é a edição de diálogo e por que vocês acham que isso é importante para o audiovisual?**

DOUG: Eu entendo o som direto como simplesmente gravar a performance. Eu compreendo o som como uma parte muito significativa da performance, porque é através do som que a narrativa vem surgindo. Penso que é por esse motivo que ele tem o valor que tem. Não é um valor abstrato e o objetivo não é apenas gravar um som com boa qualidade. É muito mais. É ter seu plano em foco, é deixar a audiência focar no que você quer e isso é uma parte crucial de tudo o que está acontecendo com a câmera. O som direto é importante para captar a acepção da realidade.

Uma das lições chave que nós tentamos ensinar para os estudantes é: como pensar sobre o som e por que prestar atenção nele. Os estudantes vêm pra cá [USC] sem saber o que faz com que um som seja considerado bom. Nós tentamos fazer com que eles articulem e conectem a ideia de qualidade do que eles estão ouvindo com a ação... a experiência emocional provinda da performance. Profissionalmente falando, eu estava lá [no set de filmagem] para capturar a performance dos atores com os quais eu estava trabalhando.

MIDGE: Todos os grandes diretores que eu tenho entrevistado dizem: o som é 50% do filme. Até eu mesma não sabia o quão importante era o som. Eu tinha a mesma forma antiga de olhar para o filme e a televisão como meios visuais e isso é muito diferente do que é a verdade de fato. Eu sinto que como seres humanos, por alguma razão, nós não temos consciência sobre a importância do som e sobre quanto ele nos afeta.

O que nós fazemos primeiro na pós-produção é a edição de diálogos. As pessoas nem sabem que essa função existe. Exatamente aquilo que o Doug estava dizendo: pegar aquelas performances e editar de forma que os *takes* não

---

<sup>5</sup> Entrevista realizada com o apoio da CAPES/Fulbright.

se destaquem pela sua diferença e que não seja possível perceber que eles foram filmados em momentos diferentes... em espaços diferentes. Para alcançar esse objetivo, você tem que editar os *takes* de uma forma que você não perceba a edição e ao mesmo tempo, não retire nada da performance. As vozes dos atores são muito importantes. Nós não queremos tirar ninguém da história, do filme, do personagem. Toda a história supostamente acontece ao mesmo tempo e no mesmo espaço. A edição de diálogos reforça essa proposta. Penso que as pessoas nem sabem que o editor de diálogos existe e, portanto, esse é realmente um ponto chave. Uma coisa importante que eu faço aqui [na USC] é tornar as pessoas conscientes para que elas pensem sobre isso antes, na captação de som direto. Por que fazer ADR [*Automated* ou *Automatic Dialogue Replacement*]? Por que substituir as vozes se você não precisa? O diretor estava lá, tudo estava certo e eles escolheram aqueles *takes* por causa da performance. Portanto nós tentamos fazer com que eles funcionem, não importa o que precise ser feito pra isso.

Eu sinto que o som ajuda no que o filme é. O filme é uma história e o som ajuda o personagem e a estrutura da história, mas também eu acho que o que eu estou tentando dizer é alguma coisa relacionada à poesia. Os filmes são sobre a vida de alguém. Eu vou para o cinema para que as pessoas possam falar-me sobre o significado da vida. Algumas vezes eu gosto de me sentir em uma montanha russa e aí eu vou para filmes de ação e aventura, muitas vezes só para ouvir o som, mas a maioria das vezes eu vou para o cinema porque eu quero aprender “fale-me o segredo da vida! Conte-me sobre o que você sabe”. Pessoas como Ang Lee, David Lynch, Peter Weir, Christopher Nolan, Kathryn Bigelow.... e muitas outras pessoas.... eles me desafiam na minha perspectiva sobre as coisas. Com o som, nós temos que ajudar a história e o personagem.

**DÉBORA: Quais são as habilidades básicas necessárias para trabalhar com som na etapa da produção e na etapa da pós-produção? Por que vocês acham que alguém deveria se dedicar à captação de som ou à edição de**

### **diálogo?**

DOUG: Eu acho que existe uma grande diferença entre o som realizado na pós-produção e o som direto. A produção de um filme é um ambiente interpessoal muito complexo. Fazer parte de uma equipe de captação significa estar trabalhando junto com muitas pessoas para fazer um filme, mas muitas dessas pessoas não possuem nenhuma relação direta com o som, falando em termos do trabalho prático delas. O som não é o motivo para elas estarem no *set* de filmagem e, portanto, elas são um problema em potencial para a gravação do som direto. Por causa disso, uma das habilidades essenciais para ter sucesso em som direto, no final das contas, é a habilidade política e a habilidade interpessoal. Isso é extremamente útil para conseguir fazer com que as outras pessoas façam o que você precisa que elas façam por você, mesmo que essa não seja a responsabilidade delas. Esta habilidade interpessoal é também muito útil com o diretor. Quando o produtor, figura que assume a posição de última instância de autoridade, tem bastante respeito por som e desesperadamente quer que o som seja realizado com sucesso, as outras pessoas, para as quais o som não faz necessariamente parte do trabalho, tendem a prestar mais atenção nele. Se você tem a circunstância oposta, quando aparenta ter uma falta de interesse no som do tipo “não se preocupe, nós vamos arrumar isso depois”, você vai ter que arrumar isso depois. Algumas outras coisas podem acontecer para tornar o som direto impossível ou muito difícil de ser bem gravado. Portanto, uma das coisas que nós ensinamos aqui é a liderança e a responsabilidade pela totalidade do projeto. Isso significa que o resultado do som deve ser valorizado desde o início porque só assim você terá um som de boa qualidade. Na minha carreira eu vi isso acontecer em ambas as direções. Quando produtor e diretor realmente se importam com o som, eles conseguem trilhas sonoras incríveis. Por outro lado, quem parece não se preocupar muito, definitivamente não consegue e o resultado acaba ficando ruim. Existe muita pressão no *set* de filmagem para realizar as tarefas de forma rápida e qualquer coisa que aparente atrasar é um problema. Mesmo que seja só aparência, mesmo que por apenas alguns segundos... Algumas vezes segundos podem ser percebidos como minutos ou horas quando as pessoas estão com

pressa. Isso é problemático, mas frequentemente o que você tem que fazer é esperar até que o avião desapareça, você tem que esperar por isso... esperar por aquilo... No final das contas, não é muito tempo esperando, mas pode ser sentido como um longo tempo infindável. Portanto, mais uma vez, você precisa de uma direção e de uma pessoa que diga: “sim, eu quero isso”. Se nós conseguirmos ensinar isso para os futuros diretores, eles irão exigir isso de toda a equipe, conseguir melhores resultados e enviar o filme para a pós-produção com uma forma melhor, para completar seus objetivos. Mas a habilidade que você precisa para trabalhar na produção de um filme é a habilidade de trabalhar de forma efetiva com muitas pessoas diferentes, que muitas vezes possuem diferentes interesses pessoais com relação ao que elas estão querendo realizar. Ouvir o que eles estão fazendo e aprender como eles trabalham ajudará efetivamente.

MIDGE: Eu acho que para trabalhar com som em qualquer filme ou televisão você precisa ter habilidades para trabalhar em grupo, habilidades para colaborar, porque não necessariamente você faz o que acha certo. Pelo contrário, você precisa aceitar ordens (risos). Mas em termos de habilidades para o trabalho com som, eu sinto que eu uso diferentes partes do meu cérebro quando eu estou editando efeitos sonoros e quanto eu estou editando diálogo. Portanto, eu tenho que dizer que em edição de diálogo você precisa ser paciente, você precisa ser ótimo em resolver problemas, mas em ambas as situações você precisa ouvir. Você precisa deixar que os seus ouvidos te falem a verdade, sem intelectualizar nada, apenas ouvir. É bem importante ouvir e olhar para a imagem, porque eu posso escolher alguns efeitos sonoros e dizer: “Ohhh isso é perfeito”, mas quando eu coloco junto com a imagem alguma coisa acontece, pois fica diferente. Você precisa continuar honesto com seus ouvidos. Eu vejo muitos estudantes fazendo coisas a partir de ideias: “Ah aqui eu não quero pássaros porque.... (risos) e isso é uma ideia intelectualizada que não faz sentido. Ou quando algum *foley* soa muito intenso sem sentido e você pensa: o que eles tão querendo com isso? Você pode vir com essas ideias intelectuais no papel, mas aí você precisa experimentar e esse é o momento em que você precisa deixar os ouvidos dizerem a verdade: isso funciona com a imagem? Tem que funcionar emocionalmente e não

intelectualmente porque não pode apenas ser uma ideia, tem que ser uma ideia que funcione com a imagem. Portanto, eu diria que edição de diálogo é paciência, resolução de problemas como: se isso não está funcionando o que mais eu posso fazer? É como montar um quebra cabeça de uma forma que seja satisfatório, mas você ainda precisa deixar seus ouvidos dizerem a verdade. Eu sempre digo para os meus estudantes depois que eles terminaram de editar o diálogo: “não olhe para o que você fez no *Pro Tools* porque senão você não vai ouvir” ou “só olhe para a imagem”. Eu olho para a imagem para não saber exatamente em que ponto a minha edição de diálogo está. Eu faço isso com a edição dos meus alunos porque algumas vezes a edição deles parece visualmente ruim no *Pro Tools*, mas assistindo a imagem meus ouvidos vão me dizer se está funcionando.

Eu entrevistei grandes *sound designers* como Walter Murch e Ben Burt. Falando com essas pessoas eu notei que parece existir uma forte conexão entre eles e a música. Muitos possuem um passado relacionado com a música, ou, quando eram pequenos, brincaram com gravadores analógicos de 1/4” de fita. Quando eu vim para a escola de cinema, a última coisa que eu pensava em fazer era trabalhar com som porque parecia um pouco técnico e eu ficava nervosa. Mas aí eu terminei na área de som e quando eu olho pra trás percebo que fiz exatamente a mesma coisa que aquelas pessoas fizeram. Quando eu estava no quinto ano do fundamental eu ganhei um pequeno gravador de fita magnética de natal e eu fiz *shows*, gravei coisas... eu também sempre participei de corais, eu sempre fiz música, eu sempre toquei violão, eu tenho um ukulelê agora.... Eu estou sempre fazendo alguma coisa com música e eu penso que mesmo sem perceber, sua percepção sonora muda. Mas tudo isso é apenas sobre ouvir. Eu penso que algumas pessoas têm um pouco mais de ouvido afinado ou podem aprender, sendo bons ouvintes.

DOUG: Só uma correlação importante, eu devo dizer que uma grande porcentagem de pessoas que eu conheço que trabalham com som direto também tem a mesma experiência com música. Eu me formei em música. Eu toco violão e faço todas essas coisas que são coincidentes para tantas pessoas que trabalham na área. Começou como uma curiosidade. Eu peguei um gravador de 1/4” de fita,

que na verdade pertencia ao meu pai, mas que eu usei muitas vezes quando era jovem porque eu era fascinado. Uma outra coisa que eu devo dizer sobre as diferenças entre som direto e som na pós-produção, que provavelmente deveria ter sido a primeira coisa a ser dita, é que a única coisa que é fundamentalmente diferente é que o trabalho de captação de som direto acontece em tempo real. Existe o *take 2*, mas você nunca vai ter o *take 1* mais uma vez. Portanto, é preciso ser uma pessoa decidida no momento da resolução dos problemas. Você tem que se sentir confortável fazendo escolhas e aceitando as escolhas que foram feitas. Algumas pessoas não têm essa habilidade. Essa é uma das características das pessoas que são bem sucedidas em captação de som. Tudo que você precisa é confiar em uma solução ou simplesmente decidir (risos).

**DÉBORA: Aqui vocês têm fácil acesso à tecnologia porque os equipamentos são baratos e porque a USC tem muitos parceiros, como o representante da *Izotope* que veio para a universidade na semana passada apresentar o produto deles. Qual é a relação que vocês estabelecem com a tecnologia? Qual é o grau de importância que você dá para a tecnologia no seu campo de trabalho?**

DOUG: A tecnologia é uma armadilha. Como professor eu penso que não existe a menor dúvida sobre isso. Existem muitas ferramentas que são maravilhosas, mas o problema, ou ao mesmo tempo, a solução, é que nós não precisamos das ferramentas para ensinar. Eu acho que é importante saber como usar as ferramentas, provavelmente mais importante do que saber quais ferramentas existem, mesmo que você só tenha olhado pra elas ou talvez as tenha usado brevemente. Mas os conceitos podem ser aprendidos com pouca tecnologia. Eu penso que para aprender os conceitos, em alguns casos, apenas mencionar a tecnologia é mais eficiente do que tentar usar muitos equipamentos novos e sofisticados. Isso é o que eu quero dizer quando eu falo que é uma armadilha. Quando eu vejo nossos estudantes ficando animados, “Oh, nós vamos filmar com essa câmera nova super cara”, com os olhos brilhando eu vejo que

isso não é certo. É somente um filme de estudante e você precisa prestar atenção no que a câmera está gravando e não apenas na câmera. A performance dos atores pode ser gravada em um celular e nesse caso você terá muito mais experiência de aprendizado do que perder todo esse tempo, olhando para o 'brinquedo'. O brinquedo é como um objeto brilhante que pode distrair o estudante do motivo pelo qual ele tem o brinquedo. Você não precisa ter uma madeira de 10.000 dólares para fazer uma guitarra, você só precisa ter a habilidade e saber o que você está pretendendo realizar. Eu penso que o nosso objetivo como professores, de alguma forma, precisa ser o conceito e o discurso. As ferramentas sempre vão mudar. Não importa se elas demoram meses ou anos para mudar, quando elas mudam, toda a energia direcionada para aprender uma ferramenta específica, de certa forma, é perdida, porque esse tempo seria muito melhor aplicado, nessa época e nesse contexto, aprendendo como usar a ferramenta. Essa é minha opinião. Eu tenho que admitir que eu tenho 65, então... (risos).

MIDGE: Eu concordo com o Doug, as ferramentas são importantes, mas os conceitos por trás delas são muito mais importantes. Portanto, é mais importante entender os conceitos, como onde colocar o microfone, como editar diálogo, como fazer uma boa trilha sonora, do que ter o equipamento mais caro. Você pode usar produtos *Apple* ou você pode usar produtos inferiores do mercado e você pode realizar um ótimo trabalho com essas ferramentas básicas. Quando você sabe como usar o equipamento que você tem, conhecendo as técnicas de gravação, você consegue um som direto bem gravado e você tem possibilidades de realizar uma boa edição de diálogo. Meus alunos do primeiro semestre nem tem contato com o *Pro Tools*, mas eu consigo mostrar pra eles como editar som no *Avid*, ainda que isso seja um pouco estranho, eu posso mostrar pra eles como fazer. Se eles apenas adicionarem um arquivo de ambiente estéreo, o valor sonoro da produção deles já fica imensamente maior. Porém existe outra conversa de que aqui na USC, uma das melhores, se não a melhor escola de cinema do mundo, empresas como *Avid* e *Sony* nos procuram porque os nossos formandos estarão trabalhando na indústria do cinema. Então eles nos procuram para testar

os produtos deles e eles nos dão esses produtos de graça ou por um preço menor. E eu sei que isso acontece com atletas por exemplo. As pessoas procuram os melhores atletas do mundo, aqueles que estão provavelmente fazendo muito dinheiro (risos), e dão pra eles os melhores equipamentos. Aí os pobres coitados que estão tentando fazer certinho, atletas que não têm os melhores esquis ou as melhores raquetes, ficam com dificuldades para competir por não terem os melhores equipamentos. Portanto, isso é verdade, as empresas nos procuram porque os nossos formandos têm sido bem sucedidos na indústria do filme e da televisão e vão continuar bem sucedidos. Analisando por esse ponto de vista isso é ruim, não para os nossos alunos é claro, mas para as pessoas que realizam ótimos trabalhos com ferramentas básicas e que possuem dificuldade para se inserir na indústria por falta de equipamento. Os conceitos são o que realmente importa, não a marca ou o equipamento mais caro.

DOUG: Nós fizemos grandes filmes com gravadores de apenas uma pista por 20 ou 30 anos. Você ouviu Mark Mangini dizendo que o som direto daquela época era melhor.

**DÉBORA: Ouvi.**

MIDGE: Sim e Woody Allen fez filmes mono por muito tempo e agora só faz estéreo. Eu acho que ele nem faz 5.1. Mas produz filmes decentes, se você gostar do estilo dele.

**DÉBORA: Falando sobre a experiência de vocês trabalhando com som na etapa da produção e da pós-produção respectivamente, existe algo importante que vocês gostariam de compartilhar? Algum trabalho desafiador ou importante para a carreira?**

DOUG: O problema da produção é que muitas vezes os filmes parecem ser maravilhosos para trabalhar, mas podem revelar-se o contrário. Sobre muitos deles é melhor não falar (risos). Outros são trabalhos deliciosos. Minhas experiências favoritas foram provavelmente em filmes que não foram vistos, simplesmente porque todas as pessoas envolvidas no trabalho eram

maravilhosas. Mas mesmo que tenham sido experiências fantásticas, eu não tenho certeza se eu posso dizer que elas foram significativas o suficiente a ponto de mudar a minha vida. Eu posso dizer que eu saí com muitas experiências, mas principalmente com uma apreciação sonora do mundo mais intensa, porque essas experiências modelaram minha audição de diferentes formas. Eu pensava que eu sabia muito. Eu tinha experiência prévia com música, mas agora eu escuto o mundo com muito detalhe e eu penso bastante sobre o que eu escuto. Eu sei que isso é consequência do que eu fiz. Eu vou dizer algo que eu adoraria que ficasse registrado: eu aprendi mais sobre som e sobre som em cinema como professor aqui na USC do que eu aprendi fazendo filmes. Trabalhar diretamente com a Midge tem sido uma experiência que ampliou meus horizontes. Quando eu estava trabalhando na indústria, os mundos eram muito separados, produção, pós-produção e assim por diante. Quando nós começamos a trabalhar aqui eu aprendi muito sobre o que acontecia com o som após eu ter gravado. Também formas de pensar tipo: “como eles usam isto ou aquilo faz o filme funcionar melhor”. Para ser sincero, nós não falamos muito sobre isso no set de filmagem, quando gravamos o som. Então, de certa forma, isso transformou a minha apreciação por som em geral na vida (risos).

MIDGE: Ahh que gentil. Bom... eu aprendi muito sobre produção de filme com o Doug porque assim que eu saí da escola de cinema eu entrei na pós-produção de som e isso funcionou muito pra mim porque, talvez eu tenha um pouco de ansiedade, eu tenho alguns problemas, raiva (risos)... Para mim, trabalhar em uma sala fechada, comigo mesma, é uma boa forma de trabalhar. Quando o Doug apareceu e nós começamos a dar aulas juntos, eu aprendi muito sobre a produção. Produção como um todo, sobre captação de som, mas também sobre produção de modo geral. Nós sempre pensamos coisas ruins sobre as pessoas que trabalham na captação (risos), imaginando o motivo pelo qual eles fizeram determinada coisa. Trabalhando com o Doug eu comecei a ter uma compreensão maior sobre o processo de filmagem, sobre o quão maravilhoso isso é. Compreender mais sobre isso tem sido uma ótima experiência. Quando eu comecei, nos anos 80, eu trabalhava com filmes mono. Eles eram filmes B e a

biblioteca de sons que nós estávamos usando tinha efeitos gravados opticamente. Nós trabalhávamos em moviolas e eu ainda amo a experiência tátil de sentir o filme ou a fita magnética. Acho que isso estimulou a minha apreciação pelo som. Nós não podíamos ver a onda sonora, nós rolávamos a película magnética de filme como se estivéssemos editando diálogo, nós só ouvíamos atentamente e olhávamos para a fita. Se você olhar pra trás, eu penso que isso era realmente um treinamento muito bom. Meus dois filmes favoritos são os pôsteres atrás de você. Um é *Imagine – John Lennon*, o último filme antes de eu entrar no sindicato. Na verdade eu fiz a supervisão de som para a *temp mix*, mas como eu não estava no sindicato eles me denominaram de forma engraçada: consultor de áudio ou alguma coisa assim. Eu não sabia aquilo tudo sobre o John Lennon antes desse filme, mas eu aprendi muito sobre ele porque eu trabalhei nesse projeto. Essa foi uma experiência incrível também por causa do grande George Martin, que produziu todas as músicas dos Beatles. Eu estive na sala de mixagem com ele e ele era uma pessoa incrível. O segundo é o *Crimson Tide [Maré Vermelha]*. Nos anos 90 eu estava deixando o som óptico e mono para trabalhar com o 5.1 e o primeiro filme em que eu trabalhei nesse novo sistema foi *Days of Thunder [Dias de trovão]*. Trabalhar nesse filme e descobrir coisas com todos os colegas foi muito interessante, era tão divertido entender o som *surround*. Mas eu também tive que descobrir coisas por conta própria. Como eu era uma mulher na área do som, eu pensava que eu não podia perguntar aos homens porque isso poderia ser compreendido como se eu não tivesse conhecimento técnico suficiente para o trabalho. Então, eu descobri muito daquilo sozinha ou perguntando para amigos muito próximos, alguns deles daqui da USC, que se formaram comigo, como Hudson Miller e Daniel Hegeman, colegas que realmente me ajudaram muito. São pessoas que quando eu quero descobrir algo eu posso ir até eles e perguntar: “o que eu estou fazendo?” e eles me dizem sem pensar ou falar algo como “ela não é boa porque ela é mulher”. Mas também existe uma parte instigante em ser uma das únicas mulheres e sentir algo como: “sabe o que? Isso é algo interessante para ser ou esse é um trabalho interessante para ser feito”. Uma espécie de pioneira. Isso fez com que tudo se tornasse interessante: não apenas trabalhar

com som, mas estar lá e ser parte da história. E eu tenho que falar sobre uma espécie de fraternidade. Todas as mulheres com as quais eu trabalhei que também eram editoras de diálogo... as pessoas com as quais eu trabalhei eram tão maravilhosas que você começa a achar que é algo relacionado ao som. As pessoas dizem que elas adoram estar rodeadas por pessoas do som. Quando eu penso sobre as equipes com as quais eu trabalhei, as pessoas com as quais eu trabalhei... é inacreditável. Eu acho que ter uma carreira por tanto tempo ao lado de pessoas que passam juntas por coisas do tipo mortes, nascimentos, câncer e tantas outras coisas.... Nós trabalhamos muitas horas, mas nós estamos um do lado do outro para dar suporte e isso é algo muito lindo. Talvez isso aconteça em todos os departamentos e em todas as divisões do processo de produção, mas eu tenho que dizer que essa é uma das partes bonitas disso tudo, que é o motivo pelo qual eu amo! Ahhh (suspiros de emoção) fazer filmes.

**DÉBORA: Vocês dois coordenam brilhantemente a parte de som de uma das disciplinas mais disputadas da USC. Vocês podem falar um pouco sobre como essa disciplina funciona?**

MIDGE: Uma coisa importante sobre essa disciplina e sobre toda a estrutura da USC é que as aulas da divisão de produção são dadas por múltiplos professores: diretor, produtor, escritor, editor, diretor de fotografia, diretor de arte e professores de som, que a gente divide em pós-produção e produção. A gente conduz a disciplina do mesmo jeito que acontece na indústria, ou pelo menos tentamos criar um ambiente o mais próximo possível. Esse é o ponto chave. Além disso, nós ensinamos o que nós realizamos e praticamos na nossa carreira, portanto o que nós sabemos e justamente por isso eu não preciso fingir que eu sei como fazer a captação de som por exemplo. Nós estamos fazendo em aula o que nós, fisicamente e tecnicamente, já fizemos. A gente tem tanta experiência e eu acho que é por causa disso que essa disciplina é bem sucedida e também que toda a escola de cinema é bem sucedida. Nós ensinamos o processo que nós fizemos durante muitos anos.

DOUG: Sim, o objetivo frequentemente é um desafio, porque o objetivo é

sempre fazer um filme. Os estudantes estão fazendo o filme deles e nossa tarefa como professores é ajudá-los a realizar o filme, enquanto simultaneamente ensinamos o processo de realização do filme. Mas ao mesmo tempo, nós também estamos tentando fazer uma distinção entre o processo e o produto para ter certeza de que o filme continue a ser deles. Eles aprendem a abordagem para a resolução de diferentes problemas no filme deles, em um contexto em que eles possam ampliar o aprendizado para resolver esses mesmos problemas, ou outros problemas, em qualquer filme. Nós temos que ensinar pra eles todos os elementos do filme e em cada um de nós, professores dessa disciplina, existe uma esperança de aplicar uma perspectiva pessoal única. Eu vejo o mundo com lentes diferentes de um diretor de fotografia. Naturalmente o mundo é diferente pra cada um de nós. Além da perspectiva pessoal existe a universalidade do processo. O processo de fazer cinema é de certa forma universal, similar entre os países. Na verdade, eu trabalhei no Brasil em um filme [Moon Over Parador ou Luar Sobre Parador] e a maioria da equipe era brasileira. Nós levamos algumas pessoas dos Estados Unidos e da Austrália, mas todos eram capazes de funcionar juntos de forma fácil, porque os passos que as equipes executam para realizar um filme são suficientemente similares nos diferentes países. As diferenças eram facilmente superadas então foi bem importante observar como isso funcionava. Eu penso que o que nós ensinamos é essa universalidade do processo de fazer um filme e a universalidade da abordagem sobre a resolução dos problemas. Em todos os roteiros que você lê, você pode identificar quais problemas você terá e, logicamente, você pode vir com uma solução inovadora ou única, mas a solução sempre será derivada de esforços precedentes e portando terá uma estrutura similar às idéias precedentes. Se os nossos estudantes conseguirem aprender isso passando pelo programa, eles podem fazer qualquer filme que eles quiserem. Esse é nosso objetivo.

**DÉBORA: Sabendo que os leitores dessa entrevista são majoritariamente pessoas que trabalham com cinema e pessoas que pesquisam sobre cinema no Brasil, existe alguma outra informação que vocês queiram compartilhar?**

MIDGE: A única coisa que eu gostaria de adicionar sobre ensinar é que nós todos temos uma paixão por fazer filmes e talvez por contar história. Eu trabalhei em filmes realmente ridículos como *Broken Arrow [A última ameaça]*, *The Rock*, *Armageddon*, e todo esse tipo de filme maluco que pra mim não faz sentido. Já do *Crimson Tide* eu gosto, ele tem uma boa história. Apesar disso, eu trabalhei da mesma forma tanto nos filmes que eu não gostei, quanto naqueles em que eu pensava que seriam bons filmes. Eu fiz um trabalho da mesma qualidade em todos eles porque eu sempre estava tentando fazer com que a história ficasse melhor. E eu faço isso com os filmes dos meus alunos. Nós somos tão apaixonados por fazer filme que sempre acontece algo como: “Ohhh você sabe o que você pode fazer aqui?” Eu falo pros meus alunos desde o início: “Se você não tem paixão por fazer filmes e por ser um realizador cinematográfico, o que significa longas horas, longos dias, longas semanas e horas insanas, talvez você esteja na indústria errada porque é isso que nós fazemos”. E até Doug e eu, enquanto nós estamos ensinando, nós investimos muitas horas procurando soluções para os filmes dos alunos porque isso é o que nós dois fizemos nos nossos próprios filmes.

Outra coisa sobre ensinar, as coisas mais importantes que eu ensino aqui não tem nenhuma relação com som. Tem relação com coisas básicas, como planejar os prazos, não mentir, fazer o que você disse que ia fazer, sem desculpas, coisas desse tipo... ser uma pessoa íntegra, bom colaborador, se você terminar seu trabalho você pode ajudar o colega com o trabalho dele, esse tipo de habilidade. Essas são as coisas mais importantes que eu acho que eu ensino.

**DÉBORA: Maravilha, eu gostaria muito de agradecer a disponibilidade e o tempo que dedicaram para essa entrevista. Eu admiro muito vocês dois como pessoas e como profissionais. Obrigada por tudo que vocês dividiram comigo e, agora, pelo que dividiram conosco.**



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **Resenhas e Traduções**



**Teorizando o som “ruim”:  
o que põe o *mumble*<sup>1</sup> no *mumblecore*?<sup>2</sup>**

Nessa Johnston<sup>3</sup>

Tradução: Ramayana Lira de Sousa<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> [N.T.] A palavra *mumble* pode ser traduzida como *murmúrio*, *fala ininteligível*.

<sup>2</sup> First published as “Theorizing ‘Bad’ Sound: What Puts the Mumble into Mumblecore?” by Nessa Johnston from the *Velvet Light Trap* 74, pp. 67-79.

Copyright © 2014 by the University of Texas Press. All rights reserved.

<sup>3</sup> Nessa Johnston é professora da Universidade de Edge Hill, Inglaterra. Suas pesquisas têm como interesse principal o som no cinema e mídia, com um interesse especial na estética sonora de filmes de baixo orçamento, filmes independentes americanos, e filmes experimentais. Ela completou em 2013 seu doutorado na University of Glasgow, com apoio do Arts and Humanities Research Council (UK). É editora associada da revista *The New Soundtrack* (Edinburgh University Press) e coordenadora do Grupo de Trabalho de Som e Música em Mídias do NECS (European Network for Cinema and Media Studies).

**e-mail: [nessa.johnston@edgehill.ac.uk](mailto:nessa.johnston@edgehill.ac.uk)**

<sup>4</sup> Ramayana Lira de Sousa é Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL.

**e-mail: [ramayana.lira@gmail.com](mailto:ramayana.lira@gmail.com)**

## Resumo

O *mumblecore* foi um ciclo de filmes independentes e de baixo orçamento feitos nos Estados Unidos, produzidos geralmente em vídeo digital e que surgiram em meados dos anos 2000. O rótulo bem humorado, mas também pejorativo, foi cunhado por um técnico de som e permanece desde então. Contudo, apesar do *mumblecore* ter sido nomeado com referência ao som, há pouca análise, seja acadêmica ou jornalística, de suas trilhas sonoras para além da crítica à qualidade “ruim” do som. Este artigo explora como o som ruim do *mumblecore* opera como uma marca de sua distintiva, e talvez excessiva, característica de cinema independente. Apresenta, também, uma avaliação da categorização estilística do *mumblecore* feita na academia e na imprensa, o que permite contextualizar a análise audiovisual de vários filmes *mumblecore*, enfatizando principalmente as propriedades não-semânticas das trilhas sonoras. O objetivo é discutir afirmações que cercam o papel da trilha sonora e determinar o que se quer dizer quando se define que o som do *mumblecore* é “ruim” - em outras palavras, o que põe o *mumble* no *mumblecore*.

Palavras-chave: *Mumblecore*; Trilha sonora; Cinema independente.

## Abstract

“Mumblecore” was a cycle of independent, very low budget American movies, mainly shot on digital video, that emerged in the middle of the 2000s. The pejorative, jok-ey label, coined by a sound mixer, has since stuck. yet despite mumblecore being named with reference to its sound, there has been little analysis, either academically or in the popular press, of its soundtracks, beyond dismissing the sound quality as “bad.” This article explores how mumblecore’s bad sound operates as a mark of its distinctive, perhaps excessive, indie-ness. it assesses the stylistic categorization of mumblecore, both academically and within the press, which provides context for audiovisual analysis of several mumblecore films, particularly emphasizing nonsemantic properties of mumblecore soundtracks. The aim is to unpack assumptions surrounding the role of the soundtrack and to ascertain what is meant when mumblecore is described as having “bad” sound—in other words, what puts the “mumble” into mumblecore.

Keywords: *Mumblecore*; Soundtrack; Independent cinema.

Poucos gêneros cinematográficos são nomeados em referência à qualidade do som; o *mumblecore* — um ciclo de filmes americanos independentes de baixo orçamento produzidos em meados dos anos 2000 — é uma rara exceção. O rótulo é um tanto pejorativo — o “mito original” é de que foi cunhado por um técnico de som — mas permanece desde então.<sup>5</sup> Aymar Jean Christian observa que os diretores de *mumblecore* não se sentem confortáveis com o termo e tendem a não se identificar como *mumblecore*, o que faz do termo algo semelhante à expressão subcultural “hipster” (2011, p. 117, nota 1). Contudo, apesar do *mumblecore* ter sido nomeado com referência ao som, há pouca análise, seja acadêmica ou jornalística, de suas trilhas sonoras para além da crítica à qualidade “ruim” do som.

Essa noção de som “ruim” precisa ser melhor examinada; no entanto, a atenção ao estilo audiovisual do *mumblecore* precisa ser contextualizada dentro da categoria mais ampla do cinema independente dos Estados Unidos, do qual é parte. Dessa forma, o rótulo está relacionado não apenas a um estilo — como se sabe, o cinema independente americano, o cinema indie, é parte uma categoria econômica, parte um estilo e parte um discurso.<sup>6</sup> Enquanto categoria econômica, dados o baixo orçamento e a condição de autofinanciamento, o *mumblecore* pode ser categorizado como “house indie”<sup>7</sup>, definido por um crítico citado por Michael Z. Newman como “operações faça-você-mesmo com base nas casas das pessoas” (2011, p. 6). Contudo, o contexto econômico não é o único elemento que associa o *mumblecore* ao “indie” ou à “sensibilidade indie”. De acordo com

---

<sup>5</sup> Algo que foi mencionado em vários artigos na imprensa, incluindo Andrew O’Hehir, “Does ‘Beeswax’ Mark the Death of Mumblecore?,” [Salon.com](http://www.salon.com/2009/08/06/beeswax/), 6 de ago. de 2009, <http://www.salon.com/2009/08/06/beeswax/>; e Dennis Lim, “A Generation Finds Its Mumble,” [nytimes.com](http://www.nytimes.com), 19 de ago. de 2007, <http://www.nytimes.com/2007/08/19/movies/19lim.html?ex=1345262400&en=bfbe1222d5a64a80&ei=5124>.

<sup>6</sup> KING, Geoff. **American Independent Cinema**. Londres: IB Tauris, 2005; TZIOUMAKIS, Yannis. **American Independent Cinema: An Introduction**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006; NEWMAN, Michael Z. **Indie: An American Film Culture**. Nova York: Columbia University Press, 2011.

<sup>7</sup> [N.T.] Filme independente caseiro.

Newman, a categoria de cinema independente americano combina características textuais e fatores contextuais, como discursos promocionais e estratégias de recepção (2011). Já que o termo *mumblecore* alcançou alguma proeminência entre críticos e blogueiros, a categoria *mumblecore* pode ser entendida da mesma forma que a categoria do indie americano — ele é colocado pela crítica em relação a um *mainstream* que é comumente articulado ao *mainstream* de Hollywood ou até mesmo a certos padrões profissionais. Dessa forma, a análise formal do som do *mumblecore* é melhor contextualizada através das hierarquias de gosto sonoro articuladas pelo críticos no uso do termo *mumblecore* e na forma como categorizam o som do *mumblecore* como “ruim”. Em outro artigo, argumento, referindo-me ao trabalho de Geoff King, que filmes de baixíssimo orçamento podem mostrar um estilo sonoro “low-fi” que coloca suas trilhas sonoras “abaixo do estilo hollywoodiano” (JOHNSTON, 2012). Na esteira dessa afirmação, o presente artigo visa demonstrar como o som ruim do *mumblecore* opera de forma semelhante para marcar sua distintiva, talvez até excessiva, marca de cinema independente, respondendo a duas questões interligadas: o que críticos e acadêmicos querem dizer quando afirmam que o *mumblecore* tem um som ruim? Qual a sonoridade do *mumblecore*?

A discussão sobre o murmúrio (*mumble*) do *mumblecore* que se segue também revela como o termo opera em um nível temático. Os filmes aqui analisados têm em comum personagens jovens preocupados com as incertezas relativas a questões de identidade, a achar um lugar no mundo e à dificuldade em se comunicar, conectar e construir relacionamentos. Christian afirma que o *mumblecore* é sobre uma “geração em fluxo para quem o desejo por relações— realidade, honestidade [...] se torna uma virtude, a única verdade em um mundo pós-moderno desconstruído no qual as referências à verdade são sempre questionadas” (2011, p. 119-120). Tais noções de relações, honestidade e verdade são, em parte, manifestas em nível sonoro, como pretendo mostrar no questionamento das noções de som “ruim” contextualizadas pela análise do estilo sonoro do *mumblecore*.

### **O *Mumblecore* e seus críticos**

Ainda que o termo *mumblecore* refira-se ao som, definições de críticos enfatizam uma gama de características não-sonoras também. Tanto a imprensa quanto (mais recentemente) acadêmicos caracterizam o *mumblecore* como naturalista e sem um acabamento visual. Justin Horton resume o estilo da seguinte forma: “Frequentemente improvisado, usando atores não-profissionais e caracterizado por uma narrativa frouxa, o *mumblecore* tentam fazer de seu estilo visual rudimentar uma virtude” (2011, p. 23). De acordo com a imprensa, o *mumblecore* é caracterizado por uma “tendência a enredos frouxos, diálogo improvisado, atuações discretas e uma aversão ao fingimento e ao glamour que é ao mesmo tempo estudada e improvisada” (LEVY, 2007); “um naturalismo discreto, baixos valores de produções e um fluxo de conversa em baixo volume que é comumente percebido como falta de eloquência. Daí o nome: *mumblecore*” (LIM, 17 ago 2007); “geralmente esses filmes são retratos naturalistas das vidas e amores de artistas nos seus vinte e poucos anos. O estilo ultracasual desse gênero, latente na última década, tornou-se possível graças à acessibilidade do vídeo digital e foi inspirado tanto por *reality shows* e por vídeos confessionais do YouTube quanto pelo cinema indie americano” (COVERING, 2007). As citações nos mostram que dois críticos descreveram o *mumblecore* como uma forma de naturalismo e a abordagem estética como “discreta”, “ultracasual”, “rudimentar” e tendo uma “aversão ao glamour” e as poucas referências ao som falam do diálogo improvisado e da “conversa em baixo volume”.

Lynn Hirschberg descreve o *mumblecore* como uma resposta de micro-orçamento baseada em personagens à indústria do cinema que “perdeu o meio termo” diante da predominância dos *blockbusters* de ação de megaorçamento (2009). Ela opõe o *mumblecore* ao *mainstream* de forma semelhante ao que fez o movimento Dogma 95 com seu manifesto atacando o cinema contemporâneo pela “elevação da cosmética à condição divina” (ROMAN, 2001). Da mesma maneira que os acadêmicos e a imprensa citados acima tendem a ligar o “naturalismo” ao som “low-fi” do *mumblecore*, alguns estudiosos do som no cinema observam, de

forma mais geral, que trilhas sonoras tecnicamente perfeitas, com redução dos ruídos, “resultam em um som que é, de certa maneira, não-natural” (BELTON, 1985, p. 67) e que “a reprodução sonora superior tem andando lado a lado com o espetáculo cinematográfico, uma situação que continua, ironicamente, a fazer do som rico, pleno e cheio de texturas um significante do artifício” (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 398). Daí que uma falta de *finesse* sonora acaba sendo associada a um maior naturalismo.

Justin Horton também caracterizou o *mumblecore* como uma busca reativa pelo “real”, entendido como sinceridade, em oposição ao pastiche e à ironia *cool* das tendências pós-modernistas do cinema contemporâneo, uma busca “baseada em modos mais baratos de produção e distribuição” (2009). Amy Taubin, por sua vez, ataca o “movimento” que teve “seus quinze minutos de fama” especialmente através da figura do diretor Joe Swanberg e seu aparente solipsismo e narcisismo, assim como das limitações técnicas e autoconscientes do *mumblecore*, incluindo o som: “Mais do que o pesadelo para o diretor de som, contudo, as falas murmuradas nos filmes do *mumblecore* são significativamente sobredeterminadas. Em um nível técnico, esses são filmes de baixíssimo orçamento onde o som é quase sempre um elemento negligenciado” (2007). O que pode ser observado nessas articulações críticas é que o *mumble* pode se referir a dois aspectos do som. Em ambos os casos, o murmúrio (*mumble*) implica falta de inteligibilidade; mas, em um caso, refere-se a um tom improvisado casual e desarticulado do diálogo, e no outro, ao baixo orçamento no qual o som é “low-fi”, tem “baixo volume” ou é até “negligenciado”. Tais articulações sugerem que o som do *mumblecore* tem uma relação de sinédoque com noções mais gerais (não específicas do som) de naturalismo.

A análise de Horton do filme *Kissing on the mouth* (2005), de Swanberg, inclui alguma discussão sobre o som. Entretanto, para Horton, o uso mais interessante do som está na separação entre som e imagem, no uso de gravações não-sincronizadas de entrevistas realizadas por um personagem com outros jovens que, apesar de serem aparentemente parte da diegese, não são mostrados visualmente como parte dela. Apesar dessa análise ter valor, não explora as

qualidades materiais do som diegético, sincronizado, com fonte dentro do quadro; apenas o som assíncrono mereceu maior discussão. Críticos, comentaristas e acadêmicos reconhecem de maneira vaga o som “low-fi”, de “baixo volume”, “negligenciado” do *mumblecore* e se dedicam pouco a examinar no que se constituem essas qualidades ou do que são capazes.

Uma vez contextualizado o estilo do *mumblecore* dentro da crítica, as próximas seções discutem em mais detalhe aspectos estéticos do som usando exemplos de filmes *mumblecore*. Não há um “cânone” do *mumblecore*; cada um (jornalista ou acadêmico) propõe um grupo de filmes e diretores e por volta de 2009 algumas das “estrelas” do *mumblecore* já se recusavam a participar de reportagens sobre o movimento (YAMATO, 2009). Pode-se falar em uma “canonização” em três aspectos: a) examinando a curadoria de grupos de filmes tais como as feitas pelo IFC de Nova York em 2007 intitulado *The New Talkies: Generation DIY*<sup>8</sup> ou na temporada *mumblecore* do Channel 4 do Reino Unido levada ao ar em agosto de 2009<sup>9</sup>; b) buscando *mumblecore* já citado em outros trabalhos acadêmicos; e c) buscando os filmes mais citados como *mumblecore* por jornalistas e blogueiros. Escolhi filmes lançados até 2007, inclusive, o ano em começaram a surgir os artigos chamando a atenção para o *mumblecore* como movimento, e os filmes dos diretores mais citados: Joe Swanberg, Aaron Katz, Andrew Bujalski, e duas duplas de diretores, Susan Buice e Arin Crumley e os irmãos Mark e Jay Duplass. Apesar dos filmes desses diretores apresentarem semelhanças estilísticas eles não são intercambiáveis e os críticos sabem disso—por exemplo, Lim (2007) descreve Swanberg como “o mais prolífico e o mais comprometido com a improvisação”, Katz como o que tem “o sentido mais poético do espaço” e Bujalski como “o estadista ancião” e “o mais artístico e sofisticado”, diferenciando-se não apenas pela idade mas também por recusar o uso do vídeo

---

<sup>8</sup> *The New Talkies: Generation DIY* não está mais disponível no site do IFC Center, mas pode ser vista em <https://web.archive.org/web/20070824235207/http://www.ifccenter.com/seriesh?seriesid=701>.

<sup>9</sup> Os seis filmes estão listados em <http://www.channel4.com/entertainment/tv/microsites/G/generationnext/lm/>.

digital em nome do 16mm (Lim não faz menção especial ao estilo dos irmãos Duplass e a dupla Buice/Crumley só dirigiu um único filme, ainda que tenha sido uma obra influente). Apesar dessas diferenças, esses diretores estão ligados através da “cena” *mumblecore*. Em 2007 Mark Asch escreveu que “os realizadores se conhecem e aprecem uns nos filmes dos outros [...] e são frequentadores assíduos do Festival South by Southwest” (2007). A importância do SXSW para o *networking* dos diretores e para a facilitação de estratégias alternativas de distribuição e exibição também foi apontada por Chuck Tryon (2009)<sup>10</sup>.

### Diálogo "murmurado"

Como dito anteriormente, o *mumble* do *mumblecore* é considerado pelos críticos pelo prisma da falta de inteligibilidade, mas em dois aspectos: como diálogo “desarticulado” e como qualidade de som “ruim”, “low-fi”, associada ao baixo orçamento. Esta seção discute, a partir de três exemplos, o diálogo no *mumblecore* e o tom casual e de improviso que é aceito como característica fundamental. A importância da improvisação dos atores é mencionada, em diferentes graus, em várias entrevistas com diretores de *mumblecore*.<sup>11</sup>

O enredo de *LOL* (Swanberg, 2006) pode ser resumido como o retrato de três grupos de relacionamentos heterossexuais e o modo como tais relacionamentos

---

<sup>10</sup> Ver também Henry Jenkins, “Reinventing Cinema: An Interview with Chuck Tryon (Part Two),” *Confessions of an Aca/Fan*, 19 julho de 2010, [http://henryjenkins.org/2010/07/reinventing\\_cinema\\_an\\_interview.html](http://henryjenkins.org/2010/07/reinventing_cinema_an_interview.html)

<sup>11</sup> Ver Levy, “Sunday Extra”; Brigitta Wagner, “Accidental Cinema and the YouTube Sublime: An Interview with Joe Swanberg,” *Senses of Cinema*, no. 59 (2011), disponível em <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/accidental-cinema-and-the-youtube-sublime-an-interview-with-joe-swanberg/#1>; Joe Berkowitz, “‘Like a Demo Tape from Your Favourite Band’: Mark Duplass Talks Improvisational Filmmaking,” *Fast Company*, 19 junho de 2012, <http://www.fastcreate.com/1680947/like-a-demo-tape-from-your-favorite-band-mark-duplass-talks-improvisational-filmmaking>; Michael Koresky, “The Mumblecore Movement? Andrew Bujalski on His Funny Ha Ha,” *Indiewire*, 22 agosto 2005, [http://www.indiewire.com/article/dvd\\_run\\_interview\\_the\\_mumblecore\\_movement\\_andrew\\_bujalski\\_on\\_his\\_funny\\_h](http://www.indiewire.com/article/dvd_run_interview_the_mumblecore_movement_andrew_bujalski_on_his_funny_h).



são afetados pelas tecnologias da comunicação. Boa parte da comicidade e do *pathos* vem da incapacidade dos personagens de se comunicarem quando ocupam o mesmo espaço físico e da preocupação com a comunicação via celulares e Internet ao invés do corpo-a-corpo. Um cena curta em *LOL* na qual Tim (interpretado pelo próprio Swanberg) se deita ao lado de sua namorada, Ada, enquanto ela o repreende por passar muito tempo ao computador, ilustra bem tanto a importância do diálogo quanto a qualidade improvisada deste. O plano tem um enquadramento fechado, às vezes mostrando os dois rostos, às vezes apenas um, mas sempre do mesmo ângulo, e a cena inclui alguns *jump cuts* elípticos. Abaixo, ofereço uma transcrição do diálogo dessa cena de forma a mostrar o uso das pausas, suspiros e outros sons fáticos usados pelos personagens:

Ada: . . . e fazendo coisas com Mike no computador quando você está em casa.

[pausa]

[Tim rim.]

Tim: O Mike te perturba?

Ada: Nã-o-o. [pausa]

Tim: Hum. Posso fazer alguma coisa?

[pausa]

Ada: Sim, quer dizer, você podia me dar atenção quando eu estiver lá!

[Longa pausa. Tim suspira. Pausa. Tim se deita.]

Tim: Bem, você acha que talvez [pausa] tipo uh umas vezes [pausa] por mês ou talvez tipo você podia dormir lá em casa?

Ada: Eerh, humm, não sei. [pausa]

Tim: Comprei lençóis novos.

Ada: Tá, mas a cama é pequena.

Tim: Uma cama maior não cabe lá. [longa pausa] Você vai dormir agora?

Ada: Sim. [pausa] Cala a boca.

Tim: Hh não tô com sono!

Ada: Pois eu estou! [pausa] [Ela suspira.]

Tim: Quer beijar mais?

Ada: Nã-o-o-huh!

Tim: [Ri.] Tem certeza?

Ada: Si-iim! [Desliga a luz.]

Além de revelarem a natureza improvisada da cena, as qualidades do diálogo acima significam também no nível emocional. Em *Overhearing Film Dialogue* Sarah Kozloff usa uma transcrição de uma cena de *Quatro casamentos e um funeral* (Newell, 1994) na qual o personagem de Hugh Grant, Charlie, ao declarar seu amor a Carrie, faz uso frequente de hesitações e sons fáticos que garantem “ao espectador que sua declaração é verdadeira” (2000, p. 79). Deixando de lado o conhecimento prévio de que o diálogo em *LOL* é improvisado, se a transcrição que ofereci acima for analisada como um texto em si ela também mostrará sinais de “desconforto verbal [...] usado como significantes especiais - seja da pressão das emoções, seja dos traços do personagem” (KOZLOFF, 2000, p. 78). O que deduzimos desses significantes é que temos que considerar a sinceridade emocional da cena. Nesse sentido, podemos entender a fala hesitante (*mumble*) improvisada do *mumblecore* como a representação de uma fala (*mumble*) verdadeira. Essa “verdade” vai ao encontro da ideia de Justin Horton de que o *mumblecore* é uma busca pela sinceridade diante de um mundo pós-moderno cada vez mais irônico: “O *mumblecore* articula um desejo por relações, por ressonância emocional real, entre pessoas em uma época em que dizer o se pensa saiu de moda” (2009).

Os filmes *mumblecore* são também conhecidos como os “Novos Talkies”, em referência a um ciclo de filmes independentes dos anos 90 chamados de

“talkies”<sup>12</sup>; contudo, o que se percebe em *LOL*, e de forma mais abrangente no *mumblecore* como um todo, é a maneira como hesitações, pausas e silêncios tornam-se características definidoras do diálogo, ao contrário dos diálogos rápidos, eruditos e espirituosos de *O balconista* (Smith, 1994) e *Antes do amanhecer* (Linklater, 1995). Se o *mumblecore* pode realmente ser considerado uma “palavra suja” (YAMATO, 2009), a fala nesses filmes pode ser construída, em certo sentido, como mais uma forma de articular o preconceito, descrito por Kozloff (2000), contra filmes carregados de diálogos. Existe uma ideia disseminada de que os filmes devem “mostrar” e não “contar”, que é acompanhada pela falta de análise de diálogos entre críticos (os diálogos são descritos de forma vaga usando termos como “engraçados” ou “desajeitados” sem análise ou exemplos) (KOZLOFF, 2000). No texto “Designing a Movie for Sound,” o *designer* de som Randy Thom também desdenha do uso excessivo de diálogos no cinema: “Existe uma tendência recente, que pode ter sido influenciada pela televisão ruim, do diálogo ininterrupto nos filmes. A velha máxima de que é melhor dizer através de ações do que de palavras parece ter perdido parte de sua força” (1999). É paradoxal que os filmes *mumblecore* sejam vistos como dependentes demais do diálogo (contando e não mostrando) ao mesmo tempo em que são considerados desarticulados e ininteligíveis, como bem resume o artigo citado anteriormente que descreve o *mumblecore* como “um fluxo de tagarelice em baixo volume frequentemente percebido como falta de eloquência” (LIM, 2007). Se, por um lado, o *mumblecore* faz muito uso do diálogo, por outro lado a qualidade improvisada desse diálogo, repleto de hesitações, contribui para a percepção de sua falta de articulação como uma espécie de “murmúrio” (*mumble*).

O diálogo apresenta não apenas a natureza improvisada da atuação e a sinceridade implícita das personagens no *mumblecore*, mas também a busca por relações pessoais que paradoxalmente fracassam no próprio diálogo. Isso fica

---

<sup>12</sup> [N.T.] *Talkies* é também uma expressão usada para se falar do cinema falado, em oposição ao cinema silencioso. No sentido empregado para designar o ciclo independente dos anos 90, o rótulo diz respeito à grande quantidade de diálogos presente nos filmes.

evidente na primeira cena de *Quiet city* (Katz, 2007), cuja trama é baseada em relações perdidas e falsas: Jamie, aos vinte e poucos anos de idade, chega a Nova York vinda de Atlanta e não consegue se encontrar com sua amiga Samantha, cujo celular está desligado; Jamie acaba por encontrar um estranho, Charlie, a quem pergunta sobre o endereço de um restaurante em uma estação de trem e com quem acaba ficando por alguns dias. Na cena de seu primeiro encontro a conversa termina da seguinte maneira:

Jamie: Você sabe onde fica?

Charlie: Sim.

Jamie: Okay. Então eu faço o quê?

Charlie: Okay. Uhm . . . Basicamente . . . uhm . . . okay. Pega . . . essa . . . saída. Pega . . . a direita . . . e depois as escadas à esquerda . . . até . . . o térreo? [pausa] Um. Okay. Aí . . . okay . . . você sai . . . e aí . . . pega a esquerda? Na rua, lá?

Jamie: Tá, então eu . . .

Charlie: Essa rua aqui?

Jamie: Então eu viro a esquerda na saída . . .

Charlie: Sim. Pega a esquerda na saída da estação, dobra a esquerda na rua, e vai tipo . . . duas quadras . . . e aí . . . hum . . . o que é que dá para ver lá . . . Tô pensando . . . [pausa] Uhm . . .<sup>13</sup>

Corta para um plano de Jamie e Charlie caminhando para a rua e depois de alguns segundos Jamie diz: “Obrigada por vir comigo”. O resultado dessa cena é que Charlie prefere acompanhar Jamie até o restaurante porque ele não consegue

---

<sup>13</sup> [N.T.] Na transcrição original, a autora do artigo optou por usar os pontos de interrogação não para indicar uma pergunta, mas para chamar a atenção para a entoação usada pelos atores que, em inglês, indica uma posição de incerteza. Além disso, tal entoação é comumente relacionada à população jovem de falantes de inglês na Austrália, Nova Zelândia, Reino Unido, Canadá e, principalmente, Estados Unidos. De forma ainda mais importante, tal entoação carrega conotações de um discurso informal e desarticulado, uma fala à qual faltaria “respeitabilidade” social. Ademais, trata-se de uma entoação que deixa a frase “solta no ar” e, assim, desestimularia a interrupção.

encontrar as palavras para se expressar.

*Four eyed monsters* (Buice e Crumley, 2005), no qual os codiretores/coestrelas Susan e Arin re-encenam como se conheceram através da internet e (é o que está descrito na capa do DVD) o “nascimento, vida e morte de nossa relação real”, difere em estilo de *LOL* e *Quiet city* pois apresenta *flashbacks*, ações superficiais e sequências de fantasia imaginadas pelos personagens. Há, também, menos da qualidade improvisada no diálogo, exceto nas cenas em que os atores se dirigem diretamente à câmera, em uma espécie de diário em vídeo, e muito do filme é narrado em um tom retrospectivo. Contudo, *Four eyed monsters* se engaja de outras maneiras com a noção de fala como um modo inadequado de relação. Inicialmente, Susan e Arin entram em contato através de um site de relacionamentos e Susan acaba convidando Arin para encontrá-la no bar onde ela trabalha; no entanto, quando ele chega lá, ele não tem coragem de falar com ela. No lugar disso, ele grava um vídeo-diário trancado no banheiro e discretamente tira fotos de Susan saindo do trabalho e as envia por e-mail. Impressionada com o assédio, ela também lhe escreve um e-mail sugerindo um encontro e imagina esse encontro em um bar e a tentativa de iniciar uma conversa.

O diálogo nessa sequência curta transcorre da seguinte forma:

Susan: Aquelas fotos . . . [pausa] Uau. [pausa]

Arin: Eu sei. [pausa]

Susan: Quer dizer . . .recebê-las foi excitante. Deve ter sido . . .

Arin: Sim.

Susan: . . . para você . . . fazer aquilo . . .

Arin: Sim . . . Quer dizer . . . [pausa] foi realmente . . . só . . . excitante . . . [pausa longa e desconfortável]

O cenário dessa conversa tímida e desconfortável é tão terrível para Susan que ela propõe que, quando se encontrarem, que os dois não falem, apenas se comuniquem através de bilhetes. Um crítico chegou a descrever *Four eyed monsters* como “*pré-mumblecore*” pois os personagens preferem não conversar

uns com os outros (COUVERIN, 2007). Os personagens, inclusive, fazem sexo sem conversar, criando uma relação física sem articular uma conexão sônica, verbal. Percebe-se na transcrição acima uma quase paródia do diálogo em outros filmes *mumblecore*. Juntos, os diálogos transcritos mostram que o “murmúrio” (*mumble*) pode ser entendido não apenas como uma desarticulação (*mumble*) ligada à sinceridade emocional, mas também ao fracasso da fala como uma forma de relação humana - o murmúrio é, pois, tanto temático quanto estilístico.

#### “O pesadelo do técnico de som”

Nesta seção mudarei o foco dos aspectos performativos e temáticos do diálogo para considerar aspectos mais amplos da trilha sonora do *mumblecore* como parte de seus estilo audiovisual, em um esforço para entender melhor o que se quer dizer com som “ruim”. Christian afirma que o *mumblecore* define-se estilisticamente pelo “uso de filme (ou, mais frequentemente, de vídeo digital) de baixa qualidade e qualidade de som pior ainda, o que inspirou o rótulo *mumblecore*” (2011, p. 119). Críticos notam que o som no *mumblecore* soa diferente do que em outros filmes, mas de que outras maneiras o som seria “pior”? Em relação a *Funny ha ha* (2002), de Andrew Bujalski, que mostra a peripatética vida profissional e as dificuldades românticas da recém-formada Marnie, Taubin reclama que em uma das primeiras exhibições “o som era tão ruim na cena do restaurante chinês que o zumbido das lâmpadas fluorescentes engoliu o diálogo. (A trilha foi limpa para as versões subsequentes em 35mm e DVD)” (2007). Esse é, entretanto, um caso excepcional de qualidade de som ruim e não a norma, e o problema técnico foi resolvido depois.

Já que a trilha sonora do *mumblecore* é tão vococêntrica quanto outros filmes narrativos convencionais e o diálogo é inteligível, a descrição do som por Cristian como sendo de “pior qualidade” e a descrição dada por Taubin como “o pesadelo do técnico de som” são intrigantes. Como disse anteriormente, no discurso crítico a respeito do *mumblecore* o murmúrio (*mumble*) é um murmúrio temático de ininteligibilidade; mas isso a despeito da inteligibilidade do diálogo. Elucidarei o

que se quer dizer com essas descrições negativas ao considerar escritos sobre o som no cinema direcionados à prática, de maneira a determinar mais precisamente o que faz do som do *mumblecore* algo "ruim" e como essa "ruindade" contribui para a qualidade artística dos filmes. Não pretendo ignorar propositalmente os aspectos técnicos do som no *mumblecore*. Uma avaliação qualitativa do *mumblecore* encontra vários exemplos de som que poderiam ser considerados de qualidade técnica inferior à profissional. Isso se manifesta em ruídos de fundo que distraem o espectador, variações no volume do diálogo (principalmente diálogos gravados fora ou distante do eixo), falta de detalhes de *foley* e distorções ocasionais.

Tomando *Quiet city* como exemplo, e um exemplo pertinente segundo as avaliações dos críticos,<sup>14</sup> na cena na qual Charlie e Jamie partilham um cigarro no topo do prédio de Charlie há um ruído do vento; na cena onde Charlie dá um susto em Jamie ao falar em um megafone perto dela, o grito de Jamie está distorcido; na cena na qual Charlie oferece um drink a Jamie no apartamento dele, o diálogo é quase encoberto pelo barulho da geladeira, e a voz fora do eixo de Charlie é quase ininteligível, com uma baixa proporção sinal-ruído entre a voz dele e a geladeira. A cena em que Charlie e Jamie passeiam no parque inclui o ruído de um avião sobrevoando o espaço e um chiado, e apesar de o diálogo ser inteligível, a voz de Charlie é mais alta e melhor gravada do que a de Jamie.

Em comparação, *The puffy chair* (2005), dos irmãos Duplass, tem um padrão de captação de diálogo mais consistente. Porém, há cenas com diálogo gravado fora

---

<sup>14</sup> "O desenho de som de Katz é tão expressivo quanto as imagens da cidade e os close-ups gravados com luz ambiente dos personagens que se mostram perdidos dentro de suas próprias cabeças ou envoltos em tentativas de conversas face-a-face" (TAUBIN, 2007); "Seria um erro chamar o filme de uma punheta em DV embelezada [...]. Com toda a sua repulsa à convenção, *Quiet city* é tão meticulosamente hiperestilizado quanto o quebra-quebra de Jet Li. O olho de Katz para o visual ajuda: interlúdios com belas paisagens pontuam cenas e ritmo e acentuam a visão melancólica do Brooklyn entre as estações. (Mark Holcomb, "Quiet City," *Time Out Los Angeles*, 29 agosto de 2007, <http://www.timeout.com/los-angeles/film/quiet-city>); "Katz, 25 anos, é mais sensível do que seus pares aos limites estéticos e possibilidades do vídeo digital e tem um sentido poético de lugar maior" (LIM, 2007).

do eixo ou não muito perto, bem percebido na cena do depósito onde o personagem principal (interpretado por Mark Duplass), sua namorada e seu amigo vão pegar a poltrona do título do filme. Nesta cena, parte do diálogo dos empregados do depósito é gravada seja fora ou distante do eixo, fazendo com que a reverberação do diálogo fique desproporcionalmente alta ou torne o diálogo indistinto. Se houvesse mais espaço, seria possível listar muitos outros exemplos de diálogo mal capturado no *mumblecore*; os aqui mencionados são ilustrativos de uma tendência maior.

Como podemos, então, dar conta do que parece ser um paradoxo: o diálogo é mal capturado mas inteligível? A resposta está em uma breve consideração dos padrões profissionais da trilha sonora do cinema articulados por instrutores e acadêmicos. Nos filmes de ficção, o diálogo “limpo” gravado em locações (com mínima interferência de outras fontes sonoras) representa o padrão industrial, prescrevendo uma completa separação entre a faixa do diálogo e a música e os efeitos para facilitar as versões internacionais da trilha sonora (YEWDALL, 2012). A pesquisa de Sandra Pauletto sobre a indústria cinematográfica confirma como o diálogo gravado em locações é editado posteriormente e mixado a partir de uma mistura de vários *takes* e (caso necessário) diálogo gravado na pós-produção, “uma gravação fragmentada [...] de uma performance fragmentada [...] de um sujeito fragmentado”; contudo, o processo de edição e mixagem de diálogo se quer discreto: “O objetivo do processo de desenho de som é criar uma voz compreensível e esteticamente coerente para o personagem na tela” (2012, pp. 131-132). Ao contrário da prática da indústria, o que fica evidente nesses exemplos de diálogos mal gravados no *mumblecore* é a falta de uma reprodução precisa da voz na pós-produção e a falta de separação entre o diálogo e as interferências de fundo.

Essa falta de separação tem implicações em elementos que não são diálogo, como o *foley*. A cena em *Funny ha ha*, de Bujalski, entre Marnie e seu colega de trabalho Mitchell (interpretado por Bujalski), na qual ela se demite, inclui o som do movimento de corpo registrado durante a gravação do som das bijuterias balançando e também sons indistintos de passos gravados em locação. Ainda

assim, constata-se uma evidente falta de *foley* no *mumblecore*. Por exemplo, em *Four eyed monsters* um plano de Arin correndo pelas ruas de Nova York não inclui sons de *foley* dos passos ou dos movimentos de corpo, apenas o som de fundo do trânsito, de forma que o corpo de Arin não possui nenhum tipo de presença física na trilha sonora. É perceptível também a falta de *foley* em *Quiet city*, o que contribui para uma qualidade de “falta de acabamento” na trilha sonora: por exemplo, quando Jamie caminha no metrô na primeira cena e pega um pedaço de papel, seu corpo parece estranhamente mudo. Em *Dance party USA* (2006), de Aaron Katz, filme sobre a amizade e o relacionamento entre dois adolescentes, Gus e Jessica, existe uma inconsistência na gravação e na reprodução desses tipos de sons corporais, como pode ser visto na cena final que mostra Gus passeando por um parque de diversões onde seu corpo também está estranhamente mudo; no entanto, a cena de abertura mostra Jessica perambulando em meio aos restos da festa que acontecera na noite anterior com seus passos e farfalhar da roupa gravados de perto dominando completamente a mixagem.

O que essas questões relativas à captação do som enfatizam no *mumblecore* é a captura de uma gravação crua, minimamente processada, de um evento contingente de performance. Contudo, seria uma simplificação errônea interpretar a abordagem do som do *mumblecore* como mais ou menos naturalista em comparação ao padrão da indústria. Em um capítulo intitulado “The Real and the Rendered” [O real e a reprodução], Michel Chion discute as confusões comuns que cercam o som gravado em locação (som direto) e a unidade ilusória de trilhas que soam realistas: “Mesmo com o assim chamado som direto, os sons captados durante a filmagem têm sido sempre enriquecidos posteriormente com a adição de efeitos sonoros, *room tone* e outros sons [...]. O alimento processado que é o som de locação é muitas vezes privado de certas substâncias e enriquecido de outras. Podemos ouvir o grito ecológico - ‘dê-nos um som orgânico sem aditivos?’” (1995, p. 95-96). Assim, apesar do seu som ser percebido como naturalista, o *mumblecore* resiste ao realismo sonoro padrão da indústria.

Nem todos os realizadores de *mumblecore* que eu mencionei discutem em

detalhe os métodos de captação do som, com exceção de Swanberg. Na trilha do comentário no DVD de *LOL* Swanberg menciona que, ao invés de empregar uma equipe de som ao filmar uma cena, ele prefere filmar sozinho, com uma câmera e um microfone preso a um tripé, e também fala do uso de microfones de lapela (WAGNER, 2011). Essa abordagem simplificada do som significa que não se exerce muito controle sobre a captura de diálogo limpo e dentro do eixo, o que quer dizer que o diálogo corre o risco de ter reverberações e ser sufocado pelo ruído de fundo, ou, no pior dos casos, de ser efetivamente ininteligível. Mas para Swanberg essa é uma preocupação menor do que a captura da performance espontânea e desinibida dos atores. Isso sugere, pois, que, no *mumblecore*, os padrões técnicos estão subordinados à qualidade contingente da performance improvisada. Outra pista, agora concernente à edição e à mixagem do som na pós-produção, pode ser encontrada nos créditos finais de *Dance party USA*, onde se lê: “Imagem e som editados em Final Cut Pro”. Essa ferramenta de edição permite apenas uma edição e mixagem de som mínimas, em comparação a programas dedicados ao trabalho com o som, como o ProTools. Não estou dizendo que o som no *mumblecore* seja meramente um caso de determinismo tecnológico; ao contrário, essas duas pistas indicam um conjunto diverso de prioridades na filmagem e captura de som quando comparado às trilhas com qualidade profissional.

Na trilha de comentário no DVD de *LOL*, Swanberg e o ator Kevin Bewersdorf nos dão uma fascinante teorização sobre a qualidade “inacabada” das trilhas sonoras. Inicialmente se referindo a uma tentativa frustrada de adicionar na pós-produção efeitos de sons de escritório às cenas de escritório em *Hannah takes the stairs* (2007), eles explicam a aversão em trabalhar com profissionais do som:

Joe Swanberg: Se tivéssemos filmado *LOL* do jeito que o fizemos e mandado para um técnico de som de Hollywood para criar a paisagem sonora e os desenhos de som, eles se distanciariam tanto que o filme ficaria horrível, eu acho. Seria tipo, o som ficaria ótimo e a imagem... você sabe...

Kevin Bewersdorf: Não ficaria como deveria.

JS: Exatamente. Tem que se adequar.

KB: Tem que ser consistente. Da mesma forma que algo se perde no plano, tipo, você sabe, se você faz uma pan e deixa de ver o que alguém está fazendo ou uma reação, e isso se torna parte do mistério, e da mesma maneira não consegue ouvir o *foley* de cada passo, não consegue ouvir... tem um bocado de vazios, e eles têm que estar lá no vídeo, têm que estar lá na história, e os vazios têm que ser consistentes, ou então, porque há algo completamente preenchido e todo o resto é só vazio, não funciona, então se for para ser mal-feito que seja todo mal-feito. [Ambos riem].

O que resta implícito nesta conversa é que Swanberg e Bewersdorf estão perfeitamente conscientes de como o som no *mumblecore* tem vazios perceptíveis e uma qualidade inacabada. E também têm consciência de que o som “ruim” é uma qualidade estilística que interage com as qualidades narrativas e visuais do *mumblecore*. De maneira semelhante, Mark Duplass propõe a falta de finesse visual de seus filmes de forma romantizada, como significantes de uma “verdade” e de processos criativos “orgânicos”:

“Não havia equipe - apenas Jay atrás da câmera e eu atuando. E esse foi o nosso primeiro filme a entrar em Sundance. Ganhou uma tonelada de prêmios e com ele conseguimos nossos agentes e essas coisas. Foi o que basicamente nos ensinou que somos bons em fazer cinema. Nem sempre parecem bonitos, nem sempre soam bonitos, mas se tentarmos manter uma performance orgânica que seja verdadeira e divertida e triste, as pessoas tendem a se relacionar com isso”. (BERKOWITZ, 2012)

A fala de Duplass sugere a noção de que não soar “bonito” significa a sinceridade de uma performance minimamente mediada. As opiniões de Duplass, Swanberg e Bewersdorf estão de acordo com as afirmações de Horton (“tentam fazer de seu estilo visual rudimentar uma virtude”) e Levy (“aversão ao fingimento e ao glamour que é ao mesmo tempo estudada e improvisada”), e também reforçam extratextualmente as principais preocupações temáticas do *mumblecore*.

### **A "assinatura sônica" do *mumblecore***

Nesta seção meu foco será no papel do ruído de fundo na trilha sonora do

*mumblecore*, no que ele contribui para a materialidade sonora e como traço que contribui para marcar como o *mumblecore* fica aquém dos padrões profissionais. Ao escrever sobre o papel do ruído na trilha sonora, Andy Birtwistle, de forma um pouco vaga, define o ruído como o som que resiste à significação, enfatizando a recusa do ruído em se “submeter a um código, seja musical, linguístico, ou de outra natureza” (2010, p. 128). Contrariamente, Douglas Kahn afirma que “Com tato zelo a respeito do ruído, torna-se evidente que ruídos significam demais para serem simples ruídos” (1999, p. 21), enfatizando o caráter escorregadio da teoria do ruído para além de definições técnicas do ruído como um som “indesejado” ou como aquele que obscurece sinais e informação. Apesar do ruído ser um tópico amplamente discutido nos estudos de som,<sup>15</sup> em nome da concisão eu focalizarei no ruído de fundo no *mumblecore* que começa com conceitos “cotidianos” da prática, ao lado da teorização de Birtwistle sobre o ruído na trilha sonora cinematográfica. Apesar do ruído de fundo poder chegar a se sobrepor ao conteúdo semântico do diálogo (elemento de suma importância para o *mumblecore*), ele contribui para um processo de significação oblíqua.

O *mumblecore* tende a ser visto como um movimento da era da realização digital;<sup>16</sup> assim, o estudo do som no *mumblecore* ficaria incompleto sem uma consideração do seu status digital. Birtwistle explora detalhadamente qualidades da trilha sonora que são comumente ignoradas, particularmente a materialidade audível, que se transformaram ao longo do tempo acompanhando as mudanças na captação e reprodução do som do filme. Ademais, gravações sonoras históricas carregam uma assinatura sônica à qual somos sensíveis: “Gravações sonoras antigas soam antigas” (2010, p. 88–89; 93). Enquanto som digital, então, o *mumblecore* possui uma assinatura sônica e é possível detectá-la dada a falta de

---

<sup>15</sup> Além de Kahn, ver outros trabalhos recente como Greg Hainge, *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise* (Londres: Bloomsbury Academic, 2013); e Hillel Schwartz, *Making Noise: From Babel to the Big Bang & Beyond* (Nova York: Zone Books, 2013).

<sup>16</sup> Por exemplo, Christian enfatiza o uso de vídeo digital e a “estética digital” do *mumblecore* (2011, p. 119-20). Ver também S. Popescu, “Digital Media and the Emergence of Contemporary Film Subgenres,” *Scan* 10, no. 1 (2013): n23.

distanciamento histórico? Escrevendo em 1987 sobre gravação musical antes do áudio digital ser adotado pela produção, pós-produção e exibição cinematográficas, John Mowitt afirmou que “arte reproduzida eletronicamente radicaliza o ruído ao tentar eliminá-lo” (1987, p. 184–97), uma declaração intrigante a se considerar em relação ao ruído de fundo presente nas trilhas digitais do *mumblecore*. O digital pode ter eliminado o ruído de fundo e do sistema na reprodução de gravações digitais. No entanto, como afirma Birtwistle, “a promessa de uma gravação sem ruídos [...] tem nos acompanhado desde os primórdios da tecnologia de som do cinema comercial” (2010, p. 87).

Mais precisamente, ruídos de fundo estão sempre presentes no ambiente de uma filmagem, independentemente do status analógico ou digital da gravação e reprodução do som. Dicas de como lidar com o ruído durante as filmagens são um guia para o que constitui ruído de fundo “indesejável”. Em um livro de 2008 destinado a realizadores iniciantes, Jay Rose enfatiza a relação entre a captação de diálogo e o ruído de fundo: “Os ruídos do ambiente [são] quase sempre melhorados ao aproximarmos o microfone” (2008, p. 401). Essa dica é pertinente para as questões de captação do diálogo expostas anteriormente - quanto maior a distância entre a fonte do diálogo e o microfone, mais o ruído de fundo indesejável dominará a gravação.

Rose delinea, no mesmo capítulo, alguns problemas comuns em relação aos ruídos de fundo: “Os ruídos mais comuns em filmagens em interiores são causados por máquinas que esquecemos que estão ligadas, como ar-condicionados, geladeiras, ventiladores de computadores, ou coisas como as bombas de ar de aquários. Desligue-os” (Idem). Com a ênfase em cenas carregadas de diálogos filmadas em interiores (geralmente domésticos), o murmúrio da geladeira e do ventilador do computador poderiam quase serem postulados como “sons definidores” dos filmes *mumblecore* (para usar a expressão de análise do som do filme empregada por Gianluca Sergi [2004, p. 153]). Um dos numerosos exemplos seria a cena de *Quiet city* citada anteriormente na qual Charlie oferece uma bebida para Jamie e o som da geladeira - desproporcionalmente alto em comparação à voz de Charlie - ameaça

dominar a inteligibilidade do diálogo. Uma cena de *Mutual appreciation* (2005), de Bujalski, na qual o protagonista Alan, um músico recém chegado a Nova York, tenta desajeitadamente esclarecer o status de sua amizade/relacionamento com Sara, uma DJ de rádio e fã, acontece na cozinha durante uma festa após um show e o som intrusivo da geladeira se mistura ao balbucio do diálogo desarticulado e improvisado. De maneira semelhante, em *Hanna takes the stairs* (2007), de Swanberg, na cena com Paul (interpretado por Bujalski), Hannah e Mike (interpretado por Mark Duplass) ambientada na cozinha de Paul e que mostra os três bebendo cerveja e discutindo a vaga possibilidade de darem uma festa em algum momento futuro, a conversa se dá sobre o murmúrio da geladeira. O som da geladeira, ruído tabu na captação de som profissional, poderia ser considerado um significante oblíquo da intimidade doméstica partilhada no espaço da cozinha, definindo de maneira conspícua os vazios no diálogo murmurado do *mumblecore*.

É certo que a captação profissional de som grava o ruído de fundo, conhecido como “roomtone”, junto com o diálogo; contudo, este não é para ser percebido. Ao contrário, trata-se de um componente usado na edição e mixagem do diálogo para ajudar a fazer a transição nos diálogos editados - faz parte de um processo que busca não aparecer. Já o som do *mumblecore* é considerado “ruim” porque o ruído de fundo às vezes chama a atenção para si, como mostram os exemplos acima. O capítulo de solução de problemas de Rose intitula-se “Help! It Doesn’t Sound Right!” (Socorro! Isso não soa bem) e as sugestões de como lidar com problemas de captação estão em subseção com o título de “Too Much Machinery, Noise, Traffic, Footsteps” (Máquinas, ruídos, tráfego e passos demais). Esses títulos demonstram a lacuna entre a trilha sonora do *mumblecore* e a trilha ideal de qualidade profissional - o som do *mumblecore* é “ruim” porque ele não soa “bem”. Contudo, o ruído de fundo carrega conotações para além do mero descaso técnico. Jeffrey K. Ruoff aponta que a intrusão do ruído é característica do som no documentário (1992, p. 217-234) e Chion (1995, p. 108) observa que, com o som direto parecendo uma “escolha moral” para alguns realizadores, esse tipo de ruído indesejável pode trazer uma percepção de legitimidade e verdade para a produção realista, ressoando a sensibilidade estética rudimentar articulada por

Mark Duplass e Kevin Bewersdorf.

Além disso, os filmes *mumblecore* aqui analisados tendem a ser mixados em dois canais estéreo e não no *surround* 5.1 que se tornou padrão da exibição digital. Ao escrever sobre o som *surround* e percepção espacial Birger Langkjær faz a distinção entre o que ele chama de espaços sonoros "abertos" e "compactos". Langkjær argumenta que, antes da introdução das tecnologias de redução de ruído e do áudio digital, as trilhas dos filmes tinham espaços sonoros "abertos", com poucos elementos facilmente distinguíveis:

Filmes que usavam um sistema ótico de som utilizavam relativamente poucos detalhes sonoros de forma a maximizar a clareza da transferência das informações de áudio do filmes para o espectador. Isso era geralmente feito com um ou dois sons claramente em primeiro plano (geralmente diálogo, mas também música) e som (ou música) ambiente em baixo volume ao fundo. Esse paradigma minimizava o número de elementos sonoros e com isso maximizava a clareza técnica dos sons individuais e maneira a aumentar a transparência dos elementos sonoros na transmissão das informações para a platéia. (1997, p. 99)

Mark Kerins (2008) e Jay Beck (2010), em sua análise sobre o uso do som *surround*, notam a marcante capacidade do som *surround* digital de acomodar numerosos elementos sonoros que são tecnicamente claros e passíveis de serem ouvidos separadamente. Langkjær argumenta que isso é frequentemente usado em filmes de horror, com vários efeitos sonoros *off-screen* dinâmicos e distintos entre si: "Parece que os *designers* de som se inclinam a fornecer mais detalhes sonoros, levando assim a consciência sensorial ao limite da percepção. Esse tipo de textura sonora densa é difícil de ser separada pelo ouvido e representa o que eu chamo de espaço sonoro compacto" (1997, p. 100)

O som digital do *mumblecore*, ao contrário, é uma reprodução digital do espaço sonoro "aberto" do cinema mais antigo. Um número mínimo de elementos sonoros, centrados na tela e não na imersão do espectador no espaço de exibição, permite a concentração no diálogo. Contudo, o maior alcance dinâmico do áudio digital revela e "deixa entrar" mais detalhe desses poucos elementos, incluindo ruídos de fundo indesejados (geladeiras, lâmpadas fluorescentes,

computadores). Esse espaço sonoro digital “aberto” permite a entrada do ruído de fundo durante a captação: um grau menor, o ruído do sistema (microfone, *mixer*, câmera, fontes de energia e conexões); mas, de forma mais proeminente, o burburinho inescapável da vida contemporânea, capturado pelo alcance dinâmico relativamente amplo do áudio digital. Isso também faz com que as “lacunas” da trilha sonora sejam mais perceptíveis, o que dá ao *mumblecore* a qualidade “inacabada” a que nos referimos anteriormente. Essa versão digital do espaço sonoro “aberto” é, possivelmente, o que dá uma qualidade nova e diferente à trilha do *mumblecore* em comparação ao som ótico mono pré-digital que é mais comumente associado ao espaço “aberto” do som no cinema. Os críticos consideram o som do *mumblecore* em termos do seu diálogo “murmurado” e do som “ruim”, ao passo que um aspecto mais sutil, a assinatura sônica, não é definido ou identificado. Birtwistle observa que isso é assim porque o meio parece ser silencioso até que torne histórico (em referência à descrição de Chion do “silêncio dos alto-falantes” que o Dolby permitiu): “Se o ouvinte consegue identificar a assinatura sônica de filmes feitos nos anos 30, é muito difícil hoje ouvirmos o que define a qualidade precisa do som no cinema: assim, o Chion pós-Dolby não ouve *nada*” (2010, p. 91) [ênfase no original]. O ruído de fundo no *mumblecore*, indesejado, seja intrusivo ou suave, é o que lhe dá uma assinatura sônica e provavelmente se tornara mais aparente ao longo do tempo na medida em que os filmes *mumblecore* se tornam artefato históricos. Sensível aos zumbidos elétricos e litâneas cotidianas, às quais inconscientemente ouvimos nas nossas lutas para nos comunicarmos de maneira sincera uns com os outros, a qualidade material do som do *mumblecore* reforça ainda mais suas preocupações temáticas e estilísticas.

### ***Mumblecore* e o desenho de som**

Continuo discutindo o som do *mumblecore* mas agora na perspectiva do que constitui um bom desenho de som e não um bom som técnico. Um trabalho chave para essa discussão é *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and*

*Sound Effects in Cinema*, de David Sonnenschein. No primeiro capítulo, Sonnenschein leva o leitor aos primeiros estágios do processo de desenho de som, lendo o roteiro em um esforço de criativamente escutar o mundo do filme (2001). Inicialmente considera o som que emana do personagem, mas não considera o diálogo e, nessa omissão, implicitamente concorda com Thom no desdém pela dependência em relação ao diálogo. Em seguida, Sonnenschein considera o ambiente e o potencial criativo do som ambiente de um filme para comunicar a narrativa e as emoções de uma cena. Ao reconhecer que o trabalho do *designer* de som é construir a realidade sonora do filme, ele também enfatiza que o *designer* deve “procurar pelo subtexto que esses ambientes podem conferir ao desenvolvimento da história e dos personagens” (2010, p. 5). Dessa forma, o ambiente sonoro pode ser construído para comunicar as emoções que os personagens sentem em determinada cena. O *mumblecore*, ao contrário, tende a minimizar o ambiente e o meio que circunda os personagens. Estes existem em um quase vácuo de *close-ups* e planos médios em interiores, sem sons *off* distintivos (além dos zumbidos elétricos) que comuniquem o ambiente (ao ponto de estarem em desacordo com o naturalismo imputado ao *mumblecore*).

*LOL*, descrito por Christian como “o filme *mumblecore* mais ousado visualmente” (2011, p. 118), evita completamente planos gerais - Swanberg admite que queria minimizar o papel do ambiente dos personagens: “Você provavelmente notou que quase nunca uso planos gerais. Não quero que você saiba onde as pessoas estão porque isso não é importante. É desnecessário ter um plano geral de Chicago para mostrar onde as pessoas vivem, ou mesmo o quarto delas. Gosto de trabalhar extremamente de perto porque o que importa é o momento” (2006). A cena em que Tim e sua namorada estão na cama, analisada acima, é um bom exemplo disso - nunca sabemos como é o apartamento (ou mesmo o quarto) da namorada de Tim e temos apenas seus rostos e os arredores imediatos no quadro. Assim, o “desenho de som ruim” do *mumblecore* refere-se não apenas à “dependência excessiva” nos diálogos (nas palavras de Thom) mas também à falta de um *design* “expressivo” (tomando o título do livro de Sonnenschein emprestado) do ambiente dos personagens. Swanberg evita o

ambiente não-verbal em favor “daquele momento” de interação verbal entre os personagens.

No seu estudo sobre o papel do som no cinema, Thom distingue entre “o que passa por ‘excelente som’ nos filmes hoje” (1999) (explosões, tiros em alta fidelidade, vozes de criaturas alienígenas convincentemente fabricadas e o que ele considera excelente desenho de som, que começa já no roteiro, citando *Apocalypse Now* (Coppola, 1978) em particular, um filme onde os personagens têm “a oportunidade de escutar o mundo ao seu redor” (1999). Além de definir uma percepção generalizada do que constituiria um bom som de cinema, a crítica de Thom das normas do som do filme é bem medida e apesar dele ser um entusiasta das possibilidades geradas ao “desenhar um filme para o som”, ele não é didático: “Todo filme que, ou precisa, ser um *Guerra nas estrelas* ou *Apocalypse Now*? Absolutamente não. Mas muitos filmes se beneficiariam desses modelos”. De acordo com Thom, filmes como *Apocalypse Now* são a exceção, enquanto a maior parte da realização cinematográfica permanece surda para o poder narrativo do som: “Muitos diretores que pensam prezar o som ainda têm uma ideia muito limitada do potencial do som para a narrativa. A visão aceita é de que seria útil ter um ‘bom’ som de forma a salientar o visual e a ancorar as imagens em uma realidade temporal. Mas isso não é colaboração, é escravidão” (1999).

De maneira geral, nas palavras de Thom, o som do *mumblecore* está “escravizado” pelas imagens. O som mais usado é sincronizado e captado em locações, com o som meramente ancorando as imagens em “uma realidade temporal”. Avaliar o *mumblecore* em termos de quão “criativo” ele seria gera um veredito negativo, simplesmente porque a maior parte dos casos o som é sincronizado com as imagens na tela e parece vir de fontes que podem ser vistas na imagem. O uso excepcional de som assíncrono acontece apenas nos casos em que música não-diegética substitui o som sincronizado de forma impactante. Um exemplo disso acontece em *Quiet city* durante uma cena perto do fim do filme quando os dois protagonistas e dois amigos dançam em uma festa. A música não-diegética que toca na trilha sonora é claramente mais lenta do que a música que embala os personagens. Esse descompasso nos ritmos dá a cena uma

qualidade onírica, plangente. No entanto, esse não pode ser considerado um uso não convencional do som.

Em *LOL*, tal “escravidão” do som direto sincronizado à imagem também aparece, mas ainda mais intrigantes são os interlúdios musicais criados, em vários momentos, pelo personagem músico Alex, que produz *mash-ups* audiovisuais (“noiseheads”) com “sons vocais” - vídeos gravados em *close-ups* de pessoas produzindo sons não-verbais. Christian (2011) demonstra a importância temática e visual dos “noiseheads”: o *close-up* significa intimidade e revelação pessoal, no entanto, os balbucios emitidos tornam essa intimidade inalcançável e incompreensível. Contudo, o material desses “noiseheads” é constituído de momentos de fusão entre som e imagem que Alex captura exclusivamente com as lentes e microfone embutido de sua câmera DV; logo, a criatividade desses momentos se manifesta na fragmentação de trechos audiovisuais e não na separação entre som e imagem. Em *LOL*, e no *mumblecore* em geral, a sincronização entre som e imagem é axiomática. Entretanto, é a falta de sincronia que tende a ser estudada academicamente, como pode ser visto na análise de Horton de *Kissing on the mouth* mencionada anteriormente. Assim, uma ênfase no som síncrono, captado em locações é tanto considerada de forma negativa (no caso de Thom) quanto ignorada (no caso de Horton), o que sugere que o seu uso predominante no *mumblecore* pode ter contribuído para a percepção negativa do som em termos criativos e técnicos. Em suma, o som do *mumblecore* é considerado “ruim” por parecer surdo ao potencial criativo do desenho de som.

### Conclusão

Os críticos que trouxeram o termo *mumblecore* ao conhecimento público tendem a considerar o “murmúrio” (*mumble*) como um sinal de ininteligibilidade, mas em dois aspectos: um tom casual e improvisado do diálogo desarticulado e valores de baixo orçamento onde o som é “low-fi”, de baixo volume e “negligenciado”. O primeiro aspecto é confirmado através da análise da transcrição de diálogos, que não apenas apresentam o tom gaguejante e

desarticulado identificado pelos críticos mas também revelam o tema mais amplo do fracasso da comunicação verbal em construir relações entre os seres humanos, assim como um tom de sinceridade - o “murmúrio” é sincero. Ao contrário, a noção de som *low-fi* e negligenciado que acompanha o baixo orçamento não é bem explicada pelos críticos. No centro dessa confusão está o paradoxo de que se o “murmúrio” pode ser considerado sinal de ininteligibilidade, o diálogo é, na verdade, inteligível.

A análise desses filmes em nível sonoro revela as hierarquias de gosto sônico expressas não apenas por críticos mas também por especialistas em som e alguns diretores de *mumblecore*. O som do *mumblecore* é considerado ruim porque às vezes reverberações ou ruídos de fundo ameaçam sobrepujar a inteligibilidade do diálogo - so som do *mumblecore* é também considerado ruim porque não “soa bem”. Entretanto, a análise dessas qualidades permite entender melhor a assinatura sônica do *mumblecore* ao mesmo tempo “low-fi” e digital. DE maneira mais positiva, um estudo aprofundado do estilo do *mumblecore* revela um quadro estético de som low-fi e sua relação com o naturalismo. O murmúrio é temático até mesmo para além dos sistemas narrativos dos filmes - noções de relações, honestidade e verdade são também manifestas em um nível sonoro. Diretores como Duplass e Swanberg discutem sua abordagem simplificada e descontrolada do som como algo de menor importância do que a captação de uma representação rudimentar da sinceridade e da “verdade” contingente na performance improvisada. O *mumblecore* também resiste a concepções de bom desenho de som com o seu som “escravizado” pela imagem de tal forma que a sincronização entre som e imagem é axiomática. De forma geral, o som “ruim” do *mumblecore* pode ser considerado um excesso de estilo *indie*, o som “ruim” como uma sinédoque para performances naturalistas, contrastando com a estética de filmes de grande orçamento.

### **Sobre a autora**

NESSA JOHNSTON é professora da Universidade de Edge Hill, na Inglaterra.

Suas pesquisas têm como interesse principal o som no cinema e na mídia, com um interesse especial nas estéticas sonoras de filmes de baixo orçamento, filmes independentes americanos e filmes experimentais. Ela completou em 2013 seu doutorado na University of Glasgow, com apoio do Arts and Humanities Research Council (UK). Ela é editora associada da revista *The New Soundtrack* (Edinburgh University Press) e coordenadora do Grupo de Trabalho de Som e Música nos *Media* da NECS (European Network for Cinema and Media Studies).

#### Referências bibliográficas

ASCH, Mark. The New Talkies: Generation D.I.Y. 4 set. 2007. Disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2007/09/film/the-new-talkies-generation-d-i-y>. Acesso em: 30 out. 2013.

BECK, Jay. The Sounds of 'Silence': Dolby Stereo, Sound Design, and *The Silence of the Lambs*. In: \_\_\_\_\_; GRAJEDA, Tony. Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound. Champaign: University of Illinois Press, 2008. p. 68–85

BELTON, John. Technology and the Aesthetics of Film Sound. In: \_\_\_\_\_, ed. WEIS, Elisabeth; \_\_\_\_\_. Film Sound: Theory and Practice. Nova York: Columbia University Press, 1985.

BIRTWISTLE, Andy. Cinesonica: Sounding Film and Video. Manchester: Manchester University Press, 2010.

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. Hearing the Movies: Music and Sound in Film History. Oxford: Oxford University Press, 2010.

CHION, Michel. The Silence of the Loudspeakers, or Why with Dolby Sound It Is the Film That Listens to Us. In: SIDER, Larry; FREEMAN, Diane; SIDER, Jerry. Soundscape: The School of Sound Lectures 1998–2001. Londres: Wallflower Press, 2003. p. 150-154.

\_\_\_\_\_. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994.

CHRISTIAN, Aymar Jean. Joe Swanberg, Intimacy, and the Digital Aesthetic. *Cinema Journal*, Austin, v. 4, n. 50, p.117-135, verão 2011.

HIRSCHBERG, Lynn. Core values. 23 nov. 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/12/06/t-magazine/culture/06talk-mumblecore.html>. Acesso em: 20 jul. 2013

HOLCOMB, Mark. Quiet City. 29 ago. 2007. Disponível em: <http://www.timeout.com/los-angeles/film/quiet-city>. Acesso em: 6 nov. 2013.

HORTON, Julie. The sound of uncertain voices: mumblecore and the interrogation of realism. *Cinephile*, Vancouver, v. 2, n. 7, p.23-30, 2011. Disponível em: <<http://cinephile.ca/files/Cinephile7.2-PDFVersion-Web.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2012.

HORTON, Justin. Diamonds on a Jeweler's Felt: Sincerity, Irony, and Utopia in Emo and Mumblecore. Annual Meeting of the International Communication Association, 21 maio 2009, Marriott, Chicago, 21 May 2009. Disponível em: [http://citation.allacademic.com//meta/p\\_mla\\_apa\\_research\\_citation/2/9/9/8/9/pages299891/p299891-4.php](http://citation.allacademic.com//meta/p_mla_apa_research_citation/2/9/9/8/9/pages299891/p299891-4.php). Acesso em 19 jul. 2013.

JOHNSTON, Nessa. Beneath Sci-Fi sound: Primer, science fiction sound design, and American independent cinema. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, Cork, v. 1, n. 3, p.1-15, verão 2012. Disponível em: <[http://www.alphavillejournal.com/Issue\\_3/HTML/ArticleJohnston.html](http://www.alphavillejournal.com/Issue_3/HTML/ArticleJohnston.html)>. Acesso em: 20 jul. 2013

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999.

KATZ, Aaron. Sunday Extra: Interview with Aaron Katz of Quiet City. 2007. 16 set. 2007. Entrevista a Shawn Levy. Disponível em: <[http://blog.oregonlive.com/madaboutmovies/2007/09/sunday\\_extra\\_interview\\_with\\_aa.html](http://blog.oregonlive.com/madaboutmovies/2007/09/sunday_extra_interview_with_aa.html)>. Acesso em: 20 jul. 2013.

KERINS, Mark. *Beyond Dolby (Stereo) Cinema in the Digital Sound Age*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

KING, Geoff. *American independent cinema*. Londres: IB Tauris, 2005.

KOZLOFF, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

LANGKJÆR, Birger. Spatial Perception and Technologies of Cinema Sound. *Convergence*. v.3, n. 4, dez. 1997, p. 92-107. LIM, Dennis. A generation finds its mumble. 17 ago 2007. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/08/19/movies/19lim.html?ex=1345262400&en=bfbe1222d5a64a80&ei=5124>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

MOWITT, John. The Sound of Music in the Era of Its Electronic Reproducibility. In: LEPPART, R.; McCLARY, S. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. New York: Routledge, 1987. p. 184-97

NEWMAN, Michael Z. *Indie: An American film culture*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

O'HEHIR, Andrew. Does 'beeswax' mark the death of mumblecore? 6 ago. 2009. Disponível em: <<http://www.salon.com/2009/08/06/beeswax/>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

PAULETTO, Sandra. The Sound Design of Cinematic Voices. *New Soundtrack*. v. 2, n. 2, p. 127-142, 2012.

POPESCU, Stephan. Digital Media and the Emergence of Contemporary Film Subgenres. *Scan* v.10, n. 1, 2013. Disponível em: <http://scan.net.au/scn/journal/vol10number1/Stefan-Popescu.html>.

ROMAN, Shari Roman. *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood and Dogme 95*. Hollywood: iFilm Publishing, 2001.

ROSE, Jay. *Producing Great Sound for Film and Video*. Burlington: Focal Press, 2008.

RUOFF, Jeffrey K. Conventions of Sound in Documentary. In: ALTMAN, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. Nova York: Routledge, 1992. p. 217-34.

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

SONNENSCHN, David. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2001.

SWANBERG, Joe. 'More excited than I have ever been': Joe Swanberg. Entrevista a Andrew Grant. 29 ago. 2006. Disponível em: <http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=325>. Acesso em: 19 jul. 2013.

TAUBIN, Amy. All talk. nov/dez 2007. Disponível em: <<http://filmlinccom.siteprotect.net/fcm/nd07/mumblecore.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

THOM, Randy. *Designing a Movie for Sound*. 1999. Disponível em: [http://filmsound.org/articles/designing\\_for\\_sound.htm](http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm). Acesso em: 19 jul. 2013.

TRYON, Chuck. *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.

TZIOUMAKIS, Yannis. American independent cinema: an introduction. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006

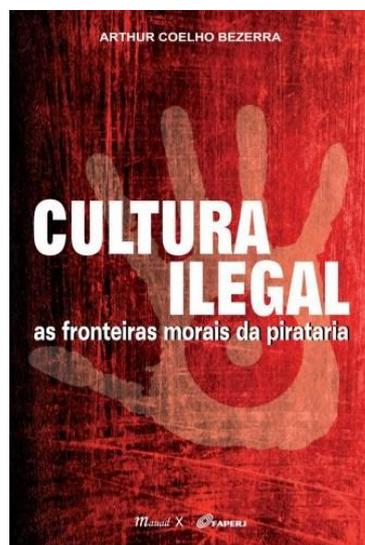
VAN COVERING, Alicia. What I Meant to Say. Primavera 2007. Disponível em: <<http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/spring2007/features/mumblecore.php>>. Acesso em: 26 out. 2013.

YAMATO, Jen Yamato. Is Mumblecore a Dirty Word?. 14 dez 2009. Disponível em: <http://news.moviefone.com/2009/12/14/is-mumblecore-a-dirty-word/>. Acesso em: 20 jul. 2013.

YEWDALL, David Lewis. The Practical Art of Motion Picture Sound. 4 ed. Boston: Focal Press, 2012.

## Os jovens querem escutar música de qualquer jeito

Adriano Chagas<sup>1</sup>



### Resenha

BEZERRA, Arthur Coelho. *Cultura ilegal: as fronteiras morais da pirataria*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014. 240p.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Especialista em Marketing e TV Digital. Graduado em Jornalismo. Professor da Universidade Estácio de Sá. Integrante do Entelas, grupo de pesquisa de televisão, imagem, teoria e recepção.

**e-mail: [adriano.chagas@gmail.com](mailto:adriano.chagas@gmail.com)**

O livro “Cultura Ilegal: as fronteiras morais da pirataria” apresenta uma sólida investigação sobre a prática de compartilhamento de bens culturais pela reprodução e *download* de CDs e DVDs. Esses comportamentos caracterizam um caminho para a solução de problemas de acesso à cultura e são tratados pelas grandes empresas como pirataria, ou seja, o roubo ilegal de bens culturais protegidos pelo direito de propriedade.

A origem da obra está na tese de doutoramento de Arthur Coelho Bezerra, defendida no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). O autor é professor do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI/IBICT-UFRJ) e elaborou o estudo a partir de entrevistas com um grupo de 48 jovens, iniciado em 2008, em Juiz de Fora (MG) e da etnografia de cerca de 20 camelôs, entre 2009 e 2010, no centro do Rio de Janeiro.

A primeira parte do livro foi chamada de “Cultura” e possui três capítulos. O inicial apresenta a vida social da cultura na modernidade, a partir de crenças, valores e visões de mundo. Promove um rastreamento histórico do bem cultural, através de seu trânsito nos lugares sociais. O percurso é iniciado nas invenções de máquinas e técnicas que transformaram, em definitivo, o modo de produção nas sociedades modernas.

Quando o autor observa a cultura como mercadoria, mostra que a digitalização, em diversos suportes, trouxe ganhos em espaço, tempo, fidelidade e facilitou o trânsito de conteúdos. Os computadores ampliaram a sua capacidade de processamento e armazenamento e o preço dos equipamentos eletrônicos de reprodução também caiu vertiginosamente. E ainda houve outro fator decisivo: a chegada da internet. A *cibercultura* conferiu protagonismo aos usuários em relação aos bens copiados e distribuídos. O compartilhamento via redes P2P, *download* e *upload*, abre uma nova perspectiva de relacionamento com a música, em um primeiro momento e, mais tarde, com qualquer outro conteúdo, em várias plataformas. Os jovens se tornam os mais vorazes consumidores de bens, graças à habilidade com a informática e à presença das redes sociais e das ferramentas de interação, em sua própria casa, no lar de amigos ou em *lan houses*.

O segundo capítulo aborda o *download* e a compra de conteúdo pirata, a partir dos depoimentos pesquisados, que levaram à construção de um perfil típico do jovem com acesso às tecnologias digitais, ao conteúdo cultural e às redes sociais. Os números da pesquisa são a base para a apresentação de como o surgimento da internet revolucionou o acesso à informação e ao entretenimento, e fez surgir novos comportamentos, entre eles a prática do *download* e do *streaming* como formas de consumo de informação, entretenimento e cultura.

Os entrevistados que se assumem consumidores de produtos piratas alegam motivos como a facilidade do acesso e o baixo preço. Os demais defendem a preferência por produtos originais. Para encaminhar a análise, o autor dissecou as características estruturais do mercado cultural formal, especialmente as indústrias fonográficas e cinematográficas, enquanto intercala trechos dos depoimentos dos jovens sobre os aspectos que envolvem as políticas de fixação de preços dos bens pela indústria. Os respondentes caracterizam as suas práticas como amorais, estão cientes da transgressão e têm técnicas para neutralizar sua culpabilidade. Apresentam os valores sociais como guias qualificados para a ação, configurando uma área nebulosa, compreendida entre a justificativa de um ato ilícito e a explicação de uma conduta legítima, a respeito de práticas que envolvem produtos culturais caros e dispensáveis.

O terceiro capítulo apresenta três dilemas do acesso à cultura. O primeiro é o da descentralização do acesso; o outro é o da produção cultural amadora; e o terceiro é o da propriedade dos bens culturais, onde reside o conflito entre o direito da coletividade de acesso aos bens e os mecanismos e acordos internacionais que garantem ao criador a propriedade intelectual e os frutos morais e materiais de sua obra.

O capítulo aborda ainda a evolução histórica da regulação da propriedade intelectual e dos direitos autorais. O uso do bem cultural, assim, se apresenta desdobrado em dois aspectos. Um é intangível, se refere à personalidade do autor, aos direitos morais. O outro se refere aos direitos patrimoniais, à exploração comercial das obras. A pesquisa aborda ainda a evolução histórica, no Brasil, dos dois sistemas dominantes sobre os direitos autorais: o *copyright* e o direito de

autor. Comprar ou vender cópias de músicas, filmes, jogos e programas de computador, baixar filmes, copiar livros inteiros, CDs ou DVDs, configura uma forma de acesso proibida por lei.

A segunda parte do livro, o quarto capítulo, batizado de “Illegal”, apresenta como os agentes audiovisuais e as indústrias de conteúdo atuam para coibir as práticas que representam uma expressiva parte do trânsito de bens: o comércio de mídias nas ruas e a cópia de arquivos na internet. Vários organismos compõem o grupo dos empreendedores morais da cultura, que buscam o respaldo da opinião pública para sua cruzada de combate às práticas ilegais. Eles são contrários às cópias não autorizadas, argumentam que se trata de um malefício para a sociedade e defendem que, na ausência de uma proteção forte à propriedade intelectual, não haveria mais conteúdo à disposição dos consumidores.

A pesquisa aponta as ações que definiram a pirataria como alvo e inimigo número um, diante da opinião pública. E mostra que as cruzadas morais destes grupos contemplam programas educativos de combate à pirataria, patrocinados pelo setor privado com aprovação do setor público, além de campanhas publicitárias. Seu conteúdo vai da instrução aos consumidores à responsabilização dos espectadores pelos danos, com slogans ameaçadores. A pirataria acaba associada ao *download* de arquivos, ao crime de furto e ao crime organizado.

Paralelamente, a cruzada jurídica para inibir as práticas ilegais inclui pressões econômicas, proteções tecnológicas e *lobby* político. No Brasil, explica o autor, o código penal cria uma exceção para a cópia privada sem intuito de lucro, tornando esta prática um ilícito civil, em vez de criminal. Como é difícil separar o trânsito legal de bens culturais do ilegal, a estratégia dos detentores de direitos é simples: barrar qualquer trânsito. Para o setor público, a questão é o preço e o acesso aos bens. A troca de arquivos na internet, assim, é repetida por milhões de usuários e configura um problema para os empreendedores morais da cultura: não mais combater a atividade em si, mas a conquista da legitimidade de suas ações junto à sociedade.

As representações dos 48 jovens ouvidos na pesquisa sobre o trânsito de bens culturais por meio de práticas ilegais que caracterizam a pirataria estão em evidência no capítulo cinco, incluindo suas contradições a respeito das práticas de *download* e o caráter ilegal da atividade. Como a maioria não possui intenção de lucro financeiro, eles não se enxergam como infratores da lei, tampouco se reconhecem como protagonistas de uma prática criminosa.

Neste momento do livro, os jovens também apontaram aqueles que ganham e os que perdem com a pirataria, questão que contribuiu para o autor aprofundar o conhecimento do fenômeno com o grupo de entrevistados, a partir da identificação de três aspectos: a primeira é a distância entre o grupo dos prejudicados, integrado por profissionais e instituições formais, do grupo dos beneficiados, onde figuram trabalhadores informais e ilegais; a segunda é a presença de categorias opostas dentro do próprio grupo: todos ganham x ninguém ganha; e, por último, vários grupos são indicados nas duas listas, como artistas, vendedores de discos piratas, consumidores, sociedade e população.

Os argumentos contrários à cópia de bens culturais são solidários ao trabalho de artistas e produtores. Nenhum dos entrevistados se declarou exclusivamente a favor da pirataria. Quando endossam a prática, eles se referem ao *download* pela internet. A condenação moral, assim, estaria na comercialização da obra de outra pessoa, na busca pelo lucro por meio da cópia pirata de um produto oficial. Neste momento da leitura do livro surgiu a ideia do título desta resenha, adaptado do depoimento de um dos 48 jovens entrevistados pelo autor.

No sexto e último capítulo, a obra apresenta os frutos de uma observação etnográfica da atuação de comerciantes de mídias piratas no centro do Rio de Janeiro e da realização de entrevistas semidirigidas por meio de abordagens informais. Foram ouvidos cerca de vinte vendedores, em níveis de aproximação distintos, sem a identificação do autor como pesquisador (na maioria dos casos), com a gravação do áudio das conversas pelo telefone celular.

Alguns entrevistados detalharam suas motivações e o esquema de remuneração da atividade. A localização do trabalho se mostrou estratégica, embora haja aqueles que atuam nos sinais, ônibus, bares ou praias: os

ambulantes. Os fixos, que trabalham em barracas em camelódromos, são legalizados ou não. E os nômades operam em pontos onde há grande fluxo de pedestres. São preocupações dos comerciantes de mídias piratas a repressão, por meio da atuação da Guarda Municipal e as fiscalizações e ações das polícias Militar e Civil. Mas a atuação no comércio de mídias piratas é legitimada pelos próprios vendedores, o que conduziu o autor a observar, mais uma vez, as fronteiras embaçadas entre o legal e o ilegal.

O capítulo ainda mostra que os grupos industriais tentam associar a pirataria em média e longa escala a um esquema de crime organizado, em um embaralhamento da fronteira entre pirataria, falsificação e contrabando. Este último, por exemplo, está presente no comércio ilegal de bens culturais que depende de matéria-prima específica, ou seja, mídias virgens chinesas. Mas, em longo prazo, há a tendência da substituição gradual da atividade pela praticidade do ambiente online, como já ocorre em países desenvolvidos.

Em sua conclusão, o livro evidencia que a descoberta de técnicas de reprodução de bens não é suficiente para explicar o surgimento deste mercado. O verbo ganhar assume uma dupla percepção: a população, com baixos salários, ganha com a pirataria por causa da ampliação do acesso à cultura. Na configuração de comercialização, o aspecto comunitário é deixado de lado para a exaltação do ganho escuso, que gera malefícios para toda a cadeia produtiva. As fronteiras morais migram de lugar. A pirataria expande o consumo popular, mas também gera condições de trabalho, quase um espírito empreendedor. Dessa forma, o livro mostra como os comerciantes e os consumidores são evocados a negociar a aceitação de suas atividades, condicionados às variações nas fronteiras morais, redefinidas de acordo com o contexto.

Na diferença entre o ilegal e o lícito, os fluxos de mercadorias, informações e pessoas são ilegais porque desafiam as normas das autoridades formais, mas poderiam ser vistos como lícitos pelas pessoas envolvidas nas transações. No caso do *download*, as transformações no campo moral têm se aproximado da velocidade das inovações tecnológicas, mas a normativa jurídica está obsoleta. As transformações sociais, encerra o autor, continuarão rendendo frutos para a

ampliação das investigações, a partir da aparição de outros olhares sobre os fenômenos em evidência na pesquisa. E apenas a adequação de novos marcos regulatórios poderá reaproximar agentes, produtores e distribuidores de conteúdo, dentro dos hábitos de consumo cultural emergentes nas redes, nesta era marcada pela variedade das técnicas de reprodução digital de conteúdo.

Assim, trata-se de uma obra atual e necessária para os campos de estudos do consumo e do audiovisual, apresentando uma sólida contextualização teórica para o uso em citações e referências. O autor aborda o tema de forma sensível e integral, considerando a constante evolução dos meios e a volatilidade que rege o objeto de análise.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

## **Fora de Quadro**

**Notas sobre a captação sonora da festa de rua em *Antônia* (Tata Amaral, 2006)**

*João Godoy*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *João Godoy é doutor em Ciências da Comunicação na Área de Concentração de Estudo dos Meios e da Produção Mediática da Escola de Comunicações e Artes da USP. É professor da área de som do Curso Superior do Audiovisual do departamento de Cinema, Radio e Televisão da ECA- USP. Iniciou a carreira de Técnico de Som Direto em 1987 participando da captação de som de diversos curtas-metragens do chamado “Novo Cinema Paulista”. Entre os trabalhos realizados destaca-se a captação do som direto dos seguintes longas-metragens de ficção: “Um céu de estrelas” (1995), “Através da janela” (1999), “Antônia” (2005), “Hoje” (2011) e “Trago comigo” (2016), todos de Tata Amaral; “Contra todos” (2002), de Roberto Moreira; “Casa de Alice” (2005), de Chico Teixeira; “Broder” (2008), de Jefferson D; “Se Deus vier que venha armado” (2012), de Luiz Dantas; “Serra pelada” (2012), de Heitor Dhalia; “O futebol” (2015), de Sergio Oksman.*

**e-mail: joao@joagodoy.com**

Flagrante de um momento da filmagem de *Antônia* – terceiro longa-metragem da diretora Tata Amaral –, a cena batizada de *feira de rua* foi realizada no bairro de Brasilândia (São Paulo, SP), em março de 2005. Nessa sequência do filme, o grupo musical Antônia tem a sua primeira chance de apresentação num show que se desenrola no bairro natal das protagonistas.

Em *Antônia*, a principal premissa de realização definida pela direção era garantir total liberdade de ação para os atores e atrizes. Não deveria existir o habitual engessamento das ações em função das limitações impostas pelo aparato técnico do processo de realização cinematográfica, assim, a câmera e o som deveriam estar a serviço da cena. O filme buscava criar a impressão de “um olhar que flagra eventos que estão se desenvolvendo” independentemente de uma orientação ou construção externa. Dessa forma, o desafio proposto para a equipe técnica era a criação de um método de trabalho que possibilitasse a confecção de uma obra que rompesse com a representação tradicional e, em específico para o som direto, a equação a ser resolvida era garantir o padrão de qualidade convencional “sem criar amarras” que limitassem a liberdade dos atores e das atrizes.

A sequência *feira de rua* sintetiza os variados desafios impostos pela proposta de realização do *Antônia* à captação de som direto: apresentações musicais ao vivo, diálogos e música ocorrendo simultaneamente, atuação improvisada registrada através de longos planos sequências. Além disso, para tornar mais complexa a equação do som direto, o som da apresentação musical da cena deveria realmente ser ouvido através do sistema de alto-falantes para garantir que a figuração e os atores reagissem mais intensamente estimulados pela música, realmente ouvida durante a tomada da cena. A grande dificuldade dessa opção seria a baixa inteligibilidade dos diálogos e a diminuição da ‘editabilidade’ dos planos de som direto, pois as vozes estariam originalmente atreladas aos trechos musicais executados durante a captação e percebidos ao fundo do registro do som direto.

*Feira de rua* reúne a maioria dos personagens que participam da trama de *Antônia* e também apresenta os principais eventos dramáticos que impulsionarão

o desenvolvimento da narrativa. Sem dúvida, foi a sequência com a realização mais complexa em todo o filme. Além das óbvias complicações de produção, envolvidas em uma filmagem noturna exterior com mais de trezentos figurantes, a proposta da direção de filmar “ao vivo” amplificava as dificuldades e tornava o trabalho de captação do som direto um desafio. A direção apostava que a captação em tempo real das apresentações musicais no palco e das ações que aconteceriam fora dele traria maior intensidade expressiva à cena. Assim, as ações com diálogos seriam realizadas simultaneamente ao show, que estaria sendo captado ao vivo e amplificado para a plateia. A questão aparentemente insolúvel era garantir o registro inteligível dos diálogos que ocorreriam ao lado do palco com a proximidade das caixas acústicas que forneceriam intensa pressão sonora para estimular a figuração e, ao mesmo tempo, propiciar o retorno de som aos músicos durante as apresentações. Para a captação em tempo real seriam utilizadas duas câmeras, uma delas registraria prioritariamente as *performances* musicais, a partir de uma posição fixa frontal ao palco, e a outra acompanharia o desenrolar das ações das personagens.

Em função da complexidade da cena, o registro sonoro das apresentações musicais ficou a cargo de um estúdio móvel, especializado na captação de shows ao vivo, que utilizou em média dezoito pistas independentes para a gravação das músicas e da ambiência do show.

As condições eram totalmente desfavoráveis à captação do som direto. Para garantir, ao menos, a inteligibilidade dos diálogos, seria necessária uma relação satisfatória entre o nível de pressão sonora das vozes e o nível de pressão sonora da amplificação do palco. Assim, a estratégia para a captação do som direto da sequência envolveu primeiramente o controle do som amplificado do palco por meio dos seguintes procedimentos: o volume de saída das caixas acústicas foi muito menor do que aquele encontrado em um show real; as caixas acústicas para a plateia foram posicionadas na linha do palco, porém distantes da área onde ocorriam os diálogos; as caixas acústicas de retorno do palco foram niveladas para atuar no limiar da audição dos músicos de modo a interferirem pouco na captação do som direto, gerando algumas queixas dos músicos; além disso, a

saída das caixas acústicas foi equalizada, amenizando a presença da música no intervalo de frequência fundamental para a compreensão da voz humana. Esses procedimentos não interferiram na qualidade do registro da música na medida em que eram realizados apenas na saída da amplificação do palco, após a captação feita pelo estúdio móvel.

A captação do som direto foi realizada por dois microfones supercardioides dinâmicos, modelo M69, fabricados pela Beyerdynamic, instalados em dois *booms*. Um *boom* operado pelo microfonista e o outro *boom* operado pelo técnico de som direto que carregava o gravador e os receptores de sinal de rádio no próprio corpo. Os microfones M69, originalmente desenvolvidos para serem usados no palco para a captação de vozes e instrumentos musicais de sopro, apresentam sonoridade cristalina, porém possuem baixa sensibilidade quando comparados aos direcionais condensadores normalmente empregados na captação com *boom*. Por isso, são costumeiramente chamados de microfones “duros”, respondendo bem às altas pressões das fontes em primeiro plano e desprezando fontes com menor intensidade sonora.

A estratégia de captação apostava na baixa sensibilidade dos microfones e no controle da relação entre o nível sonoro das vozes e do nível da amplificação do palco. Assim, a eficiência dessa estratégia dependia também da intensidade das falas dos atores, que deveriam projetar as vozes como se estivessem realmente imersos em um ambiente extremamente ruidoso, numa atuação coerente com o que é visto na imagem e com o que seria ouvido posteriormente na trilha sonora mixada. Além disso, para extrair o melhor resultado da baixa sensibilidade (“dureza”) do microfone escolhido, o enquadramento deveria favorecer o posicionamento do microfone o mais próximo possível da fonte sonora captada.

Os microfones operados pelos booms acompanhavam o deslocamento da câmera e captavam o som dos eventos enquadrados. Cada *boom* cobria uma área pré-determinada. O *boom* operado pelo microfonista era responsável por cobrir a região à esquerda da câmera, enviando o sinal para o gravador através de um sistema de rádio transmissão, enquanto o microfone operado pelo técnico de som cobria as ações que ocorriam ao lado direito de câmera e estava conectado

ao gravador via cabo.

A aposta nessa arriscada estratégia revelou-se certa, pois as vozes captadas e gravadas pelo som direto foram integralmente utilizadas na trilha sonora final. No entanto, a certeza desse acerto só pôde ser verificada muito tempo depois da captação, deixando temporariamente em suspenso se, de fato, o nosso milimétrico flagrante sonoro em  *festa de rua*  viria a ser ou não compartilhado na experiência espectral do filme.



Foto: Marcelo Vigneron/divulgação Antônia.

Submetido em 7 de junho de 2016 | Aceito em 8 de junho de 2016

A REVISTA REBECA é uma publicação da

