

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

FRANCISCO JOSÉ PEREIRA DA COSTA JÚNIOR

A SONORIDADE NO CINEMA MODERNO BRASILEIRO:
ESCOLHAS SONORAS DO CINEMA NOVO E DO CINEMA MARGINAL



Niterói

2022

FRANCISCO JOSÉ PEREIRA DA COSTA JÚNIOR

**A SONORIDADE NO CINEMA MODERNO BRASILEIRO:
ESCOLHAS SONORAS DO CINEMA NOVO E DO CINEMA MARGINAL**

ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO MORAIS DA COSTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, linha de pesquisa Narrativas e Estéticas, da Universidade Federal Fluminense, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Niterói

2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C837s Costa Júnior, Francisco José Pereira da
A sonoridade no cinema moderno brasileiro : Escolhas sonoras do Cinema Novo e do Cinema Marginal / Francisco José Pereira da Costa Júnior ; Fernando Moraes da Costa, orientador. Niterói, 2022.
166 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.05263779763>

1. Cinema brasileiro. 2. Sonorização. 3. Trilha sonora. 4. Cinema Novo. 5. Produção intelectual. I. Costa, Fernando Moraes da, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **Francisco José Pereira da Costa Júnior**, na forma em que se segue:

Aos 29 dias do mês de abril de dois mil e vinte e dois, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **Francisco José Pereira da Costa Júnior** formada pelos seguintes professores doutores: Fernando Morais da Costa (orientador - UFF), Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ), Virginia Osorio Flôres (UNILA). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: “**A sonoridade do cinema moderno brasileiro – Escolhas sonoras do Cinema Novo e do Cinema Marginal**”. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a relevância de uma dissertação que agrega as técnicas de som para cinema à pesquisa acadêmica, aliada a uma análise fílmica complexa e bem estruturada. Destaca ainda a presença das entrevistas com personagens relevantes para o estudo, o que poderá servir como dados para futuras pesquisas. Por fim, elogia a escolha de filmes poucos estudados no âmbito da historiografia do cinema brasileiro.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fernando Morais da Costa, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Fernando Morais da Costa (Orientador - UFF)

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Virginia Osorio Flôres (UNILA)

Dedico este escrito à memória de minha mãe Tânia de Fátima Battazza Pereira da Costa, que faleceu no mês de agosto de 2020 enquanto eu estava envolvido no processo de pesquisa; e às memórias do diretor de teatro e cinema Júlio Calasso Jr. e do operador de áudio Paulinho do Som, que colaboraram com o estudo. Também rendo homenagens a todos(as) trabalhadores(as) que colaboraram com o som do cinema moderno brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Gratidão e máximo respeito à minha companheira Barbara Lucas Dias por ter me incentivado, ter me orientado nos momentos de tensão, pelas discussões e por ter feito a revisão de muitos dos meus textos sempre com observações pertinentes.

Sou grato aos amigos: Mayara Del Bem Guarino que em uma conversa de bar me despertou para o que seria a investigação desta pesquisa; Heitor Collet que já era acadêmico e me ajudou a estruturar o pré-projeto; meus colegas do PPGCine e dos grupos de estudo, Pablo Rossi, Jansen Rodrigo, Joice Scavone, Antônio Burity, Breno Alvarenga, Guilherme Farkas e Letícia Lenz, à colega do PPGM (UFRJ) Ivette Céspedes, ao colega do PPGCA (UFF) Leo Alves, pelas trocas de ideias e informações.

Gratidão imensa aos professores externos ao programa: José Cláudio Castanheira por ter lido um capítulo e me municiado de dicas para uma melhor estruturação; Virginia Osorio Flôres pelas trocas de ideias, informações e materiais, por aceitar os convites para integrar as bancas de qualificação e de defesa, por ter me incentivado no auge da desilusão com o processo, e por esses mesmos motivos sou grato à Luiza Beatriz A. M. Alvim. Agradeço também a colaboração dos professores do PPGCine, Maurício de Bragança, Fabián Nunez, Rafael de Luna, Cezar Migliorin, Elianne Ivo e ao orientador desta pesquisa Fernando Morais da Costa.

Sem eles esse árduo trabalho estaria incompleto, sou extremamente grato aos entrevistados: José Luiz Sasso, Roberto Melo Leite, Romeu Quinto, André Faria, Ítala Nandi, Lauro Escorel, Luiz Carlos Saldanha, Jorge Bodanzky, Carlos Gregório, Sylvio Lanna, João Batista de Andrade e Júlio Calasso Jr. (*in memoriam*). Também sou agradecido a David Pennington, Paulinho do Som (*in memoriam*), Eduardo Escorel e Cacá Diegues por suas colaborações.

Obrigado aos cineastas/produtores Cavi Borges, Eugênio Puppó e Hermano Penna pelas dicas de contatos e fornecimento de materiais para a pesquisa.

Agradeço ao meu primo Álvaro Luiz Costa radicado nos Estados Unidos e a minha sobrinha Julia da Costa Santos por me ajudarem com a língua inglesa; à minha avó paterna Yvone Sampaio da Costa que sempre incentivou os meus sonhos; ao meu pai Francisco José Pereira da Costa e à minha irmã Ana Carolina Pereira da Costa que sempre acreditaram em mim.

“O que eu posso falar é da AIC que era muito simples dentro da complexidade de tudo...” (José Luiz Sasso).

Primeiro o som, depois a imagem!

À margem eu, na escuta periférica contemplando a paisagem sonora,
ora perturbadora, ora apaziguadora (Francisco Júnior).

RESUMO

A presente pesquisa faz uma revisão e audição da banda sonora do Cinema Novo e do Cinema Marginal, através de um *corpus* filmográfico de seis longas-metragens produzidos entre os anos 1968 e 1972. A análise fílmica nos serve para investigarmos escolhas estéticas como sincronismo e assincronismo, levantando a hipótese de que o sincronismo proporciona uma naturalidade na encenação, mesmo nas obras onde prevalece a estética alegórica, e por sua vez, o assincronismo propicia uma liberdade poética para o experimentalismo cinematográfico. Também será investigado os tipos de uso da música, a utilização dos ruídos de sala, efeitos sonoros, sons ambientes e as técnicas de gravação da voz, divididas entre dublagem e som direto, para entendermos se há uma técnica específica e mais propícia para atingir um determinado resultado estético. Faremos um levantamento das nomenclaturas dos estúdios de som e equipamentos para sonorização de cinema, dentro do recorte do período estudado, assim como os nomes dos trabalhadores que construíram a banda sonora das manifestações cinematográficas estudadas, sublinhando o entendimento de que o conhecimento do corpo técnico enriquece a compreensão do campo estético. Argumentamos que o som é elemento de potência estética que forja identidades e é elaborado para diferenciação e distanciamento entre os cinemas Novo e Marginal.

Palavras-chave: Banda sonora; Cinema Marginal; Cinema Novo; cinema moderno; som.

ABSTRACT

This research presents a revision and hearing of the soundtrack from Cinema Novo e Cinema Marginal utilizing six films produced between years 1968 and 1972. This film analysis will allow the investigation of aesthetics choices such as synchronism and asynchronism raising the hypothesis that: synchronism allows more naturalness to staging even in works where the allegory aesthetic prevails while asynchronism allows poetic freedom to cinematography experimentalism. It will analyze types of music, foley, sound effects, ambiences, and the voice recording techniques of dubbing and direct sound in order to understand if there is a specific technique to accomplish a specific aesthetic result. Lastly, the research will present a survey of nomenclature from sound studios, equipment used in film sound, and the people who worked in creating the soundtrack of each movement. An understanding of the technical staff enriches the comprehension of the aesthetic field. It is proposed that the sound is an element of aesthetic potential that defines identity and it highlights the difference and distance between Novo and Marginal cinemas.

Keywords: Soundtrack; Cinema Marginal; Cinema Novo; modern cinema; sound.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Romeu Quinto operando um gravador Ampex na Odil Fono Brasil.....	37
Figura 2 - Gravador Ampex 451 com controle remoto na parte inferior do <i>rack</i>	38
Figura 3 - Magnatech.....	38
Figura 4 - Magnasync.....	39
Figura 5 - Westrex.....	39
Figura 6 - Nagra III.....	39
Figura 7 - <i>Frame</i> aproximado de imagem de arquivo do documentário <i>Cinema Novo</i> (2016) de Eryk Rocha.....	41
Figura 8 - Telefunken U47.....	42
Figura 9 - Neumann U87.....	42
Figura 10 - Beyerdynamic M66.....	42
Figura 11 - Electro Voice.....	42
Tabela 1 - Profissionais do som no Cinema Marginal ou no Cinema Novo entre as décadas 1960 e 1970, em São Paulo.....	34
Tabela 2 - Profissionais do som no Cinema Novo ou no Cinema Marginal entre as décadas 1960 e 1970, no Rio de Janeiro.....	34
Tabela 3 - Músicas na sequência da batalha entre os escravizados liderados por Gregório e o exército de D. Sebastião.....	108
Tabela 4 - Princípios básicos da utilização da música no cinema moderno.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CINEMA NOVO E CINEMA MARGINAL – O BRASIL E OS MODERNISMOS RADICALIZADOS	24
1.1 O contexto histórico	24
1.2 Convergências e divergências	27
1.3 Arqueologia do som óptico no cinema brasileiro	33
2 COMO SOAM AS VOZES NO CINEMA NOVO E NO CINEMA MARGINAL	44
2.1 O sincronismo e o assincronismo nas vozes	44
2.2 Análise das vozes à margem	47
2.3 Análise das novas vozes	57
2.4 Vozes síncronas, assíncronas, na dublagem, no som direto, na gravação de campo	68
3 RUÍDOS DE SALA, SONS AMBIENTES E EFEITOS SONOROS	70
3.1 Quais são as peculiaridades dos ruídos, dos ambientes e dos efeitos?	70
3.2 Ruídos, ambientes e efeitos sonoros nas pistas do Cinema Novo	71
3.3 Ruídos, ambientes e efeitos sonoros nas pistas do Cinema Marginal	76
3.4 Ruídos e ambientes da pós-produção e do som direto. Efeitos sonoros vocalizados	81
4 A música nas trilhas do Cinema Novo e do Cinema Marginal	83
4.1 Trilha musical em nome do caos	85
4.2 A música na colagem sonora da contracultura	88
4.3 As trilhas da revolução sexual	91
4.3.1 Colagem	92
4.3.2 Balanço	95
4.3.3 Bandeira zero	98
4.3.4 Sexta-feira da Paixão Sábado de Aleluia	99
4.4 As músicas em Câncer	100
4.5 Libertas musicale quae sera tamen	102
4.6 A musicalidade africana, indígena e de vanguarda na Terra das Palmeiras	104
4.7 Esquematisações musicais no cinema moderno brasileiro	110
CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	121
FILMOGRAFIA	123

ANEXOS	127
Seção 1. Entrevista com José Luiz Sasso, em 25/07/2020, pelo app WhatsApp	127
Seção 2. Entrevista com Romeu Quinto, em 08/02/2021, pelo WhatsApp	131
Seção 3. Entrevista com Roberto Melo Leite, em 16/02/2021, por telefone	133
Seção 4. Entrevistas com Júlio Calasso Jr., em 18/06/2020, por correio eletrônico	137
Seção 5. Entrevista com João Batista de Andrade, em 06/02/2021, pelo WhatsApp	141
Seção 6. Entrevista com Lauro Scorel, em 17/10/2020, por correio eletrônico	142
Seção 7. Entrevista com Ítala Nandi, em 21/11/2020, por correio eletrônico	144
Seção 8. Entrevista com André Faria, em 25/11/2020, por correio eletrônico	147
Seção 9. Entrevista com Luiz Carlos Saldanha, em 26/11/2020, pelo WhatsApp	150
Seção 10. Entrevista realizada com Jorge Bodanzky, em 23/04/2021, pelo Zoom.	151
Seção 11. Entrevista com Carlos Gregório em 06/09/2021, pelo Zoom	157
Seção 12. Entrevista realizada com Sylvio Lanna, em 06/06/2021, pelo Zoom.	162
Seção 13. E-mail trocado com Cacá Diegues, enviado em 05/09/2021 e respondido em 07/09/2021.	166

INTRODUÇÃO

O cinema moderno feito no Brasil emerge de um contexto onde alguns cineastas e aspirantes à direção de filmes passam pela vivência, cada um ao seu modo, das tentativas malogradas de se consolidar uma indústria do cinema nacional. Os primeiros títulos de Walter Hugo Koury juntamente com outros filmes como: *Agulha no palheiro* (Alex Vianny, 1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), expõe realizadores que dialogam com o cinema moderno de outros continentes, em especial com o Neorrealismo da Itália do pós-Segunda Guerra Mundial. O cinema nacional ganha um outro fôlego e nesse fluxo vai se desenhando o que vem a ser o Cinema Novo, impulsionado principalmente pela obra de Nelson Pereira dos Santos, cineasta que se envolve com a movimentação do novo cinema e se torna influente na organização das propostas para a criação de um movimento cinematográfico. Mais à frente se dá a consolidação do Cinema Novo que traz uma dialética e pedagogia marxistas¹ em condições de oposição declarada ao cinema hegemônico da indústria de Hollywood. Ainda nos desdobramentos do cinema moderno no Brasil acontece o Cinema Marginal, de início dialogante com o Cinema Novo e sobretudo influenciado pelo cinema *underground* estadunidense. Essa nova manifestação cinematográfica, que não se estabeleceu como movimento organizado, flerta com o cinema de gênero e em alguns casos transmuta características da Chanchada, em uma miscelânea inventiva de caráter experimental. Segundo o cineasta Ozualdo Candeias, o nome Cinema Marginal foi propalado por Roberto Santos em comentários sobre seu longa-metragem de estreia, *A margem* (1967) (Candeias citado em PUPPO, 2012, p.128). Entretanto, a grande maioria dos realizadores não apoiam a nomenclatura e o crítico, ensaísta, cineasta, e multifacetado Jairo Ferreira vai denominar essa manifestação de Cinema de Invenção. Por sua vez, Glauber Rocha vai se referir ao Cinema Marginal como Udigrudi, expressão pejorativa fazendo alusão ao *underground* norte-americano. Cosme Alves Netto (diretor da Cinemateca do MAM/RJ entre os anos 1964 e 1985) com contundência adota a expressão “cinema marginalizado” (BERNARDET, 2012, p.12).

¹ Leon Hirszman era filiado ao Partido Comunista do Brasil; Cacá Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges integravam diferentes organizações da esquerda brasileira; em *Barravento* (1962), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha fica evidente uma aproximação com o discurso de Karl Marx.

Em nossa pesquisa evocaremos o nome Cinema Marginal, para além de ser essa a referência dos principais teóricos do cinema moderno brasileiro (José Carlos Avellar, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Sales Gomes), simpatizamos com a associação e homenagem ao filme deflagrador *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967).

Para o crítico e ensaísta (também participa como assistente, ator, produtor, roteirista, em alguns filmes das duas vertentes) Jean-Claude Bernardet, a percepção é a de que: “Há três, quatro décadas que nos acostumamos a pensar o cinema dos anos 1960-1970 em termos de Cinema Novo e Cinema Marginal - no caso do cinema culto [...]” (BERNARDET, 2012, p.12). Concordamos com essa afirmação se pensarmos em movimentos e ciclos, porém individualizando a produção, variados cineastas entre 1960/1970 problematizam reflexões cinematográficas sem terem seus filmes enquadrados em Novo ou Marginal, como exemplos: Ana Carolina, Carlos Alberto Prates Correia, Luís Sérgio Person, Sylvio Back, Thomaz Farkas, entre outros.

Entretanto, seguindo o raciocínio do cinema culto e cinema moderno brasileiro expressados com veemência nos ciclos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, nossa pesquisa intenciona investigar as bandas sonoras das duas manifestações cinematográficas, com análises de produções compreendidas entre os anos de 1968 e 1972, levantando a problemática do som como elemento central na distância estética entre as duas cinematografias. Será no som dos filmes onde mais se evidencia a grande diferenciação estética entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal? Essa pergunta nos guiará somada a um conjunto de hipóteses onde a técnica e a estética caminham lado a lado para que se chegue a um resultado final. Levantamos a hipótese de que a naturalidade nas vozes perseguida pelo Cinema Novo, considerando o período de 1968 a 1972, seria a força motriz que impulsiona para o conhecimento e o reconhecimento do emprego da técnica do som direto com equipamentos portáteis em locações externas. Por outro lado, a recorrência do Cinema Marginal pelo som assíncrono traz significações de liberdade de expressão e ferramenta de tradução poética para o experimentalismo cinematográfico. Estes desdobramentos serão confirmados ou negados no decorrer dos capítulos. Pensando a partir de toda uma filmografia do Cinema Marginal e depois apenas os filmes onde se utiliza o som direto, perceberemos poucas iniciativas: *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969), *Cuidado madame* (Júlio Bressane, 1970), *O jardim das espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1970), *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970) e em uma tomada apenas de *Perdidos e malditos* (Geraldo Veloso, 1970). Todas essas

produções são oriundas do Rio de Janeiro, nenhuma produção de São Paulo ou da Bahia² recorreu ao uso do som direto na finalização dos filmes. A questão geográfica-regional deve ter exercido influência nos aspectos cultural e logístico para a utilização ou para o não uso da técnica de gravação do som direto nos filmes. O que pretendemos compreender respondendo à questão central e corroborando ou desconfirmado as hipóteses é: o elemento som exerce forte influência no cinema moderno brasileiro ao ponto da concepção sonora ser reflexo consequente da ruptura entre o Cinema Novo e Cinema Marginal.

Durante muitos anos cultivou-se o pensamento de que o som do cinema moderno brasileiro era ruim, mal captado, mal gravado, mal finalizado, se fazendo perceber ininteligível em grande parte de um filme. Essa ideia é contestada a partir da evidência do equipamento arcaico e precário para leitura do som óptico que a maioria das salas de cinema do Brasil possuía nos anos 1960 até boa parte da década de 1980. Os empresários exibidores mantinham leitores antigos, com anos de uso, sem manutenção adequada ou cuidados requeridos. Nos filmes de língua estrangeira, o grande público não percebia essa inconveniência por não entender o idioma em questão e se restringir à leitura das legendas, como provoca Jairo Ferreira no livro que organiza suas críticas publicadas no jornal da colônia japonesa São Paulo Shimbun (GAMO, 2006, p.101-102). Essa justificativa também é explorada por Walter Goulart no filme *Jardim das espumas*, em uma cena onde ele, o diretor Luiz Rosemberg Filho e dois atores conversam, sentados em um matagal, sobre o fazer cinema.

O técnico de mixagem José Luiz Sasso nos relata que o Brasil tinha um déficit de matéria prima se comparado com os países desenvolvidos: “A gravação do som óptico tinha uma limitação [...] por causa do tipo de película, o negativo de som não era um negativo de grão fino e a resposta de frequência deste sistema era bastante pobre”. Complementando, o mixador Roberto Leite, em entrevista para essa pesquisa, diz que era prática nos laboratórios de revelação se dar um banho no negativo de som que não seria o apropriado para esse tipo de negativo. Nos grandes laboratórios fora do país se tinha um maquinário específico para o banho do negativo de som. Este conjunto de fatores contribui para um resultado sonoro aquém das expectativas, porém não chega a afetar ao ponto do som se tornar falho ou ininteligível. Sasso narra um recurso usado como tentativa de driblar a precariedade da reprodução nas salas de cinema:

² A produção do Cinema Marginal se dá nas cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Salvador. O grupo de mineiros vinculado a essa vertente se estabelece no estado do Rio de Janeiro.

[...] E você tinha na sala de cinema um projetor que tinha um sistema de reprodução tosco, a fotocélula era uma daquelas válvulas octogonais da década de 1930 ou 40 e que aqui no Brasil persistiu em muitas salas de cinema até a década de 1980. Isso é um dos problemas de onde vem aquela história de que o som do cinema brasileiro era ruim. Tudo bem, nós tínhamos problemas técnicos mas não chegava a ser a mediocridade de quando projetado. Então o que acontecia, você não entendia o diálogo, o som ficava abafado, sem brilho. E o que se fazia para consertar isso? O som óptico já tinha a chamada curva acadêmica, então você cortava graves e dava ênfase muito grande nas médias, principalmente às altas, que era para resolver o problema na sala de cinema. O mixador tinha que corrigir o que na sala iria se perder, então por isso se “metalizava” (o som) além da conta. Isso é um fato, eu vivi isso!³

Vale a pena ressaltar que no processo de telecinagem, onde se converte película para vídeo, a qualidade da imagem e do som é diminuída, e por consequência dessa transferência os filmes do período quando veiculados na televisão, em fitas de vídeo, em DVDs, e em outras mídias não melhoram o aspecto sonoro.

Sobre a mixagem, José Luiz Sasso nos informa que na época do recorte da pesquisa entre os anos 1968 e 1972, a mixagem costumava ter duas pistas de música (para se fazer a fusão de uma composição para a outra); uma pista para os ruídos e sons ambientes porque as transferências se mantinham no mesmo nível de volume: um determinado ruído ficava no mesmo nível de outras ambiências (raramente poderia ter duas pistas); uma pista para diálogos, que às vezes tinha um segundo canal para um “vozerio” gravado separadamente. Com apoio nas informações do depoimento do experiente técnico de mixagem, concluímos que dentre um filme mais simples e uma produção mais complexa se tinha de quatro a seis pistas, considerando que as mesas da época para mixagem no Brasil tinham de oito a doze canais.

Para além da contribuição das explanações sobre as limitações técnicas, para a construção de uma banda sonora no Brasil se comparado aos países desenvolvidos ou os que conseguiram uma solidez no desenvolvimento da indústria cinematográfica, nossa pesquisa pretende contribuir com o levantamento dos nomes dos trabalhadores do som de cinema que pouco eram creditados, ou os créditos se faziam incompletos, ou ainda creditava-se somente o nome do estúdio omitindo o nome dos técnicos envolvidos na banda sonora.. Levantaremos também os estúdios de som mais usuais para a sonorização do cinema brasileiro nas décadas 1960/1970, assim como traremos um panorama dos equipamentos mais comuns para captação, gravação e mixagem. Não

³ José Luiz Sasso em entrevista ao autor, em 25/07/2020.

abordaremos a edição de som pois na época a função era executada pelos montadores dos filmes, como poderemos observar no trecho do montador Sylvio Renoldi:

[...] Ai ficava lá, montando. Tinham todos os ruídos de um caminhão velho que dava ré mas eles não tinham a ré gravada. Como era óptico, virei o filme ao contrário e coloquei lá, e ficou a ré, entendeu? E não falei nada para ninguém. Quando eles foram mixar o filme e me perguntaram, eu disse que tinha posto o som de trás para diante. Os caras disseram: ‘Que bom’. [...] Eles tinham aquela técnica do cinema europeu, pista para diálogo, pista para música, pista para ruído... mas os filmes marginais emendavam tudo de tudo o que era jeito [...] quando tinha música não tinha ruído, quando tinha diálogo não tinha música... essa coisa de fazer quatro ou cinco pistas eu aprendi, aprendi muito bem” (RENOLDI apud PUPPO, 2012, p. 114-115).

No detalhamento dos equipamentos para a pesquisa, faremos explicações sucintas sobre o funcionamento do maquinário para melhor compreensão do universo técnico que possibilita o resultado estético. Outro entendimento que pretendemos alcançar para maior contribuição é o da percepção das características técnicas e estéticas do som no Cinema Novo e no Cinema Marginal, para delinear as diferenças que possam evidenciar que na banda sonora se encontram os principais efeitos identitários forjados na ruptura, e que distanciam esteticamente as duas manifestações cinematográficas.

Para desenvolvermos a pesquisa de uma maneira mais precisa optamos por algumas metodologias específicas. Foram realizadas entrevistas com profissionais da área do som de cinema que iniciam suas carreiras na transição dos anos 1960 para a década de 1970 e que estavam próximos das manifestações cinematográficas analisadas, assim como entrevistas com alguns diretores que realizaram o Cinema Marginal no período estudado e que aceitaram colaborar com a pesquisa. Os cineastas que integraram o Cinema Novo e que se encontram em vida: Cacá Diegues, Ruy Guerra, Walter Lima Jr, e Arnaldo Jabor que viveu até 15/02/2022., foram contactados mas não responderam aos contatos (exceto Cacá Diegues que respondeu uma questão pessoal por e-mail e não respondeu às outras questões mais aprofundadas). Atores e atrizes de filmes das duas manifestações, em que os diretores já faleceram, também foram entrevistados. Como essa gama de profissionais eram bem jovens à época, e atualmente se encontram alguns septuagenários, outros octogenários, algumas lembranças se manifestaram imprecisas, o que nos incentivou a confrontar informações e dados em documentos institucionais (somente pela internet), documentos pessoais, tanto quanto na literatura especializada publicada e também em outras pesquisas.

A grande maioria dos profissionais e técnicos de som que trabalharam durante a época estudada já não se encontram em vida. A nossa pesquisa pôde contar com a colaboração e depoimentos do mixador de São Paulo, José Luiz Sasso que é o técnico de gravação da dublagem em *Corrida em busca do amor* (Carlos Reichenbach, 1972) e que de 1968 a 1976 foi funcionário dos estúdios da Arte Industrial Cinematográfica - AIC, a partir de 1976 passou a ser contratado da Álamo. Também de São Paulo, o técnico de som Romeu Quinto trabalhou de 1968 a 1975 na Odil Fono Brasil⁴, passando por diversas funções como técnico de gravação, técnico de dublagem, assistente de mixagem do mixador Júlio Perez Caballar, entre outras. Por volta da mesma época no Rio de Janeiro, Roberto Melo Leite entrou na Somil como estagiário/assistente, passando a técnico de gravação, depois para função de ruideiro (a atual artista de Foley) e por fim se tornou um técnico de mixagem que mais tarde foi trabalhar no estúdio Nel-Som. A entrevista com José Luiz Sasso foi realizada por áudio do aplicativo *WhatsApp*; o relato de Romeu Quinto foi por escrito através da mesma ferramenta; por sua vez, a entrevista com Roberto Melo Leite se deu por ligação telefônica. Chamo a atenção para as datas deste trabalho de campo realizado entre meados de 2020 e meados de 2021, por consequência ficou restrito à distância como forma de proteção contra a pandemia da Covid-19, que se iniciou oficialmente no Brasil em março de 2020. Todos os outros nomes de trabalhadores do som de cinema que atuaram durante o período de 1968 a 1972 (recorte temporal da pesquisa) que nossa investigação observou em fichas técnicas, em dicionários de filmes, na literatura especializada, não se encontram mais em vida. Os depoimentos dos diretores de cinema João Batista de Andrade, diretor do longa-metragem *Gamal, o delírio do sexo* (1969), e de Júlio Calasso Jr. que realizou o filme *Longo caminho da morte* (1971), ambos associados ao Cinema Marginal, se deram respectivamente em entrevistas por escrito pelo aplicativo *WhatsApp* e também por escrito pelo correio eletrônico. Também optamos por entrevistar os profissionais André Faria, Ítala Nandi e Luiz Carlos Saldanha (os dois primeiros nomes por correio eletrônico e o último por *WhatsApp*), que atuaram no filme *América do sexo* (Luiz Rosenberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirszman, 1969), além de Lauro Escorel (entrevista concedida através de correio eletrônico), um dos três diretores de fotografia da obra, que conta também com André Faria e Eduardo Santos

⁴ A Odil Fono Brasil foi uma empresa de estúdios de som onde grande parte dos filmes do Cinema Marginal foram sonorizados. Seu custo não era tão exacerbado quanto em outras empresas e isso favorecia a escolha pela produção independente e de orçamento bem modesto.

fotografando. Essas escolhas se deram pela ausência em vida dos cineastas e dos técnicos de som⁵, além do filme ser apenas mencionado de passagem na literatura especializada. Ademais desses profissionais que não são técnicos ou profissionais de som, também entrevistamos Jorge Bodanzky (via plataforma *Zoom*) que foi o diretor de fotografia e responsável pela gravação da dublagem e de ruídos de sala em *Hitler IIIº Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), e Carlos Gregório ator em *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972).

Uma segunda metodologia empregada é a de análise filmica (ALVIM, 2020; PENAFRIA, 2019) de um *corpus* filmográfico selecionado. Faremos uso da abordagem de análise da imagem e do som, com ênfase na banda sonora (CARREIRO; ALVIM, 2016), para contemplarmos o caráter estético. Entremeando com a primeira abordagem, teremos uma análise sócio-histórica para nos situarmos a partir dos aspectos técnicos e econômicos que viabilizaram o resultado estético, assim como o contexto político que influencia diretamente na trajetória dos filmes do período estudado. Também irá se estabelecer um diálogo com autores de outras áreas e de outras expressões artísticas de onde poderemos extrair recursos para enriquecimento de nossa análise. O dramaturgo e poeta Antonin Artaud (2006) estará presente por suas questões contestatórias de ordem experimental além de ter se voltado para expressões sonoras representativas e não convencionais, como exemplo a glossolalia:

Glossolalia - palavra ampla de sentidos [...]. Como prática de enunciação, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo da performance vocal, no entanto, ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade: cantos litúrgicos, fórmulas ocultistas, línguas inventadas, vaticínios oraculares, vozes de possessão, discursos ininteligíveis, jogos teatrais, transgressão linguística, ruídos de vozes... (LIGNELLI; ALMEIDA, 2016, p. 77).

Os filmes a serem analisados são todos ficcionais e foram selecionados dentro do recorte temporal do ano de 1968 - por considerarmos o ano chave para o desenvolvimento do Cinema Marginal, a 1972 - pelo entendimento que após esse período o Cinema Novo perde em coesão, com seus representantes se dispersando. As produções se dividem em dois blocos, o bloco dos cineastas associados ao Cinema Novo: *Câncer* (Glauber Rocha, 1968-1972), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) e *Os*

⁵ Salvo a exceção de Paulinho do Som que trabalhou no episódio *Sexta-feira da Paixão Sábado de Aleluia*. Paulinho se encontrava em vida, aceitou falar com o autor mas não teve memórias substanciais do que se passou na ocasião.

Inconfidentes (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). E outro bloco de obras associadas à estética marginal: *Hitler IIIº Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *América do sexo* (Luiz Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirszman, 1969) e *Sagrada família* (Sylvio Lanna, 1970). Sobre *Hitler IIIº Mundo* a escolha se dá para além de ser um dos títulos pioneiros da filmografia do Cinema Marginal é um filme pouco pesquisado na academia; tratando de *Sagrada família* e *Pindorama* duas obras com poucos estudos no meio acadêmico, o primeiro traz uma concepção sonora inédita no cinema brasileiro e o segundo o uso com excelência do som direto em um ano onde esse tipo de captação ainda não estava consolidada; o filme *América do sexo* nos chama atenção pelo assincronismo proposto, por sua trilha musical plural e por não localizarmos nenhuma pesquisa sobre ele; já *Câncer* e *Os Inconfidentes* apesar de serem obras com consideráveis pesquisas, foram escolhidas por suas características pioneiras e inventivas: a utilização do som direto mal sincronizado com a câmera na montagem final e pelo uso de microfones lapelas até então inéditos no cinema de ficção no Brasil.

O filme *Câncer*, de Glauber Rocha, nasce com a proposta de ser um exercício cinematográfico sem pretensões de distribuição e exibição comerciais. Filmagem em quatro dias, enquanto aguarda a produção de seu projeto maior - *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). O cineasta reúne a dupla de atores do próximo filme, Hugo Carvana e Odete Lara, somada a seus amigos Antônio Pitanga, os cineastas Eduardo Coutinho e Zelito Viana, os artistas plásticos Hélio Oiticica e Rogério Duarte, entre outros, com populares do Morro da Mangueira. Os exercícios se dão através da duração máxima (ou próxima disso) do plano-sequência, na improvisação cênica dos atores profissionais e dos atores amadores e também no uso constante do som direto com gravador portátil, até então inédito na montagem final de um longa-metragem de ficção se tratando do cinema brasileiro. A rodagem do filme se faz na bitola de 16mm, em preto e branco, no Rio de Janeiro de 1968, montado e finalizado na cidade de Havana em 1971, lançado na Itália em 1972. Alguns bons anos depois se dá a distribuição no Brasil.

Os Inconfidentes, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, lançado em 1972 é uma produção da Filmes do Serro (produtora do próprio cineasta), com as produtoras associadas Grupo Filmes e Mapa Filmes e coprodução da RAI (Radio Televisione Italiana). Filmado em 35mm, colorido, com som direto, na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, o seu roteiro escrito em uma parceria do diretor com Eduardo Escorel traz textos do livro *O Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, versos dos

poetas Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Inácio José de Alvarenga Peixoto, e trechos dos Autos de Devassa da Inconfidência Mineira - peça produzida no decorrer do processo judicial movido pela Coroa portuguesa contra Tiradentes e demais Inconfidentes acusados de traição.

Pindorama - que na linguagem dos povos originários significa uma expressão como “Terra das Árvores Altas” ou “Terra das Palmeiras” - filme do cineasta Arnaldo Jabor, produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz Ltda em associação à Kamera Filmes Ltda, financiado com recursos do INC⁶ através de capital retido da Columbia Pictures do Brasil e da Screen Gems do Brasil⁷ (informação verbal). Filmado em 35mm, colorido, com som direto, na Ilha de Itaparica, estado da Bahia. A narrativa se passa na cidade fictícia de Pindorama, onde o governador local rompe com a Coroa portuguesa e a cidade prospera em meio a uma organização social com indígenas, negros, mestiços, clérigos e membros da corte. Sendo assim, o Rei de Portugal convoca o brasileiro D. Sebastião de Souza para voltar a Pindorama e restabelecer a ordem colonial. Durante a empreitada o guerreiro destrói toda a organização social da cidade e enlouquece.

O escritor José Agrippino de Paula é o autor do livro *PanAmérica* de 1967, uma das obras pilares para o desenvolvimento da Tropicália. Entre seus experimentos audiovisuais, *Hitler IIIº Mundo* (1968) é o único longa-metragem e está situado na esfera contracultural do Cinema Marginal. Produzido pelo Sonda - grupo teatral coordenado por Agrippino e Maria Esther Stockler (sua esposa na época e atriz do filme), em 35mm, preto e branco, dublado. O filme sufocado pelo contexto ditatorial não teve um lançamento, sendo exibido oficialmente em 02/09/1984 (dezesseis anos após a finalização), no Centro Cultural São Paulo, dentro de uma mostra de cinema alternativo (FERREIRA, 2016, p.143). Em 2013 foi lançado em DVD na coleção “Cinema Marginal Brasileiro” pela produtora Lume Filmes em parceria com a Heco Produções.

No cinema moderno brasileiro foi comum a produção de longas-metragens compostos por episódios, mesmo que os episódios não significassem continuidade narrativa entre eles. Este é o caso do filme *América do sexo* (1969) e seus fragmentos:

⁶ O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão oficial do governo brasileiro voltado à produção de cinema como ferramenta de educação, em 1966 suprime seu caráter exclusivamente educativo e se torna o Instituto Nacional de Cinema (INC) para fomentar o cinema brasileiro generalizado.

⁷ Na época havia uma lei que permitia às empresas estrangeiras aplicar o imposto de renda devido em filmes brasileiros, segundo explicação de Arnaldo Jabor nos extras do DVD do filme.

Colagem (Luiz Rosemberg Filho), *Balanço* (Flávio Moreira da Costa), *Bandeira zero* (Rubens Maia) e *Sexta-feira da Paixão Sábado de Aleluia*⁸ (Leon Hirszman), que têm em comum a atriz Ítala Nandi atuando em todos eles.. Filmado em 16mm e ampliado para 35mm, preto e branco, com dublagem em três episódios e som direto no último, produzido pela Servicine e Filmes do Paralelo⁹ com os produtores associados Antônio Polo Galante e Rubens Maia, foi censurado pela Ditadura Militar e liberado depois de aproximadamente dez anos de sua finalização.¹⁰ Não foi lançado oficialmente, restringindo-se às exibições em cineclubes, mostras e difusão em emissora de TV a cabo, o Canal Brasil.

O filme *Sagrada família* (1970) de Sylvio Lanna é uma produção parceira do filme *Bang Bang*, de Andrea Tonacci. Este último é escolhido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo para receber quarenta latas de negativo 35mm da marca Ferrania, concorrente da Kodak. Para isso, Tonacci tem que apresentar um roteiro para um longa-metragem, entretanto não possui o material. Sabendo que Sylvio Lanna tem seu roteiro e precisa de recursos para filmá-lo, faz a proposta de apresentar o roteiro de autoria do amigo como se fosse próprio, e assim que recebesse o apoio dos negativos, a dupla produziria dois longas com vinte latas para cada um. Nesta esquematização astuta e solidária é rodado *Sagrada família* primeiro, e posteriormente *Bang Bang*, com praticamente a mesma equipe técnica e alguns atores em comum. Depois de finalizada, a obra é censurada pela ditadura. Lanna consegue uma cópia clandestina, reduzida para 16mm, enviada para fora do país e assim o filme circula no circuito alternativo da Europa e dos Estados Unidos. Em 1990 no Brasil, com o filme liberado, Lanna assina contrato de distribuição com a Embrafilme, mas a empresa é extinta pelo Governo Federal antes do cumprimento contratual (informação verbal)¹¹. Sendo assim, não se tem um lançamento oficial e fica restrito às exibições em cineclubes, festivais e mostras. Em 2019, a produtora Cavídeo lança o DVD do filme com extras.

Nossa pesquisa será composta de uma organização textual contendo no capítulo 1 os contextos histórico e político nos surgimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, as convergências e divergências entre as manifestações cinematográficas, e os

⁸ Verificamos no crédito do filme que o título do episódio não é separado por uma vírgula.

⁹ Os nomes dessas produtoras aparecem nos créditos do filme, entretanto na ficha técnica da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira consta como companhia produtora a Saci Filmes. Os profissionais que trabalharam no filme confirmaram nas entrevistas os nomes do crédito e desconhecem a Saci Filmes.

¹⁰ Informação temporal fornecida por Ítala Nandi em entrevista concedida ao autor, em 21/11/2020.

¹¹ Informações verbais do cineasta na apresentação da sessão Destaque Sylvio Lanna na Mostra do Filme Livre, em 01/06/2019 no CCBB/RJ.

levantamentos das nomenclaturas do corpo técnico dentro da delimitação do período estudado. Os próximos capítulos serão divididos aludindo à separação feita por pistas na montagem do som (edição) e na mixagem: o capítulo 2 tratará da análise do emprego das vozes na filmografia selecionada; no capítulo 3 analisaremos as construções em torno dos ruídos de sala, sons ambientes e efeitos sonoros; no capítulo 4 teremos a observação e escuta analíticas da trilha musical do *corpus* filmográfico. Na conclusão faremos uma retomada sintetizada das discussões sublinhando as confirmações e contestações

1 CINEMA NOVO E CINEMA MARGINAL – O BRASIL E OS MODERNISMOS RADICALIZADOS

1.1 O contexto histórico

No ano de 1960 é inaugurada a cidade de Brasília, a nova capital federal do Brasil pensada com entusiasmo desenvolvimentista e seguindo uma lógica de urbanização aliada à industrialização para o maior país da América Latina. A cidade planejada é fundada ainda em construção, sem a finalização de todo o projeto original e destituindo boa parte das moradias dos trabalhadores e trabalhadoras braçais, majoritariamente oriundos do Norte e Nordeste. Os chamados “candangos” são realocados precariamente em áreas distantes sem infraestrutura, regiões onde mais tarde se formam as cidades satélites com as periferias do Distrito Federal. Em 1961 chega à Presidência da República o político gaúcho João Goulart, de origem trabalhista e com mentalidade reformista visando alterações que permitissem a superação da condição de país subdesenvolvido e a diminuição da desigualdade social. Neste contexto histórico e político surge entre a Bahia e o Rio de Janeiro, o Cinema Novo - coletivização de jovens realizadores com pretensão de formar um movimento cinematográfico a partir de estéticas que rompem com a ordem hegemônica da indústria de Hollywood. Buscando referências entre o cinema soviético capitaneado por Serguei M. Eisenstein, o Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Direto dos irmãos Maysles, e propondo mostrar na tela diversas facetas de um país em condições de subdesenvolvimento, dentre os primeiros filmes de longa-metragem estão listados: *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *Cinco vezes favela*¹² (composto por cinco episódios dirigidos respectivamente por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962) (RAMOS, 2018, p.41-47).

Com o passar do tempo, o movimento agrega novos adeptos principalmente depois do “Seminário de Cinema”, curso de formação prática ministrado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, no Rio de Janeiro, entre o final de 1962 e o

¹² O projeto do filme é do CPC (Centro Popular de Cultura), organização de *agitprop* (agitação e propaganda) associada à UNE (União Nacional dos Estudantes). A produção teve verba de fomento do Ministério da Educação do governo de João Goulart (NETO, 2008, p.79). O curta-metragem *Couro de gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade, era um filme já finalizado que foi convidado a integrar, como episódio, o *Cinco vezes favela*. É perceptível a narrativa melhor elaborada do cineasta mais experiente se comparada com os episódios dos demais realizadores.

início de 1963. Na data de 01/04/1964 ocorre a deposição do presidente com ideias progressistas e se instaura no Brasil um Regime Militar apoiado pelo governo dos Estados Unidos. Toda uma classe artística não reacionária é afetada pelo Golpe de Estado e com o Cinema Novo não é diferente. São construídas muitas narrativas com um pensamento (auto)crítico em relação ao jovem intelectual burguês com tendências políticas à esquerda - o que Fernão Ramos chama de “crise ética” (RAMOS, 2018, p.125) - como exemplos: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). Em 1968, a repressão militar intensifica-se e é decretado o Ato Institucional nº 5, conhecido como “o golpe dentro do golpe” que vem a cassar os direitos políticos de opositores além de destituir o Congresso Nacional. Neste momento acontecem assassinatos, prisões arbitrárias, sequestros seguidos de desaparecimentos, torturas e demais abusos praticados por autoridades contra a população civil e até mesmo a uma parte dos militares contrariados. No ano seguinte é criada a Embrafilme¹³, empresa estatal de economia mista vinculada ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), com a função de fomentar a produção, coprodução e distribuição do filme nacional. Em seu quadro, nomes importantes do cinema brasileiro como Luiz Carlos Barreto (sócio) e Roberto Farias (presidente) estão ligados ao grupo *cinemanovista*. Sendo assim, não há barreiras intransponíveis para os cineastas do Cinema Novo conseguirem orçamentos maiores para filmes com produções encarecidas dentro da realidade brasileira. A intenção de boa parte do grupo de realizadores era a de se aproximar do público de massa, o que até então não tinha acontecido pelo domínio de mercado do filme estadunidense e por uma combinação ineficaz, de uma linguagem rebuscada com produção de baixo orçamento. A partir deste novo quadro surgem as seguintes obras: *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970), entre outras.

Voltando ao contexto de 1968, ano em que emerge a *estética do lixo* inspirada no filme *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967) que não dialogava com o Cinema Novo, fora em poucos aspectos como a câmera na mão. Alguns jovens cinéfilos, entusiastas do cinema *underground* estadunidense, público cativo do cinema japonês e empolgados com as modestas produções de José Mojica Marins e Ozualdo Candeias, começam a produzir fitas economicamente viáveis, rodadas em um cronograma ligeiro. Sem esperar

¹³ A Empresa Brasileira de Filmes S.A. surgiu através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como braço do Instituto Nacional de Cinema (INC).

muito ou sequer algum incentivo via verbas públicas, parte deles se relacionam com os produtores e distribuidores da *Boca do Lixo*, na região central de São Paulo. Deste novo ciclo são produzidos os primeiros filmes de longa-metragem entre São Paulo e o Rio de Janeiro: *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Hitler IIIº Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *Jardim de guerra* (Neville D’Almeida, 1968), *Balada da página 3* (Luiz Rosemberg Filho, 1968), dentre outros títulos. O ciclo que ficou conhecido por Cinema Marginal, ou por outras denominações já comentadas, não foi um movimento organizado como o núcleo duro do Cinema Novo, a sua disseminação foi dispersa porém intensa (RAMOS, 2018, p.175-176). A estética chocante que muitas vezes ironizava as arbitrariedades da elite econômica e que poderia conter gritos, torturas, excrementos, lixo, insanidade, funcionou como uma resposta rude à intensificação da repressão contra a liberdade de expressão, por consequência, a grande maioria dos filmes foi censurada pela Ditadura Militar. Além de São Paulo e do Rio de Janeiro, adeptos da manifestação cinematográfica surgem em Minas Gerais (Geraldo Veloso, José Sette de Barros, Neville D’Almeida, Sylvio Lanna) e na Bahia (André Luiz Oliveira, Álvaro Guimarães).

No período embrionário dos *marginais* houve uma aproximação com o Cinema Novo. Rogério Sganzerla como crítico de cinema tecia elogios a alguns filmes em periódicos paulistanos, e o núcleo situado no Rio de Janeiro teve uma relação de troca com *cinemanovistas* em algumas produções. Mas chega o momento da ruptura, das acusações e da negação por ambas as partes, começando na primeira exibição privada de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), no Rio de Janeiro, para um grupo seleta que contava com os principais nomes do Cinema Novo, e esses receberam friamente o filme (Geraldo Veloso citado por RAMOS, 1987, p.76-78). O estopim se dá após a repercussão da entrevista publicada no jornal *O Pasquim* em que Helena Ignez endossa a posição de Rogério Sganzerla na acusação ao Cinema Novo de ser um movimento de “elite, paternalizador, conservador e de direita”¹⁴.

1.2 Convergências e divergências

¹⁴ Entrevista publicada em *O Pasquim* n° 33, de 5-11 de fevereiro de 1970, acessada através do site www.contracampo.com.br/27/sganpasquim.htm, em 19/12/2020.

Entre uma parte dos entusiastas da *estética do lixo* e alguns adeptos da *estética da fome*¹⁵ se dá, durante um período, alguma interseção estética e um relacionamento próximo que marca algumas produções. Fora a iniciativa de Rogério Sganzerla em se aproximar de Cacá Diegues, Glauber Rocha, Gustavo Dahl (Geraldo Veloso citado por RAMOS, 1987, p.76-78), há outros exemplos de relações interpessoais e também profissionais. Júlio Bressane cursou o “Seminário de Cinema” junto de outros futuros realizadores e futuros técnicos ligados ou que viriam a se juntar ao Cinema Novo. Foi assistente de direção em *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965) e após essa experiência é realizado o curta-metragem *Bethânia bem de perto - A propósito de um show* (1966), filme em que divide a direção com Eduardo Scorel, nome integrado ao grupo *cinemanovista*. Em seu primeiro longa-metragem *Cara a cara* (1967), conta com nomes atuantes no Cinema Novo como o diretor de fotografia Affonso Beato, o montador Eduardo Scorel e a atriz Maria Lúcia Dahl, além de ter sido produzido pela Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda, empresa articulada e gerida pelo grupo *cinemanovista*. Trazemos a seguinte afirmação do crítico Jean-Claude Bernardet sobre esse filme: “*Cara a cara* foi recebido pela imprensa como um filme da nova geração do Cinema Novo (BERNARDET, 2012, p.12)”. Seus filmes seguintes, *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969) têm em comum o som captado pelo técnico Walter Goulart (outro nome ligado ao Cinema Novo).

Sobre os cineastas mineiros marginais e radicados no Rio de Janeiro, Sylvio Lanna e Geraldo Veloso, o primeiro roda seu curta-metragem de estreia *O roteiro do gravador* (1966) com uma câmera de 16mm emprestada por Mário Carneiro (LANNA, 2012, p.121); enquanto o segundo, sócio na Tekla Filmes Ltda que, firma parceria em filmes de Antônio Calmon, David Neves e Paulo César Saraceni (de Carneiro a Saraceni todos nomes do Cinema Novo) (VELOSO, 2012, p.121-122). O realizador que não tolerava o rótulo de marginal, Luiz Rosemberg Filho, em seu longa-metragem de estreia *Balada da página 3* (película de 1968 que infelizmente se perdeu com o tempo), desenvolve o roteiro a partir de um argumento do Ruy Guerra e conta como diretor de fotografia Mário Carneiro, ambos *cinemanovistas*. No ano seguinte em *América do Sexo* (1969), dirigiu o episódio *Colagem*, o projeto de longa-metragem fragmentado contou também com o episódio *Sexta-feira da Paixão Sábado de Aleluia*, dirigido por um dos ícones do Cinema Novo, Leon Hirszman. Esse trabalho passa ao largo de toda a carreira

¹⁵ Nome oriundo do manifesto *Uma estética da fome*, redigido por Glauber Rocha publicado inicialmente em G. Rocha, Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: jul. 1965, n. 3 (RAMOS, 2018, p.112).

de Hirszman, o filme possui a estética da contracultura em um processo de experimentação onde o desbunde, a curtição, a avacalhação, tão presentes no Cinema Marginal, estão evidentes em improvisações que o diretor fomenta sem pudores técnicos. Posteriormente Luiz Rosenberg Filho também trabalha com o técnico de som Walter Goulart em *Jardim das espumas* (1970). Outro pioneiro do cinema à margem, Neville D'Almeida, tem em seu filme *Jardim de guerra* (1968) a fotografia de Dib Lutfi e a participação de Nelson Pereira dos Santos atuando, nomes influentes no outro grupo de realizadores.

Houve momentos de uma confluência estética entre os dois ciclos distintos, uma aproximação na forma do desenvolvimento da linguagem cinematográfica, como observa claramente Jean-Claude Bernardet:

No início, a oposição CN x CM era bem menos efetiva do que costumamos acreditar, tanto entre as pessoas como entre os filmes. Rogério Sganzerla e Júlio Bressane não escondiam o interesse e a admiração pela obra de Paulo César Saraceni e Glauber Rocha. Por outro lado, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Walter Lima fizeram pouco mais do que namorar o Cinema Marginal - *Câncer, Fome de amor, Pretoria e Na boca da noite*, respectivamente (BERNARDET, 2012, p.12-14).

Entre as fronteiras estéticas está situado o *Longo caminho da morte* (Júlio Calasso Jr., 1971), produção paulistana rodado na cidade interiorana de Serra Negra, que discorre sobre a decadência da oligarquia paulista detentora de grande parte da produção cafeeira no Brasil. A narrativa desloca-se do presente, voltando ao passado, indo para o futuro, e esses tempos convivendo paralelamente em muitas cenas. Tratando de três momentos da cultura cafeeira e de três gerações da família do personagem Coronel Orestes, interpretado por Othon Bastos, que após atingir uma idade madura passa pelo tempo sem envelhecer. Esse deslocamento torna o tempo fílmico não-linear e pode causar confusão nos espectadores desavisados, por tantas fragmentações temporais apresentadas nas sequências entre *raccords* e falsos *raccords*. Somado a isso se dá a construção de um personagem protagonista que atravessa gerações até que um dia sua vida é encerrada, por volta dos seus 150 anos¹⁶. Esta liberdade poética diacrônica aproxima o filme do meio onde é produzido, o nicho do Cinema Marginal. Não obstante, situar a narrativa no ambiente rural olhando para momentos específicos da história do Brasil nos parece uma recorrência estética de uma outra ordem, como observa o pesquisador Gabriel Henrique de Paiva Carneiro:

¹⁶ Informação comentada por Júlio Calasso Jr. em entrevista ao autor, na data de 22/06/2020.

A escolha pelo agrário, inclusive, o afasta da produção do Cinema Marginal, que preferia os cenários urbanos, e da qual Calasso era mais próximo. Nesse sentido, o interesse pelo campo e pelo passado (ainda que o tempo do filme não possa ser exatamente precisado) como maneira de percorrer a derrocada da oligarquia do começo do século XX se aproxima muito mais da produção do Cinema Novo, que nunca perdeu de vista o processo histórico brasileiro (CARNEIRO, 2019, p. 45).

Outro filme que tem identidade fronteira e que diferentes autores o incluem na filmografia do Cinema Marginal é *Câncer* (1968-1972) do *cinemanovista* Glauber Rocha (FERREIRA, 2016; RAMOS, 2018; Geraldo Veloso citado em RAMOS, 1987). O cineasta a partir de uma câmera Éclair 16mm, um gravador portátil para captação de sons e com uma equipe de amigos bem reduzida, roda um filme sem pretensões de colocá-lo à disposição do mercado e do grande público; entretanto realiza um intenso exercício cinematográfico em que se coloca em teste a duração máxima de planos-sequências com o emprego do som direto, como nos faz perceber Jairo Ferreira: “O que estava buscando era fazer uma experiência de técnica, do problema da resistência de duração do plano cinematográfico. Nele se vê como a técnica intervém no processo cinematográfico” (FERREIRA, 2016, p.129). A estética de *Câncer* é essencialmente urbana e concentrada em personagens marginalizados, ou em vias de transgressões sociais, que erram pelas sequências sem rumo definido na narrativa. Sendo assim, é importante observar a proximidade com o Cinema Marginal mas sem deixar de lado algumas práticas do Cinema Novo:

[...] O popular está em primeiro plano no personagem de Antonio Pitanga que atravessa o filme sendo humilhado, agredido, e no final se revolta assassinando o arrogante jovem burguês (Rogério Duarte) que o maltrata. Hélio Oiticica a tudo assiste, atendendo o jovem e se opondo ao popular negro. A figura do negro e do preconceito racial em destaque. O personagem é motivo de rejeição e paixão e dá ensejo ao belo plano-sequência do filme, em que Pitanga e uma atriz amadora, também negra, são filmados apaixonados em primeiro plano, com ágil movimento dos corpos em cena e movimentação de câmera. A questão social aparece em função das minorias (o negro) ou na questão de gênero (expectativas e direito da mulher), o que também é singular no enfoque cinemanovista (RAMOS, 2018, p.146).

Glauber Rocha não só admite a estética marginal em *Câncer* como reivindica para si a criação do estilo que o próprio vem denominar de Udigrudi (Glauber Rocha citado em FERREIRA, 2016). Aqui reside uma grande controvérsia pois, os filmes do Cinema Marginal rodados em 1968, *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla), *Hitler IIIº Mundo* (José Agrippino de Paula) e *Jardim de guerra* (Neville d’Almeida),

foram finalizados nesse mesmo ano. Por sua vez, *Câncer* é rodado em 1968 e não é montado, por um problema do sistema que viabiliza a sincronia entre a câmera do Luiz Carlos Saldanha e o gravador de José Antônio Ventura (operador de câmera e fotógrafo que estava improvisado na função de técnico de som direto) que fez com que o som de grande parte do filme ficasse ralenti. Isso incomodou bastante o realizador que deixa o projeto adormecido e na sequência embarca para as filmagens de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). A montagem de *Câncer* se dá em Cuba com serviços de técnicos do ICAIC¹⁷ e seu lançamento na Itália, em versão para a TV Italiana, Setor Cinema Experimental, segundo Glauber Rocha em carta para Jairo Ferreira as datas são: filmagem em agosto de 1968, finalização em janeiro de 1971, e lançamento em 1972 (Glauber Rocha citado em FERREIRA, 2016, p.127). Destarte, a reivindicação do cineasta não se legitima por sua improbabilidade pois os realizadores *marginais* de 1968 não tiveram acesso ao filme *Câncer*, logo não sofreram influência desse laboratório cinematográfico *glauberiano*, como podemos observar em nota de rodapé de Ismail Xavier: “Hoje *Câncer* permanece como referência indispensável, mas, em 1968, teve sua participação no debate limitada aos poucos com acesso à experiência e próximos de Glauber” (XAVIER, 2012, p.53). Também atentamos para a data de produção de *O Bandido da Luz Vermelha*, abril-maio de 1968 (FERREIRA, 2016, p.51), anterior às filmagens de *Câncer*.

A ruptura entre integrantes das duas manifestações cinematográficas se dá por uma série de ocorrências, sendo o marco inicial a exibição privada de *O Bandido da Luz Vermelha* no laboratório Líder do Rio de Janeiro, onde Rogério Sganzerla considera sofrer um boicote por estar ressignificando o cinema brasileiro lançando mão de gêneros e subgêneros, inclusive apologizando a chanchada tão combatida entre os *cinemanovistas*. Mais adiante declarações denunciativas de adesão do Cinema Novo às grandes produções como forma de atrair o público de massa abandonando o caráter vanguardista, feitas pela atriz Helena Ignez e por Sganzerla, são publicadas a partir de uma entrevista no periódico anticonservador O Pasquim; em uma outra ocasião Júlio Bressane publicamente se refere a Glauber Rocha como “o xerife tenebroso” (RAMOS, 1987, p.27). O *Manifesto do cinema cafajeste* escrito pelo realizador *marginal* João Callegaro e endossado por seus colegas da Boca do Lixo, traz provocações subentendidas à turma do Cinema Novo:

¹⁷ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, criado após a Revolução Cubana pela Lei 169, de 24 de março de 1959, para a produção, distribuição e exibição do filme cubano.

Cinema cafajeste é cinema de comunicação direta. É o cinema que aproveita a tradição de 50 anos de exibição do "mau" cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elucubrações intelectuais, típicas de uma classe média semi-analfabeta.

É a estética do teatro de revistas, das conversas de salão de barbeiro, das revistinhas pornográficas. É a linguagem do "Notícias Populares", do "Combate Democrático" e das revistinhas "especializadas" (leia-se Carlos Zéfiro). É Oswald de Andrade e Líbero Rípoli Filho; é "Santeiro do Manguê" e "Viúva, Porém Honesta": obras primas.

É cinema tipicamente brasileiro, portanto é o cinema cafajeste paulista, sem bairrismos, porém com uma visão lúcida da fauna paulistana.

Preparem-se cinéfilos frustrados, adoradores dos Cahiers e de Godard, pois o cinema cafajeste já é uma realidade. É o cinema de Rogério Sganzerla, o cinema de Roberto Santos (de "O Grande Momento" e o genial episódio de "As Cariocas"), de Mojica Marins; é o verdadeiro cinema paulista.

E o seu valor será contado em cifras, em borderôs, em semanas de exibição: em público. E os filmes serão geniais.

O cineasta caçula do Cinema Marginal, Ivan Cardoso, que filmou boa parte de sua obra na bitola Super 8mm, também se envolve na polêmica através do artigo *Mixagem alta não salva burrice*. Publicado na coluna Geléia Geral, do multiartista Torquato Neto, no jornal carioca Última Hora, o realizador narra como foi esse confronto no livro dedicado à sua biografia:

No início de 1972, logo depois das primeiras sessões que fiz do Nosferato, publiquei um artigo na *Geléia Geral* chamado *Mixagem alta não salva burrice*. Nesse artigo usei a mesma estratégia do Rogério Sganzerla e do Torquato – atacar o Cinema Novo, cujos filmes me davam sono. Nunca poderia imaginar que o meu artigo teria tamanha repercussão. Logo em seguida, veio a resposta através da coluna Idéias, que era publicada no jornal Domingo Ilustrado e editada pela Martha Alencar, mulher do Hugo Carvana. O Calmon, o Cacá Diegues e o Gustavo Dahl usavam uma página inteira do jornal para me pichar [...].

Eu era um garoto que fazia filmes em Super 8, não era para os caras terem me levado tão a sério. Mas eles vieram com tudo. O Cacá escreveu as maiores asneiras de toda a sua vida. Disse que eu era o homem que falava javanês porque filmava em Super 8!

[...] Além disso, o Calmon também caiu de pau no Sganzerla e no Bressane. Disse que a Belair era marca de carro, não uma produtora de cinema. Eu posso ter sido politicamente incorreto, mas eles foram muito mais artisticamente incorretos do que eu. E o fato de eu ter falado que os concretos tinham adorado o meu filme, virou um problema. Segundo Calmon, se eu achava os concretos o máximo, era porque eu era o mínimo... (CARDOSO apud REMIER, 2008. p.109-111).

A grande liderança e cabeça que teorizou ensaios, manifestos, reflexões aprofundadas sobre o Cinema Novo, Glauber Rocha, não deixa as críticas sem respostas e escreve textos contundentes como o artigo *Udigrudi: uma velha novidade*, onde afirma: “Os jovens cineastas Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menor

talento levantaram-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça” (Glauber Rocha apud RAMOS, 1987, p.27). O próprio termo Udigrudi para denominar a produção do Cinema Marginal (ou Cinema de Invenção) tem fortes indícios de ter sido idealizado com intenção de menosprezar uma vertente que fazia alusão ao cinema *underground* estadunidense; outra expressão difundida por Glauber foi “intentona udigrudista”, para se referir aos ataques da nova geração que enxerga no Cinema Novo um movimento corrompido pelo sistema. A seguinte passagem de Fernão Ramos ilustra bem o momento de tensionamento entre as vertentes:

O grupo, como um todo, ainda demonstra evidentes sinais de suscetibilidade, em assumir frontalmente o diálogo com o mercado, como já vimos em Glauber, dificuldade que retornará periodicamente em teorizações confusas entre forma e conteúdo [...]. São contradições de um discurso que serve para saciar a consciência política e a demanda ética da época por engajamento, oscilando para uma prática mais condescendente que emerge juntamente com a contracultura. A ruptura dessa geração com os Marginais deixa-se flagrantemente nesse contexto, embaralhando o desbunde com acusações mútuas ao ‘cinemão’. A proximidade com o INC 'retrógrado' é a acusação que os Marginais recebem do Cinema Novo. As acusações de concessão ao mercado em superproduções nababescas é o que sobra para o Cinema Novo, partindo dos Marginais (RAMOS, 2018, p.140).

Pensando a partir desta atmosfera de divergências, entendemos que a ruptura entre os grupos se dá em uma ordem estética, em ordem político-ideológica, e também em ordem comportamental, mas é no campo estético (e também no campo técnico) que iremos nos ater a partir de agora. O problema da pesquisa gira em torno da banda sonora das duas manifestações cinematográficas, levantando algumas questões partindo da premissa que o som dos filmes foi o elemento principal no distanciamento e na diferenciação estética entre *cinemanovistas* e *marginais*. O entusiasmo pelo som direto com equipamentos portáteis por parte do Cinema Novo se dá de forma gradativa porém recorrente, enquanto no Cinema Marginal essa técnica de captação não é utilizada salvo as raras exceções: *O anjo nasceu* (1969), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *Cuidado madame* (1970), todos dirigidos por Julio Bressane, além de *O jardim das espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1970) e *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), todos filmes rodados no Rio de Janeiro. O som direto contribuiria para naturalizar a interpretação dos atores, mesmo as interpretações em tons alegóricos, favorecendo a expressão de suas emoções pela entonação sincronizada. Por sua vez, o assincronismo na pós-produção dos sons seria primordial para o caráter experimental das obras, através de um texto filmico livre, sem as amarras do sincronismo. Essas hipóteses serão a base

das discussões que irão surgir e se desenvolver nos próximos capítulos. Antes disso, iremos passar por um levantamento dos nomes dos trabalhadores do áudio, dos estúdios de som para cinema e dos equipamentos mais usados na sonorização dos filmes brasileiros entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970. Nessa pesquisa entendemos que a discussão estética se enriquece com o entendimento do corpo técnico.

1.3 Arqueologia do som óptico no cinema brasileiro

O som óptico foi desenvolvido para fins militares, a partir de pesquisas iniciadas por volta de 1914, com a finalidade de estabelecer uma comunicação sem fio através da transmissão de luz entre navios, desta forma foi utilizado pela Marinha dos Estados Unidos durante a Primeira Grande Guerra. A partir dos anos 1920 foram produzidas diferentes tecnologias para o uso do som óptico no cinema como por exemplo as do Phonofilm, Fotofone RCA e Movietone. Essas tecnologias acabaram preteridas e os sistemas de som que padronizaram a indústria cinematográfica foram os licenciados pela RCA e pela Western Electric, que armazenavam (através de impressão) gravações sonoras em películas das mais variadas milimetragens¹⁸.

Com o som óptico estabelecido e reproduzido no Brasil, na década de 1960, o processo se dava com gravações através de fitas magnéticas e a transcrição óptica dessas gravações para a impressão nos negativos dos filmes. Para o entendimento de parte da complexidade técnica para a sonorização de filmes, iremos fazer um levantamento dos trabalhadores e das nomenclaturas dos estúdios e equipamentos mais utilizados pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal. No que tange aos técnicos, as funções mais comuns da época eram: ruideiro ou sonoplasta (os artistas de Foley, que por serem oriundos do rádio eram creditados na maioria dos filmes com a função de sonoplasta. Menos comum que as duas denominações, também poderiam ser chamados de contrarregra), técnico de dublagem (ou ainda técnico de estúdio), técnico de som direto, técnico de mixagem ou mixador (a mixagem por vezes entrou no crédito ou na ficha técnica como sonografia) e o músico compositor da trilha musical original. Na época estudada não se tinha o(a) profissional editor(a) de som, a função de edição de sons ficava a cargo do(a) montador(a), salvo no filme *Jardim das espumas* (Luiz Rosenberg Filho, 1970) onde percebe-se o crédito de “montador de som” para

¹⁸ Ver mais na palestra transcrita do consultor da Dolby, Carlos Klachquin em <https://abcine.org.br/site/o-som-no-cinema>

Fernando Piccinini. Nossa pesquisa não conseguiu informações sobre o profissional em questão, os profissionais entrevistados não se recordam ou nunca ouviram falar de Fernando Piccinini assim como seu nome não aparece creditado em nenhum outro filme do período pesquisado. As funções recorrentes, excetuando a do editor de som (por consequência da época em não se ter um especialista em áudio para isso), com os respectivos técnicos, estarão organizados nas tabelas abaixo. Quando algum nome se repetir será porque o técnico passou por mais de uma função no período estudado. Os nomes divididos entre as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro não significam que os profissionais eram naturais das respectivas cidades e sim que eles residiam nesses municípios durante a época analisada.

Tabela 1. Profissionais do som no Cinema Marginal ou no Cinema Novo entre as décadas 1960 e 1970, em São Paulo¹⁹:

Compositor	Técnico de dublagem	Técnico de mixagem	Técnico de som direto	Sonoplasta
Caetano Veloso	José Luiz Sasso	José Luiz Sasso		José Luiz Sasso
Chico Buarque	Jorge Bodanzky (improvisado na função)	Júlio Perez Caballar (<i>in memoriam</i>)		Jorge Bodanzky (improvisado na função)
Gilberto Gil	Luiz Quinto	Orlando Macedo (<i>in memoriam</i>)		Orlando Macedo (<i>in memoriam</i>)
Ivan Mariotti	Romeu Quinto	Walter Rogério (<i>in memoriam</i>)		Salatiel Coelho (<i>in memoriam</i>)
Ibanez de Carvalho Filho		William Bonas		Valter Vani
Judimar Ribeiro				
Rogério Duprat (<i>in memoriam</i>)				

Tabela 2. Profissionais do som no Cinema Novo ou no Cinema Marginal entre as décadas 1960 e 1970, no Rio de Janeiro²⁰:

¹⁹ Nomes levantados nas fichas técnicas e nos créditos dos filmes do período estudado e confirmados em entrevistas ao autor por João Batista de Andrade, José Luiz Sasso, Júlio Calasso Jr. e Romeu Quinto.

²⁰ Nomes levantados nas fichas técnicas e nos créditos dos filmes do período pesquisado e confirmados em entrevista ao autor concedida por Roberto Melo Leite, em 16/02/2021. O nome de Celso Muniz não foi lembrado pelo entrevistado, mas foi observado no crédito dos filmes *Meteorango Kid...* (André Luiz Oliveira, 1969), *Balada da página 3* (1968) e *O Jardim das espumas* (1970), os dois últimos de Luiz Rosenberg Filho. O nome de Toninho foi lembrado pelo cineasta Sylvio Lanna que nunca soube o sobrenome do mixador.

Compositor	Técnico de dublagem	Técnico de mixagem	Técnico de som direto	Sonoplasta
Antonio Carlos Jobim (<i>in memoriam</i>)	Hélio Barrozo Netto (<i>in memoriam</i>)	Aloysio Vianna (<i>in memoriam</i>)	Antonio Cezar (<i>in memoriam</i>)	Antonio Cezar (<i>in memoriam</i>)
Guilherme Vaz	Juarez Dagoberto (<i>in memoriam</i>)	Carlos de La Riva (<i>in memoriam</i>)	Guaracy (Guará) Rodrigues (improvisado na função - <i>in memoriam</i>)	Celso Muniz (<i>in memoriam</i>)
Jards Macalé	Roberto Melo Leite	Celso Muniz (<i>in memoriam</i>)	José Antônio Ventura (improvisado na função - <i>in memoriam</i>)	Geraldo José (<i>in memoriam</i>)
Marlos Nobre	Tallulah Campos (improvisado na função)	Cesar de Noronha	José Moreau Louzeiro (<i>in memoriam</i>)	Manoel Oliveira (<i>in memoriam</i>)
Milton Nascimento	Victor Raposeiro (<i>in memoriam</i>)	Eduardo Engel	Juarez Dagoberto (<i>in memoriam</i>)	Water Goulart (<i>in memoriam</i>)
Moacir Santos (<i>in memoriam</i>)		José Carvalho (Carvalhinho - <i>in memoriam</i>)	Paulinho do Som	Onésio Batista (<i>in memoriam</i>)
Radamés Gnattali (<i>in memoriam</i>)		José Tavares (<i>in memoriam</i>)	Walter Goulart (<i>in memoriam</i>)	Roberto Melo Leite
Sérgio Ricardo (<i>in memoriam</i>)		Nelson Ribeiro (<i>in memoriam</i>)		
Wagner Tiso		Onélio Motta (<i>in memoriam</i>)		
		Roberto Melo Leite		
		Toninho		
		Victor Raposeiro (<i>in memoriam</i>)		

Fora do Rio de Janeiro e de São Paulo, mais precisamente na cidade de Salvador, nos filmes *Meteorango Kid - O herói intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969) e *Caveira my friend* (Álvaro Guimarães, 1970), há composições da dupla de músicos Moraes e Galvão, que pouco mais à frente formam o grupo Novos Baianos. O primeiro filme foi sonorizado no Rio de Janeiro e o segundo no estúdio da Odil Fono Brasil, em São Paulo.

Sobre os estúdios de sonorização, levantamos através de entrevistas os nomes dos estúdios de som mais ativos no período estudado. Não podemos precisar se todos esses estúdios atendiam a filmes do Cinema Novo e do Cinema Marginal, por falta desta informação na ficha técnica e também no crédito de grande parte dos filmes. Em São Paulo tínhamos as seguintes empresas no ramo: AIC (Arte Industrial Cinematográfica), Álamo, E. Szankovski, Filme Som, Odil Fono Brasil, Prova Filmes, e Vera Cruz Estúdio de Som²¹. O Rio de Janeiro contava com os seguintes estúdios: Atlântida Cinematográfica, Bataglin, Hélio Barrozo Netto, Nel-Som, Rivaton, Somil e o Tecnisom²².

Segundo depoimentos para a pesquisa dos mixadores José Luiz Sasso e Roberto Melo Leite, pensando no período entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970, os equipamentos para sonorização de filmes brasileiros não variou muito entre os diferentes estúdios e tampouco para os técnicos de som direto. Segundo nosso levantamento, os equipamentos mais utilizados na época estudada eram: os gravadores de estúdio Ampex 351 e Ampex 451, gravadores das marcas RCA, Telectro, Westrex e a partir dos anos 1970 as máquinas gravadoras e reproduzoras Magnatech e Magnasync²³, com o sistema vaivém conhecido por *rock and roll*. Esse sistema possibilitava para o mixador parar o rolo e editar os equívocos; antes dessa tecnologia o procedimento era interromper o processo, voltar o rolo e recomeçar do início. Os gravadores, dependendo da marca e do modelo, funcionavam no sistema com galvanômetro ou no sistema de válvula de luz, com gravação de densidade variável ou de área variável. A densidade variável era quando ocorria uma oscilação na intensidade de luz da lâmpada excitadora para a impressão no negativo, oscilando horizontalmente e a gravação tinha melhor resposta de frequências. Por sua vez, na área variável a luz oscilava na posição vertical com densidade fixa e modulação lateral. Com isso se dava uma margem maior de tolerância para o erro no tempo da revelação, contudo apresentava perdas na definição das altas frequências se comparada à densidade variável. A Magnasync fabricava gravadores e reproduzores de som de fita perfurada 16mm, 35mm, ou ainda 17,5mm, que era o rolo de 35mm cortado ao meio onde poderia se aproveitar o mesmo rolo duas

²¹ Informações coletadas em entrevista com o mixador José Luiz Sasso, concedida ao autor em 25/07/2020.

²² Informações coletadas em entrevista com o mixador Roberto Melo Leite, concedida ao autor. Somado aos estúdios lembrados pelo mixador aposentado, encontramos o nome do estúdio Tecnisom em artigo escrito por Hernani Heffner no endereço eletrônico <https://mam.rio/cinematoca/homenagem-a-carlos-de-la-riva/>, acessado em 24/02/2021.

²³ Nomes levantados somando as entrevistas dos mixadores José Luiz Sasso e Roberto Melo Leite.

vezes. A Magnatech era semelhante porém superior em termos de estabilidade e eletrônica por ter uma tecnologia diferente da concorrente, o que proporcionava uma melhor qualidade na gravação e na reprodução. Os motores de uma Magnasync funcionavam no sistema de *interlock* com o *master* e o sincrônico; por sua vez, a Magnatech começou com esses motores e logo depois substituiu pelo motor a cristal, e esse cristal garantia o sincronismo²⁴. Para a gravação do som direto em locações externas no Brasil chega a ser experimentado o gravador Uher que não agrada tanto quanto o Nagra III e IV, equipamento portátil de fita magnética com sistema *pilloton* para sincronização. O funcionamento desse sistema se dava por um cabo de conexão entre gravador e câmera que transmitia o pulso do motor da câmera para gravação na fita no formato de áudio em uma pista própria, quando a fita era reproduzida, um sincronizador fazia o som gravado ser reproduzido na velocidade em que a câmera havia registrado as imagens. Nos anos 1970, foram desenvolvidos motores com velocidade constante, controlada por cristal de quartzo, para câmera e para o gravador, possibilitando a extinção do cabo de sincronismo.²⁵



Figura 1: Romeu Quinto operando um gravador Ampex na Odil Fono Brasil. Fonte: acervo pessoal do técnico.

²⁴ Informações fornecidas pelo mixador José Luiz Sasso em entrevista ao autor.

²⁵ Detalhamento do sistema fornecido pela técnica de som e professora Tide Borges, em texto no endereço eletrônico <http://abcine.org.br/site/morre-stefan-kudelski-o-inventor-do-gravador-de-som-nagra/>, acessado em 03/04/2021.



Figura 2: Gravador Ampex 451 com controle remoto na parte inferior do *rack*. Fonte: acervo pessoal de José Luiz Sasso.



Figura 3: Magnatech - Fonte: www.ebay.com



Figura 4: Magnasync - Fonte: museumofmagneticsoundrecording.org



Figura 5: Westrex - Fonte: openreel.net



Figura 6: Nagra III - Fonte: www.mixonline.com

Os microfones Telefunken U47 e o Neumann U87 eram usados em gravações de estúdio para a dublagem e para os ruídos de sala²⁶. Os microfones são transdutores, dispositivos que transformam vibrações mecânicas em corrente elétrica, o som captado por um microfone produz uma corrente elétrica de baixa intensidade. No microfone de válvula a onda senoidal é transformada em onda pulsante e o caminho do sinal é muito direto passando pela grade de controle (que controla a tensão), tubo de vácuo, cápsula, capacitor e transformador de saída, o que faz esse sinal sair amplificado. No sistema com transistor, que retém energia positiva deixando passar energia negativa; a corrente elétrica passa por um circuito de transistores que produz um sinal elétrico bem mais intenso, amplificando-o.

Fabricado desde 1946 até os dias de hoje pela Telefunken, o modelo original do U47 de *design* tubular com fonte valvulada de alta qualidade e membrana de ouro para captação do áudio, possuía a cápsula M7 com um pré-amplificador e transformadores de saída BV8. Havia também a chave de seleção para a captação nos padrões polares: cardióide (capta o som que vem da frente mitigando o que vem pelos lados e por trás da cápsula), figura 8 (capta igualmente nas extremidades com pouca eficiência em parte das laterais e no centro) e omnidirecional (captação em todas as direções). O Neumann U87 teve sua origem na década de 1960 e também possui versões atualizadas, o microfone condensador ostentava na época os modernos circuitos FET (*Field Effect Transistor*), um tipo particular de transistor de alta impedância, filtro *high pass* (passa-alta), *pad* para atenuação, diafragma grande e chave para seleção do padrão polar.

Para o som direto em locações externas usava-se o dinâmico Beyerdynamic M66, improvisado no cinema de ficção pois esse microfone de mão não tinha eficácia na captação à distância, fora do quadro da câmera, era mais apropriado aos documentários onde os(as) entrevistadores(as) apareciam em quadro ou mesmo fora de quadro empunhando-o em direção à boca do(a) depoente, como se faz até os dias de hoje na reportagem do jornalismo televisivo com os modernos microfones de mão com ou sem fio. Os microfones condensadores *shotguns*, esses sim apropriados para o cinema de ficção pois ficavam suspensos em vara de boom (ou vara improvisada) podendo com certa facilidade aproximá-los da fonte sonora por cima ou às vezes por baixo da câmera sem serem filmados. Os mais usuais na época eram o Electro Voice

²⁶ Levantamento a partir de entrevistas com os mixadores José Luiz Sasso e Roberto Melo Leite.

644 e o Sennheiser 415T²⁷. Os microfones dinâmicos possuem uma resposta plana em uma ampla gama de frequências e não têm uma boa sensibilidade. Para reproduzir sinais com qualidade o som captado tem que ser intenso na fonte sonora, por isso são indicados para captar os sons de impacto. Por sua vez, os condensadores, também conhecidos por capacitores, são microfones sensíveis com resposta de frequência muito uniforme e resposta com clareza a sons transientes. Uma única obra do período estudado, *Os Inconfidentes*, provavelmente o primeiro filme brasileiro longa-metragem de ficção que fez uso de microfones de lapela²⁸. Nossa pesquisa não conseguiu descobrir qual a marca e o modelo usados por falta desta informação na documentação do filme, que se encontra com a filha do cineasta, Maria de Andrade. Mas segundo o que aponta o nosso entrevistado Carlos Gregório, ator do filme, é que foram microfones idênticos ao que está no peito de Joaquim Pedro de Andrade na figura 7.



Figura 7: *Frame* aproximado de imagem de arquivo do documentário *Cinema Novo* (2016) de Eryk Rocha.

²⁷ Os microfones usados no som direto foram pesquisados no livro do técnico de som Márcio Câmara (CÂMARA, 2016, p.57-70).

²⁸ Segundo entrevista do ator Carlos Gregório ao autor, em 06/09/2021.

Figura 8: Telefunken U47 - Fonte www.telefunken-elektroakustik.com



Figura 9: Neumann U87 - Fonte: useumofmagneticsoundrecording.org



Figura 10: Beyerdynamic M66 - Fonte: www.reverb.com



Figura 11: Electro Voice 664 -

Fonte: www.museumofmagneticsoundrecording.org

As mesas de som para mixagem eram as das marcas Western Electric, Neve, Magnasync e a Magnatech²⁹. Sobre as mesas de estúdio, o mixador José Luiz Sasso nos diz: “As mesas tinham 8 canais, a mesa da AIC era uma Western Electric de rádio adaptada para mixar cinema. posteriormente entrou a Magnasync na AIC. Na Álamo tinha uma Neve de 12 canais e algumas outras para mixar os formatos em 16mm e publicidade”.

No próximo capítulo, através de um minucioso processo de escuta e observação, iremos investigar como as vozes se comportam no Cinema Novo e no Cinema Marginal partindo de um *corpus* de filmes produzidos entre os anos de 1968 e 1972: *Hitler IIIº Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *Câncer* (Glauber Rocha, 1968-1972), *América do sexo* (Luiz Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirszman, 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970), *Sagrada família* (Sylvio Lanna, 1970) e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Não deixaremos de nos atentar para os técnicos e engenheiros de som que trabalharam nos filmes assim como as técnicas empregadas para a gravação das vozes, quando possível também mencionaremos os equipamentos utilizados na captação e na gravação da voz dos atores e das atrizes profissionais e amadores(as).

²⁹ Levantamento através das entrevistas com os mixadores José Luiz Sasso e Roberto Melo Leite.

2 COMO SOAM AS VOZES NO CINEMA NOVO E NO CINEMA MARGINAL

2.1 O sincronismo e o assincronismo nas vozes

As noções dos conceitos de sincronismo e assincronismo no cinema podem variar de acordo com as épocas e com os(as) autores(as). Para esta pesquisa são usadas as seguintes definições: sincronismo é quando o som está sincronizado com sua fonte sonora natural (ou o que se faz passar por sua fonte), recurso comumente utilizado para sobressaltar a naturalidade da imagem. Assincronismo é quando o som não está em sincronia com sua fonte sonora natural (ou o que se faz entender por sua fonte), artifício recorrentemente usado para ressaltar o potencial expressivo do discurso fílmico. A voz que não acompanha a articulação labial da personagem, a voz fora de quadro que pertence a alguém que está presente no espaço da cena sem ser mostrada, a voz *over* sem corpo presente que reflete e ou comenta, são alguns exemplos do assincronismo na voz.

O teórico Siegfried Kracauer estabelece uma esquematização de sincronia com paralelismo (a expressão visual do falante condiz com sua expressão verbal), sincronia com contraponto (as expressões visual e verbal do falante são divergentes), assincronia com paralelismo (uma voz sem corpo ou sem sincronia com sua fonte sonora que narra um texto condizente com as imagens), assincronismo com contraponto (uma voz descorporificada ou fora de sincronia com sua fonte sonora que está em contraposição ao que se passa na imagem) (KRACAUER, 1960).

Outro teórico e também cineasta, Vsevolod Pudovkin, que antecedeu e influenciou as ideias dos conceitos de Kracauer, foi um defensor da montagem que privilegiava a voz fora de campo e do “assincronismo como princípio do filme sonoro”. Sendo ele um pensador dos anos 1930 vamos colocar sua ideia de utilização do som como potência estética não subordinada à imagem, sintonizada a de outro artista/teórico da mesma época, Antonin Artaud. Considerando que Fernão Ramos enxerga, na ideia de Jacques Derrida sobre Antonin Artaud: “fim da representação mas também representação originária”, uma plena correspondência na configuração da representação no Cinema Marginal que “parece poder acreditar na possibilidade da expressão de sentimentos extremos sem o intermédio da articulação do concreto em linguagem” (RAMOS, 1987, p.113); e considerando também a reflexão de Inácio Araújo sobre o

ciclo marginal: “[...] ninguém devia ser pego na armadilha dos códigos, da linguagem estabelecida. Creio que de algum modo todos partilhavam a ideia de Artaud: “Sentido dado é sentido morto” (ARAÚJO, 2012, p.28).

Antonin Artaud, poeta e homem de teatro, escreveu o roteiro do curta-metragem *A concha e o clérigo* (Germaine Dulac, 1928) e foi ator em dezenas de filmes. Artaud tem uma crítica contundente referente à dominação da palavra falada no teatro ocidental, sendo uma peça teatral do ocidente a representação fiel de um texto proporcionando uma encenação engessada e submissa à ditadura da palavra.

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal **como** conhecemos na Europa, ou melhor no Ocidente tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou se preferirmos, tudo o que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em funções de suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano? (ARTAUD, 2006, p.30-31).

O dramaturgo faz uma oposição entre o teatro ocidental, de tendências psicológicas onde a linguagem da palavra procura atingir em primeiro lugar os sentidos, e o teatro oriental, de tendências metafísicas que se dirige antes de mais nada ao espírito. Usando o exemplo do Teatro de Bali, Antonin Artaud constata que nessa expressão um tipo de som equivale a um gesto em vez de ser cenográfico, um mero acompanhamento de um pensamento. Este tipo de teatro “não evolui entre sentimentos mas entre estados de espírito... artificios cênicos que impõem a nosso espírito como que a idéia [sic] de uma metafísica extraída de uma nova utilização do gesto e da voz. (ARTAUD, 2006, p. 49)”.

Artaud teorizando sobre cinema diz que existem dois caminhos que se abrem: o cinema puro ou absoluto (com características do documentário) e o cinema dramático (o que seria o correspondente ao teatro psicologizado). No cinema dramático é suprimida a possibilidade do acaso, do imprevisto, da poesia, e quando há a poesia esta é racional e de ordem intelectual. Ele aponta que nenhum dos caminhos seria o verdadeiro e faz uma provocação para um outro visionamento:

[...] E a questão que se coloca aqui é de saber se esta ordem continuaria a ser válida nos casos em que o cinema quisesse dar um impulso mais profundo à experiência e nos propusesse não apenas certos ritmos da vida habitual que o olho e o ouvido reconhecessem, mas os conflitos obscuros e amortecidos daquilo que se dissimula sob as coisas, ou as imagens esmagadas, pisoteadas, distendidas ou densas daquilo que fervilha nas últimas camadas do espírito (ARTAUD, 2014, p. 182).

Quando Antonin Artaud faz as leituras do teatro oriental como uma expressão que imprime “uma nova utilização do gesto e da voz” e que nele um tipo de som equivale a um gesto sem servir de acompanhamento cênico, nos parece pertinente aproximá-las com a teoria de Pudovkin pensando a utilização do som no cinema: “Seria inteiramente falso considerar o som como mero instrumento mecânico que nos permite aperfeiçoar a naturalidade da imagem” (PUDOVKIN, 1985, p.86)³⁰. Para o teórico e cineasta russo, o emprego do som no cinema tem que trazer um conteúdo inovador aumentando o potencial expressivo do conteúdo fílmico. Contrariando a sua expectativa, o desenvolvimento do som como meio de expressão fica aquém de seu desenvolvimento técnico na Europa Ocidental e nos Estados Unidos.

Não encontramos registros dos cineastas estudados se referindo às ideias de Pudovkin, entretanto Glauber Rocha fazia reverência em algumas de suas obras à montagem do cinema soviético das décadas de 1920/30. “Segundo Lécio Augusto Ramos, arquivista do Tempo Glauber [...], a edição sonora em *Câncer* realiza, em alguns momentos, concretamente a ideia proposta pelo *Manifesto do Assincronismo*³¹ (ARAÚJO, 2006, p.56-57). Sobre os realizadores marginais brasileiros que tiveram referências do cinema de arte japonês, do cinema *underground* estadunidense e da Nouvelle Vague, acreditamos que de alguma forma o assincronismo pioneiro pensado também por Pudovkin reverberou nesses cinemas e que consciente ou inconscientemente isso veio a refletir em centelhas no Cinema Marginal.

Partindo para a análise fílmica debruçaremos sobre as vozes das personagens principais para nos atentar aos momentos de sincronismo e assincronismo escutando e observando como se dá a utilização destes recursos estéticos nos filmes selecionados, intencionamos descobrir se há uma técnica de captação e gravação de voz mais propícia para um ou para outro. Para isso ficaremos atentos a todos os caminhos que possam revelar o que é gravação de dublagem e o que é gravação de som direto (escuta aguçada dos filmes, leituras dos créditos, depoimentos de entrevista). Também estabeleceremos paralelos dessas vozes com seus contextos históricos para escutarmos as reverberações das vozes dos cineastas, que foram os autores dos roteiros em seus filmes, assim como buscarmos um melhor entendimento do contexto das produções.

³⁰ Tradução não oficial de Olga Bouchaud.

³¹ Texto escrito por Pudovkin conjuntamente com Eisenstein e Alexandrov, em 1924.

2.2 Análise das vozes à margem

No Brasil da década de 1960 era comum o filme ser rodado sem uma gravação da captação de som, ou em alguns casos com uma captação sonora não oficial denominada de som guia para à posteriori orientar as gravações de dublagem no estúdio de som. A construção sonora de *Hitler IIIº Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968) não teve som guia e a gravação da dublagem se deu com um equipamento portátil, em vez dos gravadores pesados de estúdio (provavelmente um gravador Nagra III emprestado por Thomaz Farkas), sendo realizada na sala de projeção da Escola de Comunicações e Artes da USP³². O diretor de fotografia do filme, Jorge Bodanzky também foi o responsável pelas gravações da dublagem e dos ruídos de sala. Na ocasião ele era professor da USP e tinha outras pessoas da equipe que trabalhavam na ECA - Escola de Comunicações e Artes, o que possibilitou o acesso às dependências da universidade. Bodanzky nos revela, em entrevista para a pesquisa, que projetava o filme (até então sem som) na sala de projeção e com um Nagra e um microfone (provavelmente um dinâmico de mão) gravava as vozes dos atores que se dublavam.

Hitler IIIº Mundo não tem uma narrativa linear que conta uma estória e essa vai se desenvolvendo com seus pontos de clímax até um final. O filme é fundamentado na colagem, tão recorrente e ressignificada no Cinema Marginal, de blocos narrativos com ações das personagens que se aproximam de esquetes. Um ditador pede para desenvolver um robô de Adolph Hitler com o intuito de implementar o nazi-fascismo no Terceiro Mundo³³; outras personas são envolvidas com os submundos do crime, da exploração, da subversão, como o samurai interpretado pelo ator Jô Soares, O Coisa (personagem de quadrinhos da Marvel apropriado por José Agrippino de Paula) , o produtor de programa televisivo e o jovem torturado.

Nas primeiras sequências do filme, um casal da classe média de São Paulo está dentro de um carro enguiçado em uma avenida de movimento intenso. Eles dialogam na imagem mas na trilha sonora ouvimos apenas a voz do personagem masculino não sincronizada com sua boca: ele está aos reclames e culpa a mulher pelo ocorrido. A mulher não tem voz, apesar de movimentar a boca na imagem a sua voz não existe na trilha, provavelmente uma crítica de Agrippino ao silenciamento forçado pela sociedade ao público feminino. Na próxima sequência o casal está numa oficina mecânica e a fala

³² Informação fornecida por Jorge Bodanzky em entrevista ao autor realizada na data de 23/04/2021.

³³ Expressão consolidada durante o período da Guerra Fria para definir os países subdesenvolvidos.

que ouvimos é o relato de um torturador narrando uma sessão de tortura, novamente há a falta de sincronismo entre o texto que ouvimos e a boca do personagem. O homem percorre os espaços e entra numa sala onde encontra corpos de jovens desacordados ao chão, pelas pernas ele arrasta um dos corpos, durante essas ações ouvimos uma sessão de tortura de um algoz em língua espanhola ou castelhana (com sotaque brasileiro) além dos gemidos do torturado. Até o momento fica evidente a disposição do realizador, através do discurso fílmico, de explicitar o autoritarismo e a tortura no contexto político de uma sociedade conservadora.

O personagem ditador nazi-fascista adentra em um laboratório clandestino com uma mala de dinheiro e é recebido por um homem armado, inicia-se um diálogo sobre a negociação escusa da fabricação e a compra de um robô que irá executar um Golpe de Estado. As falas não estão sincronizadas às bocas dos personagens que pouco se articulam. Em um outro momento o ditador está em um quartelamento onde conversa com seu soldado de confiança, a voz que ouvimos na trilha está em língua espanhola ou castelhana e expressa o ódio por comunistas. Dando continuidade na sequência, o ditador volta ao diálogo e agora ouvimos a sua voz em sincronia com sua articulação labial, ele lê um documento do Comitê Central do Controle da Moralidade onde se determina que a prisioneira Madame Vida seja decapitada. Em uma cena de reunião entre o ditador, o soldado e um pintor, o chefe revela que a acusação contra Madame Vida diz respeito à violação sexual de um garoto de quatorze anos, a fala volta a não estar em sincronia. Na última sequência de sua aparição, ele se aproxima de uma conversa entre o jovem torturado e seu soldado de confiança, trazendo diplomas e o parabenizando por ter se rendido ao nazismo depois de passar pelas torturas. As falas do ditador, todas assíncronas excetuando um curto momento de sincronismo, denotam negociata, articulação golpista, combate a grupos comunistas, ordem de execução sem julgamento e defesa, acusação duvidosa. Todas essas práticas estavam presentes no Regime Militar que governava o Brasil e elevava aos extremos a repressão no ano de produção do *Hitler IIIº Mundo*.

O soldado, homem de confiança, têm seus diálogos com o ditador fora de sincronia, entretanto há um momento em que conversa com o personagem pintor onde a dublagem está sincronizada. Ele conta ao artista que o momento é de amargura pela futura decapitação de Madame Vida. Em outra sequência, o “braço direito” do chefe nazista está na cama com o seu amante - um homem com tapa olho e enrolado em uma toalha estampada com a bandeira dos Estados Unidos da América - no diálogo

assíncrono ele confessa ter uma frustração por não ter sido um atleta desportista. Há uma reflexão a ser feita, possível provocação de José Agrippino: os EUA foram inimigos dos nazistas na II Guerra Mundial todavia, a nação estadunidense tem o racismo enraizado em sua cultura e seus governos mantiveram práticas nazistas e colonialistas com o financiamento e suporte às ditaduras militares na América Latina. Em uma cena seguinte eles estão no banheiro onde o soldado escova os dentes e o amante se banha, durante esse momento o diálogo é sonorizado com latidos estridentes de cachorros até se tornarem falas sincronizadas, uma mulher bate à porta do banheiro e o amante manda-o abrir. A mulher pergunta se ele é o Senhor da Guerra, ele confirma. Ela diz ter um assunto urgente e grave sobre um rapaz, seu amante, que está sendo torturado. Ele afirma que só o Departamento de Torturas pode resolver e que o caso é de terrorismo, o rapaz deve ser fuzilado. Ela contesta alegando que já esteve no referido departamento e que lá foi informada que somente o Senhor da Guerra poderia solucionar. Ele volta atrás dizendo que como se trata do pedido de uma distinta dama irá providenciar a soltura do rapaz. Após a saída da mulher, ele indaga: “será que ela é comunista?”, o outro homem a ouvir a pergunta começa a cuspir jatos de vômitos. Na sequência seguinte eles dialogam sobre a morte e o desejo de um ritual fúnebre específico. Em outra sequência, o Senhor da Guerra está com um amigo violinista e o conta como é difícil dar ordens no terceiro mundo, depois revela seu carinho por animais de estimação. Após momentos de fala assíncrona e síncrona, o personagem tem um diálogo assíncrono com um homem com características de um primata em uma sala de tortura, onde as vozes foram montadas ao contrário, de trás para frente, trazendo a impressão de uma sonoridade semelhante a da língua germânica. Em uma cena que encerra a sua participação, se apresenta como chefe ao jovem torturado e convertido ao nazismo. As falas do Senhor da Guerra expõe seu comportamento ambíguo: mesmo sendo um defensor do autoritarismo ele demonstra apreço pela prisioneira; militar de confiança política mas gostaria de ter direcionado sua vida ao esporte; desfaz a ideia de fuzilamento após um singelo pedido de mulher; se denomina chefe mesmo sendo subordinado ao ditador.

O personagem acusado de terrorismo e de ser comunista é o jovem torturado que ficou com sequelas da tortura. Em determinada sequência o jovem embotado aparece no meio de leitos de um hospital sendo guiado por um senhor, a voz *over* que ouvimos é sôfrega, embaralhada, com repetitivas onomatopeias, a sua sonoridade é típica de quem está em estado de confusão mental. Essa voz se repete a posteriori quando o rapaz

trôpego é devolvido à sua amante, e depois dessas duas sequências podemos intuir que essa voz pertence ao jovem. Todavia essa mesma voz tem aparições sonoras em momentos anteriores, primeiro sem a presença do personagem, antes mesmo deste ser apresentado na narrativa e depois com ele como um dos cientistas que desenvolvem o robô Hitler, antes de ser tornar um acusado e sofrer com a tortura.

Outro personagem, o velho burguês explorador, é produtor de um programa sensacionalista de televisão. Ele está no meio de uma aglomeração de pessoas e discursa sobre uma situação onde se deu um encontro com o presidente Getúlio Vargas, ele fala se movimentando e empurrando as pessoas da frente até entrar nas dependências de uma emissora. Do assunto em questão ele emenda contando, agora em voz *over*, que é um sujeito empolgado pela solidão humana e que por isso idealizou um programa com pessoas que vivem a sós. Em uma outra sequência ele aparece fazendo uma visita ao solitário O Coisa e durante um jogo de baralho conta sobre o dia em que sua mãe faleceu, por ter muito apreço pela progenitora afirma que se negou a ver o corpo, o caixão e as pessoas que acompanhavam o velório, sem saber explicar esse tipo de reação. Por sua vez, O Coisa nessa cena de diálogo sem sincronia tem uma língua própria e ininteligível, compatível com a estranheza do seu ser - um homem de pedra.

O grotesco samurai com uma enorme cabeleira crespa e maquiagem que cobre todo seu rosto, tem um diálogo em uma casa de gueixas com uma japonesa, não se ouve as vozes e sim um diálogo na língua inglesa com sotaque brasileiro que vem da sequência anterior, onde o Senhor da Guerra caminha de braços dados com uma nova prisioneira. O conteúdo do diálogo são interrogações ao robô Adolph Hitler, se ele sabe falar inglês e se consegue ir para os Estados Unidos da América, o robô responde positivamente às questões, no final da conversa o interlocutor o elogia por ser um maravilhoso estudante.

As falas do filme se mostram majoritariamente assíncronas em contraste às quatro cenas, de curta duração, em sincronia. As vozes *over* transitam entre masculinas, femininas, na língua portuguesa, em inglês, em espanhol, com palavras ininteligíveis, e em algumas situações elas têm continuidade na transição imagética, no corte para uma outra sequência distinta. É importante ressaltar que também há sons animais que sonorizam performances cênicas de personagens assim como falas.

José Agrippino de Paula integrando um grupo teatral na mesma época da produção de seu filme acabou “reprocessando trechos de roteiros teatrais, cenários, figurinos, personagens, objetos e experiências de criação realizadas ao longo de

algumas das peças (UCHÔA, 2015, p. 236)”. Encontramos reflexos (conscientes ou inconscientes) das ideias aproximadas entre Artaud e Pudovkin, contextualizadas na década de 1930, na banda sonora de *Hitler IIIº Mundo*. O filme idealizado por Agrippino conta com força máxima e criativa de Jorge Bodanzky, uma vez que seu idealizador estava em sua primeira experiência com o fazer cinema, e dispõe de uma carga multifacetada expressiva de vozes, ruídos e efeitos sonoros. No que tange às vozes, a dublagem propositalmente fora de sincronia permite ao espectador perceber expressões corporais (gestos) para além da amarração do texto oral. A encenação se multiplica em conteúdos não ficando reduzida à orientação do diálogo, e efeitos semelhantes se dão quando as vozes humanas são editadas ao reverso, são distorcidas ou ainda substituídas por sons de animais. Nas cenas em voz *over*, majoritariamente os textos não correspondem diretamente com o que está sendo desenvolvido diante da câmera, mas sempre são indícios narrativos do que se passa paralelamente ou ainda irá se apresentar encarnados em situações. Deste modo a utilização das vozes dá uma outra dimensão, distinta e por vezes distante, da representação naturalista proporcionada pela sincronia.

O filme *Sagrada família* (Sylvio Lanna, 1970) é outra exceção à regra da dublagem em estúdio de som ou à captação de som direto no *set* de filmagens. Depois da montagem das imagens, Sylvio Lanna aluga um gravador Nagra III e vai fazer registros sonoros para sonorizar seu filme. O realizador passa duas semanas captando sons de suas experiências com uma coletividade ligada à contracultura no Rio de Janeiro do final dos anos 1960, o que se aproxima do conceito de gravação de campo³⁴. Trechos de encontros, festas, confraternizações para o uso de psicotrópicos, leituras de textos literários, leituras dramatizadas, cantorias e até uma detenção por militares provocada intencionalmente para conseguir uma gravação, fazem parte das vozes presentes em *Sagrada família*, que se propõe a mostrar os movimentos de uma família deteriorada pelas convenções sociais, que empreende uma viagem de Belo Horizonte para o interior de Minas Gerais sem ser revelada a motivação para tal. Todas as falas são assíncronas e, excetuando os textos do patriarca na sala de jantar apresentando os membros de sua família e do personagem Zombio se fazendo da brincadeira “uni-duni-tê” para escolher entre balas ou festim, pertencem a personagens sonoros que não estão presentes diante da câmera. Entre essas personas estão: Sylvio Lanna, José Sette de Barros (cineasta que colaborou com a edição de som do filme), Maria Gladys

³⁴ Gravação de campo é o termo usado para qualquer gravação de áudio que ocorra fora de um estúdio.

(atriz), e uma voz típica de um locutor radiofônico que vai narrar a frase-charada diluída pela narrativa.

O filme se inicia em tela preta e uma das primeiras vozes é a de Lanna, que diz: “Acabamos de terminar *Sagrada família*, foi em março ao final das chuvas, logo à entrada do outono”. Nos créditos iniciais (única parte colorida do filme) ouvimos uma conversa entre o realizador e José Sette sobre ficar no “eixo” e sair da “geral” para ver a “geral passar”, eles filosofam acerca desses movimentos e também sobre algumas sensações, segundo Sylvio essa conversa com expressões típicas se deu sob o efeito de LSD. Havia por parte de Lanna a ideia fixa de se gravar um interrogatório militar. Certo dia ouviu no rádio que o embaixador alemão Ehrenfried von Holleben tinha sofrido um sequestro e que por conta do evento o Centro da cidade estava cercado por militares, sendo assim rumou com mais dois amigos para a Avenida Presidente Vargas portando o gravador alugado. Chegando numa altura entre a Central do Brasil e o Palácio Duque de Caxias não demorou muito para a detenção e o interrogatório (informação verbal)³⁵. Trechos da gravação do ocorrido foram editados sonorizando cenas díspares como a do patriarca (Nelson Vaz) ditando para sua filha Dama que redige na máquina de escrever, na primeira parada da viagem em um mirante, e também quando a família está atravessando em uma balsa e Dama trava um diálogo com o homem manco guia da viagem.

A voz do “locutor” não se apresenta declaradamente como tal. Não sabemos ao certo se realmente ela pertence a um locutor de rádio, mas podemos intuir e chamar de locução radiofônica porque ela tem a sonoridade padrão dos noticiários marcante no rádio brasileiro em uma determinada época. A função dessa voz é transmitir a frase que é um dos enigmas da narrativa: “A arma é uma língua perversa”. As palavras da charada são inseridas em quatro momentos do filme, do início ao seu desfecho, de acordo com a seguinte fragmentação: a (00’47”); arma (24’24”); é uma língua (71’51”); perversa (78’16”).

A voz de Maria Gladys é uma presença sonora bem atuante no filme, surge em diversos momentos através dos fragmentos de leituras dramatizadas, em conversas, em cantos acompanhando canções tocadas no toca-discos, em cantos à capela. Dentre outras situações, a montagem sugere sua fala vaticinando um plano imagético do centro

³⁵ Comentário do cineasta na apresentação da sessão Destaque Sylvio Lanna na Mostra do Filme Livre em 01/06/2019.

da praça com um travelling em 360° quando diz: “O palco vai girar!”; também quando indaga: “Quem entrou aí, hein? Quem é que tá aí, hein?”, e na narrativa se dá a apresentação do personagem adolescente aleijado que se encontra na estrada. A atriz integrou uma juventude carioca de artistas conectados à contracultura dos anos 1960, seus momentos sonoros no filme transparecem essa integração com falas sob o efeito de psicotrópicos, falas sobre liberação sexual, ou seja, uma voz feminina potente que tem o seu espaço e que é empenhada em demonstrar com atitudes seu anti-conservadorismo. Essa potência vocal libertária colide com as personagens femininas das imagens, mulheres da família mineira destinadas a seguirem determinadas convenções sociais e abdicarem do protagonismo de suas vidas em prol de seus companheiros.

O filme forjado na assincronia conta com uma dissimetria manifesta entre banda da imagem e banda sonora, as imagens de uma família da elite mineira são gravadas no estado de Minas Gerais entre sua capital, estradas, cidades do interior e paisagens bucólicas, por sua vez, os sons são captados na cidade do Rio de Janeiro entre momentos espontâneos e provocados no contexto de um grupo de amigos anticonvencionais. O cineasta propõe associações onde sons podem indicar ou contar alguma coisa sobre o que está se passando nas imagens. Essas escolhas vão de encontro ao apontamento de Pudovkin ainda nos anos 1930:

[...] É claro que esta compreensão mais profunda do conteúdo do filme não pode ser oferecida ao espectador simplesmente através do acréscimo de um acompanhamento naturalístico do som; devemos fazer algo mais. Este algo mais é o desenvolvimento da trilha de imagem e de som, cada uma delas em um movimento rítmico separado. Elas não devem associar-se uma à outra por imitação naturalística, mas serem conectadas como resultado de uma ação interativa (PUDOVKIN, 1985, p. 86)³⁶.

Outro filme onde a presença do assincronismo tem contundência é o *América do sexo* (1969) composto por quatro episódios, somente o último deles é sincrôno gravado com som direto. Dissecaremos pela ordem de exibição, o primeiro episódio *Colagem* (nome da técnica de arte empregada no cubismo e no dadaísmo) é dirigido por Luiz Rosemberg Filho e, curiosamente, no livro *Dicionários de filmes brasileiros longa-metragem* aparece com o título de *Antropofagia* (NETO, 2019). O filme possui uma estrutura fragmentária separada em blocos narrativos, o cineasta pensa a colagem na linguagem audiovisual através de variados recursos sonoros e imagéticos entre

³⁶ Tradução não oficial de Olga Bouchaud.

músicas, textos, fotos, transmissões de radiodifusão (televisão e rádio), tirados de seus contextos originais e rearranjados na narrativa fílmica. A primeira voz no filme é uma voz *over* do extraterrestre de aparência humana (interpretado pelo diretor José Celso Martinez Correa, referência da contracultura no teatro brasileiro), que discursa suas impressões pessimistas do Planeta Terra e em um segundo momento descreve incompatibilidades com os seres e costumes do planeta visitado. Uma indígena, uma burguesa, um *hippie*, um samurai, um cineasta e outros personagens caracterizados com figurinos alegóricos (estilo fantasias de carnaval) participam de um ritual antropofágico com o extraterreno do Planeta da Paz. Na sequência seguinte, subindo as escadas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o abordam com perguntas produzindo uma amálgama ininteligível e ele só tem uma mesma resposta: “Não tenho nada a declarar”. Pelo plano *plongée* aberto à distância não vemos os movimentos labiais dos personagens mas pela movimentação da cena fica nítido que não há sincronia. Uma nova reunião antropofágica e a voz *over* faz uma espécie de síntese da sociedade industrial enunciando expressões artísticas, culturais, geografias, comportamentos, doenças, sentimentos, ações, etc. A partir daqui todas as vozes se apresentam como voz *over* e percebemos que são trechos de gravações de transmissões de televisão e rádio, com as exceções da voz da atriz Ítala Nandi, que faz reflexões sobre a produção do cinema brasileiro, e da voz de um ator (provavelmente Echio Reis) que exprime uma analogia da vida com o ofício da atuação. Há também um diálogo ininteligível entre as personas de Ítala Nandi e Echio Reis que fica em segundo plano sonoro, abafado por ruídos mixados em volume alto, com isso o média-metragem apresenta somente dois rápidos diálogos sem sincronia.

O segundo episódio foi dirigido por Flávio Moreira da Costa, que escreveu parte do roteiro enquanto estudava cinema com Jean Rouch no Musée de l’Homme, na França³⁷. O média-metragem é a única experiência finalizada do realizador e tem a narrativa centrada no casal de jovens namorados, Nanci (Ítala Nandi) e Cláudio (André Faria, que atuou como diretor de fotografia no episódio anterior) e suas questões com a sexualidade e com os padrões conservadores da sociedade. *Balanço* conta com diálogos e voz *over* sempre mixados junto de músicas ou ruídos, ou ainda de transmissões de televisão. Na primeira sequência, em uma mesa para refeições, as primeiras vozes se apresentam em voz *over*: a narração de um texto em prosa que culmina com um entendimento específico sobre a palavra “balanço”; e a voz do diretor de filme

³⁷ Segundo o ator do filme André Faria em entrevista ao autor em 25/11/2020.

comandando “ação” numa cena em metalinguagem onde Ítala Nandi encara a câmera. As outras vozes são síncronas, os personagens do padre e da matriarca concordam em um discurso retrógrado e conservador enquanto Nanci e Cláudio fazem provocações. A partir daí os textos das falas se apresentam não-lineares, em grande parte falando de situações que ainda serão reveladas nas imagens. O diálogo assíncrono do casal Nanci e Cláudio, onde a dupla é enquadrada de costas, é reflexivo sobre situações íntimas da relação amorosa. A continuação desse diálogo vai atravessando o filme em voz *over* que conta também com mais duas falas reflexivas de Cláudio, também em voz *over*; a primeira pessimista que trata subjetivamente do contexto repressivo que o Brasil atravessava com a Ditadura Militar, e a última, que encerra o filme, tem uma cadência dinâmica, ela não está sufocada ou abafada pelo quadro de repressão política, e sim manifesta em percepções aguçadas que vão desenhando uma vigorosa compreensão do contexto histórico e que permite delinear linhas de fuga. Fora o diálogo síncrono já comentado há mais uma conversa curtíssima do casal em sincronia.

Bandeira zero, curta-metragem dirigido por Rubens Maia (assim como Flávio Moreira da Costa, é sua única experiência na direção finalizada), é o terceiro episódio que abre com um prólogo onde uma atriz, no palco de teatro, diz se chamar Lúcia e que tem a função de dublar a grande atriz Ítala Nandi no filme. Esse início em voz sincronizada passando a voz *over* confunde o espectador, pois a atriz do palco é Ítala Nandi caracterizada de alguma personagem e a voz na dublagem é dela própria. A voz explicativa com contornos metalinguísticos ao falar sobre aspectos do filme e narrar parte dos créditos, marca uma entonação bem diferente da personagem principal. A prostituta, que ora se denomina Glória ora Laura, tem uma fala contundente e ríspida tendendo à agressividade em alguns momentos. Reclamações e ameaças são entoadas pela voz que não quer perder a sua contundência mesmo estando à margem da sociedade. O curta conta com uma voz acusmática que apresenta a personagem Arlete, semelhante em entonação à didática voz de Deus dos documentários convencionais, entretanto aqui há uma explicação dúbia com crítica ao diretor pela inconsistência da estória, se estabelecendo uma metalinguagem: “[...] não sei se são lésbicas, acho que não; o diretor também não explica o personagem”. Entre Glória (ou Laura) e seu cliente Paulo temos um diálogo em voz *over* que em determinado momento, depois de uma pausa, passa a ser sincronizado com os personagens na tela.

O quarto e último episódio *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia* é o único em *América do Sexo* gravado com som direto sem nenhuma dublagem³⁸. Dirigido pelo cinemanovista Leon Hirszman que empreende um trabalho ao extremo do experimental no tangente à improvisação dos atores e que problematiza a comunicação entre as pessoas, um desvio ao longo de toda a sua carreira. Dividido em dois blocos com três planos-sequências, no início temos uma reunião de jovens *hippies* com a presença do técnico de som direto assumida em cena entre os personagens de gravador e microfone em mãos. E no segundo bloco, saído desse grupo, o casal interpretado por Ítala Nandi e Luiz Carlos Saldanha. No primeiro diálogo da dupla de atores, apesar da proximidade eles se comunicam através de rádio comunicador portátil, a voz de Nandi é captada pelo falante do equipamento que está com Saldanha por conta do posicionamento do microfone do técnico de som. As vozes se comunicam em tons alegres e lisérgicos, sem encadeamento lógico do conteúdo conversado, deixando transparecer a improvisação do momento. No último plano-sequência, Ítala Nandi e Luiz Carlos Saldanha estão sentados em uma canga de praia entre uma estrada de terra e a vegetação local. Aqui a improvisação atinge o seu ápice na expressão vocal com vozes que transitam entre a metalinguagem, a espontaneidade diante da câmera e a glossolalia em seu sentido lúdico. Sobre o caráter lúdico da glossolalia e seu conteúdo performático, podemos entendê-los melhor através do artigo sobre Antonin Artaud, de César Lignelli e Gil Roberto Almeida, de onde destacamos:

Dessa forma, uma enunciação glossolálica é, antes de tudo, fazer vibrar pelo som, movimentar um corpo, tornando-o presente pela voz como fenômeno da matéria, tornando a experiência uma singularidade vocal, pois um corpo que fala é um corpo que vibra, e falar e escutar-se implica essa reverberação de algo que se afirma como fenômeno fundador, que é a produção de uma centelha antiga e crucial para a consciência humana. Para Certeau (2013), trata-se de uma ficção do dizer, pois a glossolalia não é uma língua, ela tem sua aparência, mas não sua estrutura. Para fugir das armadilhas do sentido e não se enganar com as palavras, a glossolalia é uma pura fábula, reencontro com uma fala ancestral, primeva (LIGNELLI; ALMEIDA, 2016, p. 78).

A vocalidade dos atores, em grande parte, está em um contexto de performance que desestabiliza a produção de sentido no tangente às vozes. Entre outras enunciações, o casal funde línguas diferentes em um mesmo texto, emite sons que são vibrações das cordas vocais, e invocam palavras desconhecidas como: “sananansa”, “yemandjiu”, “Édipau”, “Jemanjá”; além de colocar em um diferente contexto e dar outra significação

³⁸ Informação confirmada com Luiz Carlos Saldanha em entrevista ao autor realizada no dia 26/11/2020.

à palavra “hidramático”. Eles jogam com a língua e com os sons emitidos como em um modo de operar delírios, transformando o sentido em uma ampliação dos sentidos, por vezes com valores sonoro-poéticos. Segundo Lignelli e Almeida: “o princípio é procurar caminhos para vocalizar, [...] não é a comunicação, mas o ato de vocalizar/enunciar que faz da glossolalia um fenômeno atômico de um corpo que se diz (LIGNELLI; ALMEIDA, 2016, p. 79)”. Partindo dessa premissa achamos pertinente identificar a glossolalia em um filme em que algumas vezes comentado por Leon Hirszman, disse ser uma narrativa que traz sua preocupação com a comunicação na sociedade contemporânea.

Os dois diálogos que constam no filme são síncronos, improvisados e captados em som direto, essa captação favoreceu o trabalho dos atores que não precisaram fazer uma dublagem síncrona dos textos inventados no momento da ação.

2.3 Análise das novas vozes

O som direto com equipamento portátil foi introduzido no cinema brasileiro a partir do "Seminário de Cinema" de 1962 - um curso prático de realização cinematográfica, ministrado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff. Joaquim Pedro de Andrade conseguiu uma doação da Fundação Rockefeller de uma câmera Arriflex 35mm e um gravador Nagra III para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, fundado por seu pai Rodrigo Mello Franco de Andrade) e “[...] Rodrigo Mello Franco de Andrade encaminhou então um pedido [...] para que a doação destes equipamentos fosse feita através da UNESCO e sob a condição de que o Itamaraty organizasse um curso de cinema [...] de um cineasta estrangeiro [...] (GUIMARÃES, 2008, p. 46). Os responsáveis pela vinda do reconhecido documentarista foram Francisco Luís de Almeida Sales (na época adido cultural do Brasil na Itália) e Paulo Carneiro (embaixador da UNESCO e pai do diretor de fotografia Mário Carneiro) (GUIMARÃES, 2008, p. 40). Sendo assim, jovens conectados com os cineastas pioneiros do Cinema Novo realizaram seus primeiros curtas-metragens usando o gravador Nagra III, equipamento disponibilizado no curso. Foi um caminho longo, um duradouro amadurecimento, até a técnica da captação de som direto ser empregada nos filmes de ficção e de longa duração.

Em 1968, Glauber Rocha roda *Câncer* com o som captado direto das cenas. Filme-exercício sem a pretensão de lançamento comercial, é a primeira experiência que se tem vestígio da constância do som direto em um longa-metragem de ficção no Brasil. Outras experiências tímidas foram realizadas anteriormente, como *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963) que tem uma única tomada em som direto, a do funeral do escravo morto (interpretado pelo cantor Cartola)³⁹. *Câncer* tem como personagem sonoro o diretor fora de quadro e uma multiplicidade de vozes das personagens: marginal negro (Antônio Pitanga), marginal branco (Hugo Carvana), a artista (Odete Lara), o burguês (Rogério Duarte), a jovem negra (moradora do Morro da Mangueira), Dr. Zelito (Zelito Viana), o ativista (Eduardo Coutinho), entre outros. Algumas sequências síncronas do filme apresentaram problemas na captação do som direto, a ligação entre a câmera e o gravador engenhada pelo fotógrafo Luiz Carlos Saldanha teve variações na sincronização, o que acarretou um som ralenti por uma rotação mais lenta em alguns momentos.

O filme inicia com imagens de uma reunião da classe artística no MAM do Rio de Janeiro e a voz *over* de Glauber Rocha faz uma síntese do contexto de 1968: estudantes na rua, operários ocupando fábricas, governo do ditador Costa e Silva, a reunião dos intelectuais no MAM e finaliza com uma explicação sobre a produção de *Câncer* até a sua finalização. Na cena seguinte, um plano-sequência do ponto de vista subjetivo em um carro em movimento que vai mostrando ruas da cidade do Rio de Janeiro, agora a voz *over* do cineasta é gravada junto de uma música tocada em um rádio e ele discursa de dentro do carro chamando Zelito Viana na conversa que responde energeticamente em voz alta. Outro momento da voz do cineasta é uma narração explicativa sobre o Ato Institucional nº5 por cima das imagens de um evento social das classes privilegiadas. Em uma sequência em que os marginais vão até o Dr. Zelito para ele identificar um produto roubado de um gringo, durante o diálogo a voz de Glauber fora de quadro provoca o senhor em diversos momentos: “Dr. Zelito a tua mãe pariu 40 filhos!”. O microfone aparece em quadro em alguns planos dessa sequência.

A voz do marginal negro em grande parte do filme se serve de defesa contra o racismo e a exploração. Essa voz implora por oportunidade de trabalho em alguns momentos, narra alguns roubos efetuados, faz uma humilde investida para conquistar uma mulher negra. No final do filme, o oprimido se empodera e consegue manter consigo a mala e a mulher que o marginal branco tenta tomar para ele; e na última

³⁹ Segundo o cineasta Cacá Diegues em resposta a um e-mail do autor.

sequência ele acaba por matar o burguês que o acusa e humilha encerrando com a frase protesto: “Eu quero matar o mundo, o mundo não presta!”. O marginal branco se impõe sobre o preto, duvida de sua capacidade, o diminui, o subjuga, o ofende de “gato morfético”. Na sequência da detenção na delegacia ele é desafiador, diz ao delegado que tá afim de “matar, queimar fumo e acabar com o mundo”, acaba por confessar que queria viver às custas da artista burguesa. Em uma cena, depois de indagar o delegado sobre o que ele fez pela revolução brasileira, se volta para a câmera em caráter documental e tece uma crítica da relação entre o povo brasileiro e o futebol, segue contando um pouco de sua vida. Depois assume a responsabilidade do delegado e interroga o ativista que acaba de ser detido por acusação de distribuição de panfletos, assim se mostra autoritário e conservador como os policiais. No diálogo com a artista burguesa, ele mostra um pessimismo niilista, é grosseiro, intolerante e condena a situação emocional da mulher. Ela por sua vez traz questões sobre fidelidade, amor livre e patriarcado, questiona o julgamento das pessoas. Também aborda crises existenciais e a insegurança do trabalho de atriz na televisão, no teatro e no cinema. Na delegacia ela o acusa de oportunista que quer ser dependente financeiro. Em uma sequência na praia, ela interroga o marginal branco se a disputa travada é para ficar com ela ou com a mala que o negro carrega, o branco afirma que a quer e que ela não pode ficar com um preto, ela desconsidera o contrariando e escolhe o marginal negro. O branco afirma que ele é quem terá uma ascensão social pois um preto não pode ascender socialmente, e assim acaba assassinado pelo negro. Outra voz opressora e racista no filme é a do burguês interpretado pelo designer, ilustrador, músico tropicalista Rogério Duarte, ele se refere ao marginal como crioulo, acusa-o de vagabundo, de estuprador e o menospreza.

No filme se tem a predominância do diálogo em sincronia, contudo em algumas sequências dialogadas o marginal branco é desenquadrado e sua voz continua fora do quadro. Outros assincronismos são percebidos para além da transição comentada e das vozes *over*, em uma cena de briga corporal entre os marginais ouvimos na banda sonora um diálogo do Dr. Zelito com Glauber Rocha. Um diálogo em primeiro plano da artista com o marginal branco é sonorizado com a junção de uma música e uma conversa, possivelmente gravação de alguma transmissão, ambos na língua espanhola, não se ouve nada do que os personagens conversam. Há também uma curtíssima cena com duração de cinco segundos de uma mulher falando e na banda sonora se ouve apenas ondas do mar. *Câncer* é um filme híbrido, idealizado e dirigido pelo maior nome do Cinema Novo, é considerado por muitos um filme de cinema marginal por sua estética e

modo de produção. A hibridez também é verificada na edição de som onde falas assíncronas consideráveis em duração e expressividade têm seu grau de relevância na narrativa assim como as falas naturalistas do som direto, que por vezes destoam do realismo quando os atores discursam para a câmera, quando voltam sua atenção para o fora de quadro, talvez percebendo a orientação do diretor e por fim quando a voz varia para uma rotação mais lenta que a imagem, reflexo do problema de velocidade nas gravações de imagem e som, mas mantido e assumido como recurso estético .

Os Inconfidentes (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) é o primeiro filme longo de ficção a ser gravado com a utilização de microfones de lapela no Brasil.⁴⁰ Seu técnico de som foi o experiente Juarez Dagoberto que nos anos 1950 se tornou aluno de Alberto Cavalcanti e trabalhou em estúdios de cinema em São Paulo. Existem poucos momentos dublados cobrindo o que não se pôde aproveitar da captação direta por alguma interferência indesejada. Os textos das falas são criados a partir de trechos dos Autos da Devassa da Inconfidência Mineira, do livro *Romanceiro da Inconfidência* e de versos dos poetas Claudio Manoel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto e Tomas Antonio Gonzaga.

O personagem do poeta Claudio Manuel da Costa têm momentos de monólogo onde declama poemas que remetem à sua relação de ruptura com a monarquia e suas consequências; em seus diálogos ele é uma expressão de concordância com os outros rebeldes entretanto na cena de interrogatório se mostra emocionalmente perturbado, sua respiração é ofegante e descompassada, assim delata seus companheiros afirmando ser opositor às ideias descabidas deles. Tomas Antonio Gonzaga dialoga em versos com Marília sobre amor e a pretensão de um futuro casamento; reunido com os insurgentes ressalta a necessidade de um líder para a revolta, mas posteriormente sofre um mal estar ao saber que é considerado o líder do movimento pelas autoridades monárquicas. No diálogo com o Visconde de Barbacena, sua fala tenta persuadir o governante a realizar a cobrança abusiva de impostos de uma única vez e assim finge vislumbrar um panorama que aumentará o prestígio do tirano. No interrogatório mantém uma postura dissimulada e tranquila sugerindo que o denunciaram por vingança ao seu trabalho condenatório de desembargador. Declama poemas: versos de amor no cárcere, com contundência um poema protesto no pátio da cadeia e outro em tom satisfatório versando sobre a despedida depois da pena de degredo imposta pela Rainha de Portugal. Outro poeta, Inácio José de Alvarenga Peixoto também se comunica recitando quando junto dos

⁴⁰ Segundo depoimento do ator Carlos Gregório em entrevista ao autor na data de 06/09/2021.

amigos das letras. Com todos insurgentes reunidos ele tem um discurso ponderado e otimista; contudo dialogando em versos com sua esposa é enfático sobre a possibilidade de assumir o papel de delator da conspiração do levante que supostamente já foi descoberta por traição, a cômputo também em versos, com tom áspero, o julga ambicioso e medíocre. Quando interrogado, soa contundente ao delatar os planos de Tiradentes e a tecer elogios ao governo.

O Coronel Francisco de Paula em relação à operacionalidade é uma voz ineficaz que delega toda a responsabilidade da articulação militar ao Tiradentes. Sua voz se torna soberba quando idealiza o reconhecimento e o poder que tem como detentor das armas. Moderado e sem coragem, intenciona retroceder na possibilidade da não aderência do povo à luta. Quando capturado, sofre pela tensão de ser despido e ter pêlos do peito arrancados à mão, abalado e choramingando, delata o grupo de insurgentes e nega o seu envolvimento. O alferes Tiradentes é a voz explícita contra a opressão: inconformado discursa contra o pagamento de impostos durante uma caminhada; exaltado lamenta a condição de subjugado por Portugal; afirma em cenas distintas que quer ser o assassino do Visconde. Único interrogado que aparece sendo espancado e também em sequências distintas de interrogatório, na primeira com o delator junto do inquisidor, Tiradentes responde gritando com negativas às acusações, mesmo sendo desmentido pelo entreguista. Em uma segunda sequência, mais calmo e sem sofrer violência corporal, confessa a conspiração para o levante, assume toda culpa pela idealização e também pela preferência de cortar a cabeça do Visconde.

O padre Toledo tem uma voz enérgica e intolerante se tratando de um homem religioso. Após ouvir a suposição da traição de Silvério, diz enervado que pelos acontecimentos que se sucederam tem a certeza que houve uma delação do amigo de Tiradentes. Sua posição é pela morte ao povo português após o sucesso da conjuração. Após declarações do Cel Francisco de Paula de abstenção da articulação e votos para a desistência do levante, o padre classifica-o de “banana”. Perante ao inquisidor com contundência difama Tiradentes e se diz simpatizante da monarquia portuguesa se opondo ao povo brasileiro. O Dr. José Álvares Maciel é considerado por Tiradentes o engenheiro para a nova república que irá dar conta da organização logística, de recursos naturais e materiais para a subsistência de outro sistema de governo. Após relatar o flagrante de Silvério reunido com o Visconde, sugere confiante para os conspiradores que se trata de uma traição. Em uma caminhada com Tiradentes é seguro em dizer que pelo conhecimento adquirido no exterior sabe que no Brasil se tem praticamente tudo

para a fabricação de produtos variados, no mesmo diálogo relata com tranquilidade que nos lugares que passou pela Europa as pessoas se admiram do país continuar sob dominação portuguesa. Depois dessa observação, Tiradentes para de caminhar, encara a câmera e em tom documental narra que após ter conhecimento da libertação dos Estados Unidos ocorreu-lhe a liberdade que o Brasil poderia ter e passou a desejá-la para depois vislumbrar uma articulação para conquistá-la. Por sua vez, Maciel caminha um pouco mais a frente até parar e também encarar a câmera em tom pessimista para confessar que as ideias de Tiradentes para conseguir financiamento para um levante são inviáveis e por conta disso passa a ter descrédito no mentor. O personagem Maciel não tem cena de interrogatório como os outros personagens envolvidos na conspiração.

Silvério, amigo de Tiradentes que tem sua confiança, é a voz da traição. No diálogo com o Visconde, com a vocalidade mansa, ele mente sobre estar sob ameaça se delatar o levante, seguindo, entrega com detalhes as pretensões dos insurgentes. Afirma dissimuladamente não pensar em receber prêmio pela denúncia e que a fez por cumprimento do dever. Nos diálogos com Tiradentes desencoraja o amigo a ir para o Rio de Janeiro e depois a fugir por desconfiança de perseguição. No primeiro interrogatório de Tiradentes, ele é veemente e em voz alta desmente o preso e o acusa contando palavras ditas em momentos de confiança. O Visconde têm duas sequências principais de falas, na primeira se irrita com as denúncias de Silvério, no decorrer da conversa, mais calmo ordena que o delatante siga Tiradentes até o Rio de Janeiro; na segunda, é dissimulado e provocativo ao ouvir os conselhos de Gonzaga que dão indicações nas entrelinhas de que realmente há uma conspiração se formando. A voz da Rainha de Portugal é altiva, energética, impiedosa e condenatória na sua única sequência que fala aos prisioneiros no pátio da cadeia.

Há três momentos de texto falado em que Joaquim Pedro se expressa com paralelos atualizando a história para o contexto de contemporaneidade da produção do filme. O primeiro momento é quando Alvarenga está discutindo o formato da nova bandeira das Minas Gerais e Gonzaga o adverte: “Cuidado com essa bandeira!”. Nos anos 1960/1970 a palavra “bandeira” também servia como gíria para os adeptos da maconha que significava colocar em exposição algo que deve ser escondido, dar bobeira, vacilar. Uma segunda sequência, na conversa entre os insurgentes quando o coronel afirma que todas as armas de Ouro Preto estão em suas mãos, o Padre Toledo diz discretamente para Alvarenga: “É o que temos de evitar no futuro: tudo fique nas mãos de um só homem, principalmente um militar”. Nesse momento o cineasta faz uma

alusão direta à Ditadura Militar brasileira. E um último momento onde são exibidos trechos de um cinejornal sobre as festividades cívicas do Dia de Tiradentes (o Dia da Inconfidência Mineira).

Podemos perceber a captação sonora com microfones diferentes através de características das sonoridades que alternam de acordo com o posicionamento do equipamento e sua interação com o espaço. Por exemplo, nas cenas onde as vozes estão muito presentes e os sons ambientes com os ruídos estão bem mais discretos, é bem provável que se tenha usado microfones de lapela, que na época eram microfones com fio. Agora, onde percebemos reverberação, difração e reflexão sonoras, a referência é a do uso do microfone direcional *shotgun*. Na sequência do banho do Visconde onde ocorre a delação por Silvério, a sonoridade denuncia a espacialidade que faz parte de uma casa colonial com o pé direito alto em um cômodo amplo com poucos móveis, diferentemente da sequência do diálogo de Alvarenga com o Visconde onde a casa também é de pé direito alto em um cômodo com poucos móveis e notamos que as vozes pouco percorrem o ambiente pois o microfone de lapela está muito próximo da fonte sonora. Na sequência do interrogatório do padre fica nítido que o microfone *shotgun* está mais próximo do interrogado em relação ao inquisidor pela diferença de como ouvimos as vozes e suas interações na espacialidade, a voz do inquisidor ganha mais corpo quando se aproxima do padre, logo se aproxima do microfone que possivelmente está por baixo do quadro. Há dublagem em escassas cenas no filme, possivelmente quando se tornou inviável a utilização do microfone pelo figurino ou pelo enquadramento, ou ainda quando a captação sofreu interferência do meio externo que compromete o entendimento da cena. Analisando atentamente, a sequência da rainha no pátio da cadeia nos faz acreditar que a representante de Portugal está microfonada e sua voz é direta enquanto todas as outras vozes dos presos são dubladas.

Os Inconfidentes possui uma narrativa não-linear, contudo a sua fragmentação é de sequências duradouras e lógicas. Os momentos de curta fragmentação são raros, as quatro primeiras sequências que juntas totalizam 02 '13" do filme, e na última sequência em que são montados com o cinejornal alguns poucos segundos de imagens do pedaço de carne sangrenta sendo cortado com um cutelo. São raros também os instantes de assincronismo: em uma sequência onde estão no quadro Alvarenga, Padre Toledo, Claudio Manuel e Maciel; Gonzaga que está em um cômodo anexo fora de quadro com sua voz se faz presente na conversa por seis segundos. Outro instante é na apropriação do cinejornal e a voz *over* que o narra. Destarte podemos afirmar que *Os Inconfidentes* é

um filme fundamentado no sincronismo e no maior aproveitamento da captação de voz com som direto.

O filme *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) é uma alegoria histórica do Brasil colônia e que faz alusão aos tempos sombrios da Ditadura Militar contemporânea à obra. O técnico de som direto é Walter Goulart com assistência de Diego Rueda. O personagem D. Sebastião de Souza é um guerreiro brasileiro devoto ao reino português que por manobra do império está designado a viver em isolamento com sua família numa floresta. Sua voz o mostra temente a Deus pela subserviência com que conversa sozinho aludindo ao Senhor após a morte por acidente de seu filho menino. Quando dialoga com sua esposa em frente a uma fogueira, afirma conformado que o lugar deles é naquela floresta. A cômputo o contraria dizendo que o lugar é Pindorama, a cidade que fundou, para onde eles têm de voltar. Sebastião diz que Pindorama agora é terra de traidores e que o Rei de Portugal deseja a permanência dele no lugar em que se encontra. Durante este diálogo sincronizado ouvimos fora de quadro o ritual de um indígena, vozes síncronas e outra assíncrona em uma mesma cena. Na conversa com a comitiva que o visita para comunicá-lo que o rei está sendo traído e que o guerreiro tem de voltar para a cidade que fundou, sem ânimo diz que não pode ir e que somente o rei pode lhe ordenar que volte. Em seguida, chega um emissário como uma carta do monarca ordenando que vá a Pindorama para restabelecer a ordem monárquica. Voltando a Pindorama participa de um banquete com o governador local desobediente à Coroa. Sebastião se irrita com a demagogia do governante e ordena à sua mulher que eles se retirem, ela entra em um embate o ameaçando e afirmando que não volta para a floresta. Ele grita visivelmente nervoso e diz que se é assim irá abandoná-la, retomando o desânimo e com olhar vago em tom confesso fala que só quer viver na pureza do mato. Após a sequência de encenação/denúncia do artista Gregório, Sebastião exaltado se dirige ao governador dizendo que não será mais enganado e dá voz de prisão para Diogo o agredindo, depois vai até Gregório e em tom humilde o agradece pela mensagem passada através da encenação. Depois de comandar uma chacina contra negros de Pindorama, D. Sebastião acredita estar salvando seu povo. Mais a frente em monólogo de tom poético critica a ambição do povo e reflete sobre a beleza e as riquezas naturais do país, que serve à monarquia e beneficia o mundo inteiro. Na última sequência do filme, ensandecido por ter provocado um massacre na cidade, carregando o corpo de Gregório, segue gritando aos berros tomado pela insanidade. A evolução

deste personagem que começa exilado na mata e é convocado para voltar a ser uma máquina de guerra, se dá representada em torno da violência atmosférica.

Sofia, a esposa do protagonista, inicia o filme em voz *over* se dirigindo a uma divindade feminina, lamentando sua condição de exilada por consequência de seu marido ser obediente ao Rei de Portugal do qual ela deseja a morte. Aqui é marcada uma primeira oposição entre mulher e marido, ela se relaciona com a simbologia pagã (PINTO, 2014, p. 50), assim como acontece em Pindorama, enquanto ele é um defensor do cristianismo. Em um primeiro diálogo síncrono com Sebastião calmamente tenta o convencer que o melhor a ser feito é voltar para Pindorama e que o exílio forçado é uma manobra do reinado para deixá-lo de fora das articulações. Mais adiante novamente em voz *over* faz uma ponderação reflexiva sobre os “homens de bem” que precisam do serviço de seu marido para a missão de reordenar a cidade que se rebela e vive independente da monarquia. No banquete oferecido pelo governador, Sebastião tem um rompante e lhe dá a ordem para que saiam daquele lugar, Sofia se revolta contra o marido, toma a filha como refém e o ameaça em voz enervada afirmando não sair mais da cidade. Já distante do marido pelas diferentes ideias, ela invoca a rainha do mar para que remova seu coração de mulher e a transforme com todas as armas em uma rainha.

O governador (Hugo Carvana) denota em suas falas um comportamento oportunista. Quando carregado pelos escravizados através das ruas, aplaudido pelo povo, ele reflete alto em tom de escárnio sobre o longo tempo no poder promovendo bandalheiras e que o povo deveria o matar em vez de exaltar. Quando colocado ao chão se dirige ao povo com sinceridade afirmando que nunca fez nada por eles e que a cidade funciona por si só, deixa claro a inutilidade de vossa pessoa mas mesmo assim o povo o saúda. Debochadamente diz que vai continuar representando seu papel nessa farsa permanecendo no governo. No banquete oferecido no retorno de Sebastião, mesmo antevendo que o guerreiro veio para se opor e refazer a ordem Real, o governador dá as boas vindas e pede um brinde ao caráter e pela volta do fundador que deverá aperfeiçoar seu governo. Em diálogo com Diogo que o alerta do perigo de Sebastião se opor a eles, o tirano responde que nesse caso pode sem problemas se tornar aliado do guerreiro contra os opositores do rei, porque não tem e nunca teve dignidade. Entretanto ressalta o valor da dignidade alheia e aconselha Diogo a permanecer na oposição, paradoxalmente no mesmo diálogo ele diz que se se dobrarem a Portugal abandonando os ideais podem ficar com riquezas e prestígio e continua: “[...] Agora quem tá te falando isso é um sujeito sem caráter, covarde. Você não, você é um desbravador, resista a meus

conselhos, seja louco, seja louco, louco!”. No decorrer do banquete o governador embriagado conta piadas e faz rimas. Na sua última sequência com diálogo, está com dois escravizados que o ameaçam de morte. Primeiro ele faz uma calma reflexão sobre sua morte e o contexto social, depois diz ter medo e se descontrola indagando em voz alta sobre quem será seu executor assim como implorando pela vida. O personagem Diogo, amigo do governador, também possui no comportamento e na voz características oportunistas. Na cerimônia de seu casamento com uma indígena, ele discursa ao povo dizendo ser o maior sem vergonha do país. No banquete, apesar do conselho do governador, de forma dissimulada ele provoca D. Sebastião, exaltado, diz não admitir ser chamado de traidor. Após reação agressiva do guerreiro, Diogo calmamente tenta convencer Sebastião que a oposição ao rei em Pindorama é na verdade uma tática de dominação popular para manter o povo trabalhando sem reclamar. Depois da encenação do artista que entrega a farsa, Sebastião agride Diogo e lhe ordena que reaja, ele foge aos berros.

O homem do povo e das artes, Gregório, em sua primeira aparição está ocioso deitado embaixo de uma árvore quando observa a chegada de D. Sebastião e sua família. Sua voz é a voz das contradições. Em seu primeiro momento com fala, chega em uma festividade/ritual onde negros tocam e dançam em volta de uma fogueira. Gregório eufórico se une à roda e entoia um viva à mãe do rei, no mesmo momento é rechaçado pelos pretos e entra em um embate chamando-os de ignorantes e escravos. Em uma das cenas da sequência do banquete, a sua voz surge fora de quadro cantarolando ao dono da casa. O governador o responde, lhe dá a classificação de melhor “cantador” da região e o pede para cantar; depois de algumas insistências lhe dá a ordem para “fazer o circo pegar fogo”. Gregório convida um amigo para uma encenação, o amigo interpreta um homem que diz dar as ordens por ali e que garante não mandar ouro para o rei, pois o ouro ou é do povo, ou é do seu pessoal. Por sua vez, Gregório interpreta um guerreiro fiel ao reinado. No final da esquete, o artista revela que um personagem é D. Diogo e o outro D. Sebastião, essa mensagem desperta no guerreiro um acesso de fúria que o faz agredir Diogo. Em seguida ele se volta para Gregório e mais calmo com uma tonalidade humilde lhe agradece por fazê-lo entender o contexto. Gregório em voz alta e contundente revela que é do povo, e que está do lado oposto do Além-mar porque nasceu sem princípios e não segue nem as leis e nem os princípios do rei. Diz ainda que seu rei é Nagô e que Sebastião deveria ter Nagô como rei pois é brasileiro, mas em vez disso prefere ser honesto, burro e fiel ao rei dos outros.

Sebastião e outros homens pedem para que o prendam, o governador ordena a prisão, um guarda entra em cena com uma borduna batendo em Gregório que perde perdão alegando que as palavras eram só poesia, lamenta-se da surra e suas consequências, chorando pede perdão mais uma vez até tomar o facão do guarda, degolá-lo e antes da fuga diz em versos: “Todos dizem que eu sou eu, isso lá eu não direi. O mundo dá tantas voltas, eu não sei o que serei”. A partir daí o artista se torna liderança da resistência do povo de Pindorama. Quando encontra a milícia comandada por Sebastião, aos gritos declama versos de protesto com conteúdo sarcástico. Depois de atacado faz um discurso gritado do qual as possibilidades narradas são contraditórias, e por fim ordena a debandada da resistência. Em duas cenas desta última sequência a sua voz soa assíncrona, em curto tempo de contraplanos rápidos.

Através de uma atenta escuta verificamos o assincronismo nas duas sequências em voz *over* com textos curtos, em outras duas sequências onde coexistem vozes de personagens em quadro mas também voz fora de quadro, ou seja, vozes síncronas e assíncronas em uma mesma cena, e em dois momentos curtos de contraplanos. Na narrativa linear prevalecem as falas em sincronia que em grande parte são expressadas exageradamente, em monólogos, em versos falados ou gritados, compondo o caráter alegórico do filme.

2.4 Vozes síncronas, assíncronas, na dublagem, no som direto, na gravação de campo

A partir das identificações e análises no recorte das vozes, estabeleceremos comparações entendendo que o *corpus* fílmico selecionado é apenas uma parte menor dentro de uma delimitação temporal das manifestações cinematográficas estudadas. Dos filmes associados ao Cinema Marginal, *Hitler IIIº Mundo* e *Sagrada família* fazem um uso não convencional do gravador portátil, no primeiro as vozes dos atores são gravadas em uma dublagem com condição técnica amadora; no segundo as vozes não pertencem aos atores e apenas alguns trechos foram mimetizados para se encaixar no universo das imagens e, no restante, o encaixe é feito sem encenações sonoras para com a imagem. Nessa segunda situação podemos afirmar que foram feitas gravações de campo, que não eram nos campos de Minas Gerais mas sim nas manifestações contraculturais de um grupo de amigos na cidade do Rio de Janeiro. O assincronismo nas vozes é parte

fundamental da estética dos filmes, ampliando possibilidades na decodificação dos signos e na interpretação das narrativas.

No outro filme que consideramos do contexto marginal, temos quatro fragmentos que se utilizam de diferentes recursos na gravação e na utilização das vozes. *Colagem*, *Balanço* e *Bandeira Zero*, foram dublados em estúdio de som, enquanto *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia* teve a captação do som direto. Nos três primeiros episódios prevalece o assincronismo e no último a voz sincrônica se faz totalmente presente. É interessante ressaltar que tanto *Balanço* quanto *Bandeira Zero* têm diálogos que se fazem voz *over* em algumas cenas, conversas que iniciam em quadro e continuam fora de quadro em cima de outras imagens, e o contrário, começam fora de quadro e continuam durante o enquadramento dos personagens dialogantes.

Entrando na seara do Cinema Novo com estilo marginal, em *Câncer* de Glauber Rocha também há conversas suas com Zelito Viana que servem de voz *over* para duas sequências. Também ouvimos a voz do cineasta interferindo na cena e em outro sentido narrando acontecimentos que pertencem ao contexto político brasileiro da época, como a voz onipresente e onisciente do documentário convencional com a diferença de entonações alegóricas e textos coloquiais. Apesar dessas iniciativas e experimentações, a voz que mais tem espaço na narrativa é a voz síncrona dos personagens.

Nas circunstâncias de encenação de *Os Inconfidentes*, com muitos atores se movimentando e falando em uma mesma sequência com planos abertos proporcionando muito teto, o som direto pôde ser melhor aproveitado através do uso pioneiro até então dos microfones de lapela com fio. Filme fundamentado no verbocentrismo (CHION, 2011) e nas falas síncronas, tem apenas uma voz *over* na apropriação de um cinejornal. Outro filme de cunho histórico do Cinema Novo, *Pindorama* também se prevalece da voz sincrônica em textos com uma carga alegórica intensa, em som direto. Podemos observar e escutar vozes assíncronas coexistindo com vozes síncronas, na sequência onde Sebastião dialoga com Sofia e fora de quadro ouvimos a voz de um índigena ritualizando, e em uma das cenas do banquete onde a voz de Gregório fora do quadro cantarola enquanto em quadro o governador dialoga com essa voz.

Em nosso entendimento o som direto favorece o discurso sincrônico porque naturaliza a imagem sem as imperfeições de uma sincronia, com atrasos que a dublagem pode apresentar. Podemos verificar que o som ralenti, por equívoco técnico em algumas falas de *Câncer*, pode ser menos chocante quanto uma dublagem fora de *sync*. A dublagem também pode deixar a desejar na reconstituição da encenação das emoções de

acordo com a entonação do(a) dublador(a). Já para o discurso assíncrono acreditamos na voz gravada em estúdio tão recorrente mas também que do som direto pode se extrair bons resultados, como a vocalidade de Glauber fora de quadro interferindo na cena do Dr. Zelito em diálogo com os marginais ou a voz do marginal branco quando sai de quadro mas continua no mesmo espaço cênico dos outros atores. Percebemos dentre os filmes estudados, os que são associados ao Cinema Marginal têm uma predileção pelo assincronismo nas vozes, diferente dos que integram o Cinema Novo que utilizam as vozes síncronas com mais recorrência. Em relação aos filmes híbridos - dirigidos por cinemanovistas mas com forte tendência marginal - *Câncer* tem destaques importantes para a voz assíncrona mesmo com a prevalência da voz síncrona; e o curta-metragem *Sexta Feira da Paixão Sábado de Aleluia* não faz o uso do assincronismo sendo integralmente com vozes sincronizadas.

Seguindo, depois de especularmos sobre as vozes, no próximo capítulo falaremos dos ruídos de sala, dos sons ambientes e dos efeitos sonoros, compondo a banda sonora do *corpus* filmico.

3 RUÍDOS DE SALA, SONS AMBIENTES E EFEITOS SONOROS

3.1 Quais são as peculiaridades dos ruídos, dos ambientes e dos efeitos?

Os ruídos de sala correspondem ao Foley, terminologia estadunidense empregada atualmente no cinema brasileiro. Consistem na arte de criar e recriar sons em uma sala de estúdio (preparada com objetos necessários e tabladados com diferentes tipos de piso) para gravação síncrona com a imagem exibida na tela, realizada pelo técnico de estúdio. Na época do cinema moderno brasileiro os ruídos de sala também poderiam ser denominados por sonoplastia e o profissional responsável era o ruideiro ou sonoplasta. Esses ruídos dizem respeito às movimentações e gestos dos personagens (passos, socos, tapas, chutes, cotoveladas, beijos, toques, cusparadas, espirros, tosses...) e suas interações com os objetos (portas, móveis, garrafas, pratos e talheres para refeições, roupas, torneiras, isqueiros...) Também há as circunstâncias da interação dos fenômenos naturais com as coisas, como o vento que entra pela janela e faz espalhar folhas de papel em cima de uma mesa. Chamaremos atenção para o fato destes ruídos nem sempre serem recriados com movimentações ou com objetos idênticos aos da imagem, como exemplo o som de um braço humano quando fraturado em cena pode ser criado a partir de um pacote (ou uma certa quantidade) de espaguete cru sendo partido ao meio próximo do microfone disponível para a gravação.

Os sons ambientes são aqueles que compõem a ambientação de uma cena, muito associados aos fenômenos da natureza e aos animais entre os mais usuais estão ondas do mar e vento na praia, canto de pássaros no meio rural, chocalho de cobra na selva, sons emitidos por grilos e cigarras na noite, galo cantando em uma manhã. Podem também construir sonoramente espaços sensoriais e psicológicos (IWAMIZU, 2014). Segundo a artista de Foley e pesquisadora Rosana Iwamizu, “o ambiente caracteriza o espaço sem chamar a atenção para nenhum ponto específico na imagem. Sua sincronia está ligada à troca de ambientes entre uma cena e outra, marcando a mudança da atmosfera” (IWAMIZU, 2014, p.22). Este tipo de som pode ser oriundo da gravação do técnico de som direto (em alguns casos em momentos distintos da ação cênica) ou de coleções (bancos) de sons - que consiste em registros sonoros já editados e disponíveis em diferentes mídias. No contexto do cinema moderno brasileiro o som ambiente poderia ser gravado pelo próprio sonoplasta.

Os efeitos sonoros são os sons que correspondem às máquinas: automóveis, explosões, rádio, aeronaves, armas, telefone, entre outros, e também são os fenômenos naturais como tempestade, trovões, chuva, terremoto, erupção de um vulcão, etc. Sons criados através da manipulação de ondas sonoras e que não fazem parte da natureza também são efeitos, exemplos: “poings”, “zings”, “wooshs” (IWAMIZU, 2014). Assim como os sons ambientes, os efeitos podem estar em coleções sonoras (bancos de sons), nas coberturas do técnico de som direto, ser produzido por manipulação ou ainda de acordo com a época estudada, serem produzidos pelo ruideiro.

3.2 Ruídos, ambientes e efeitos sonoros nas pistas do Cinema Novo

O filme *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) foi mixado e masterizado por Cesar de Noronha e Eduardo Engel, contudo não se tem crédito da sonoplastia. Por conta disso, intuímos que a ruidagem de sala deve ter ficado a cargo de Walter Goulart pelo seu crédito como engenheiro de som, nomenclatura não usual no cinema brasileiro. Não há crédito do estúdio onde foi sonorizado e nossa pesquisa não alcançou essa informação por conta dos arquivos das instituições preservadoras do cinema brasileiro estarem fechados.

Durante a narrativa, a música original de Guilherme Vaz muitas vezes se confunde com os ruídos e os sons ambientes, traço marcante das trilhas feitas pelo compositor para o cinema. Na sequência onde se dá uma representação teatral da batalha entre um grupo de indígenas e outro grupo de defensores do Rei de Portugal, ouvimos maracás indígenas e trombetas (que na imagem são de bambu e cabaça). Na sequência seguinte onde D. Sebastião dialoga com membros da comitiva que foi visitá-lo, o som de fundo é composto por maracás e um tipo de apito. Na cena onde Diogo carrega o tronco que lhe foi dado por um indígena, ouvimos mixados com as falas sons assíncronos de maracás e tambores (que não aparecem nas imagens). Outros instantes de tambores assíncronos são quando Gregório faz sua apresentação teatral, na sequência em que o artista intima Diogo a ser o rei do povo de Pindorama, e na cena onde dois negros ameaçam o governador. Estes sons de instrumentos que não tocam necessariamente uma música, servem de ambientação para uma cidade onde as culturas de algumas etnias indígenas e outras etnias africanas estão se fundindo. Muito

provavelmente esses sons foram produzidos pelos músicos que executam a trilha musical original composta por Guilherme Vaz.

Muitas cenas se passam nos mangues da Ilha de Itaparica (onde o filme foi rodado) e a lama tem um fluxo contundente na narrativa e serve de metáfora para um povo e um guerreiro que vão se sujando, se afundando e chafurdando, por conta disso são muito presentes os ruídos dos corpos na lama. Vamos chamar a atenção para ruídos ímpares na narrativa, o primeiro está associado a uma reação do estado emocional de Sofia que está abalada pela situação de exílio na selva, sozinha pensativa esfrega e bate com a mão seu calçado em uma cerca de madeira. O segundo som denota sarcasmo na sequência já comentada onde a comitiva visita D. Sebastião, o guerreiro está segurando um arranjo que prende as patas de uma galinha aparentemente morta e quando abraça o visitante se ouve o cacarejar do animal em reação ao movimento brusco. Os ruídos da agressão sofrida por Gregório de um guarda que o espanca com uma borduna e esses sons de pancadas se fundem aos sons dos tambores. Eventualmente há um ruído assíncrono na cena onde Sofia fala à rainha do mar: a mulher está em primeiro plano e em segundo plano percebemos um matagal, conforme a personagem vai andando vamos escutando som de passos na água que nos induz a pensar que ela está em um brejo próximo de uma praia.

Em se tratando de um filme sobre um guerreiro que é convocado para restabelecer a ordem de um regime, os efeitos sonoros contundentes são os tiros de carabina, as explosões e o fogo do incêndio na oca. Entre as últimas sequências temos os sons de trovoadas e chuva que provoca outro tipo de lama diferente da do mangue, uma lama barrenta.

Outro filme, *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) foi sonorizado no estúdio Somil pelos técnicos José Tavares e Victor Raposeiro. Não temos na ficha técnica tampouco nos créditos a especificação de qual deles ficou responsável pela mixagem e quem fez a ruidagem de sala. Na ficha técnica do site da Cinemateca Brasileira consta para Juarez Dagoberto (que assinou o som direto) o crédito de diretor de som, termo muito abstrato para época, sendo assim ficamos na dúvida se para além do som direto, o técnico também produziu os ruídos de sala ou coordenou a gravação da parca dublagem necessária.

Os sons ambientes de cantos de passarinhos são presentes na cena onde Claudio Manoel versa ao ar livre, no passeio de Gonzaga e Marília, na sequência de Tiradentes chegando em sua casa e se surpreendendo com a presença de Silvério, além de

timidamente bem ao fundo no interrogatório de Claudio Manoel e mais presente quando este fala versos no cárcere. Outra presença é a ambiência da água corrente quando Tiradentes e Gregório conversam caminhando à beira rio. Um som ambiente curioso provavelmente indesejado pelo som direto está no final do segundo interrogatório de Tiradentes quando ouvimos bem distante o som de uma banda marcial executando uma música. Outro ambiente captado pelo som direto e fora de contexto é o som de uma buzina que soa ao fundo no segundo interrogatório do Padre Toledo. Para além de todos esses ambientes que caracterizam a histórica cidade de Ouro Preto temos o som do vento de litoral e das ondas do mar em duas cenas do desterro de Gonzaga, que sofre a condenação de exílio do Brasil.

A grande maioria dos ruídos são oriundos da captação direto da cena como os passos e as interações dos personagens com os objetos, figurinos, acessórios, constando alguma sensação da espacialização desses sons nas texturas dos pisos de tábua corrida e dos móveis coloniais. Chamamos a atenção para a banheira do Visconde e os ruídos de água do banho quando Silvério entra para dividir o mesmo espaço. Uma cena para comprovarmos o ruído do som direto é a do interrogatório do Cel Francisco de Paula onde o inquisidor arranca o adorno do lado direito da farda e não ouvimos seu som, quando é arrancando o adorno do lado esquerdo o som é ouvido, isso se deu pela intensidade impressa pelo ator que coloca mais força no segundo momento da ação a ponto de se fazer o ruído presente e provavelmente pelo posicionamento do microfone direcional que deveria estar com a angulação mais próxima do segundo adorno. Se esses ruídos fossem pós-produzidos na ruidagem, os dois sons seriam ouvidos com intensidades niveladas. Entretanto há ruídos pós-produzidos como os das duas sequências em que Tiradentes encontra com o então amigo Silvério, na primeira se ouve passos dos personagens no chão de pedra assim como os trotes dos burros que passam carregando cargas. Na segunda, Tiradentes abre e fecha a porta de madeira e caminha a passos duros até a parte aberta da casa, neste espaço ele se surpreende com a presença não anunciada e conta para Silvério a sua estratégia de fuga por uma suposta perseguição; ouvimos ruídos e efeitos sonoros assíncronos de charretes, sinos, carroças, trote de cavalo, que intensifica a dramaticidade da sequência em que o personagem subversivo relata evidências de uma perseguição a vossa pessoa. Outros ruídos e efeitos intensos para a dramaticidade e de ordem da pós-produção dizem respeito ao enforcamento suicida de Claudio Manoel no cárcere, o corpo morto de Alvarenga sendo

virado por um homem que usa os pés e os sons de Tiradentes sendo executado na forca em uma praça diante de um público.

Glauber Rocha fez a montagem e a sonorização de *Câncer* no ICAIC - Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, em 1971 depois de três anos de sua rodagem, e o técnico responsável pela edição e sincronização do som foi Raúl García. Não temos informação sobre quem mixou o filme que não tem ruidagem de sala pois todos os ruídos são do som direto. Contudo existem alguns efeitos sonoros que serão dissecados e comentados. A sonoridade de *Câncer* nos faz perceber uma relação sinal-ruído⁴¹ ruim, pois se ouve com nitidez o ruído contínuo gerado pelo equipamento de gravação ou pelo tratamento em um negativo de qualidade duvidosa.

Na segunda sequência do filme, a câmera do ponto de vista do carona de um automóvel, ouvimos a ambiência de dentro da kombi: motores de automóveis, música do rádio portátil e vozes ininteligíveis até se tornarem nítidas. Na cena seguinte onde o marginal negro conversa com dois burgueses enquanto outro negro fica cantando samba, ouvimos os ruídos da batucada na caixa de fósforo e das palmas, e por volta das minutagens de 05'49'' e 11'00'' ouvimos automóveis passando que não vemos na imagem assim como marteladas em 07'59'', compondo os ruídos assíncronos na varanda de uma casa localizada em uma rua ruidosa. Em parte da sequência onde o marginal negro leva o objeto não identificado e roubado de um gringo para um quarto onde se encontra o marginal branco, também ouvimos sons de automóveis que são captados pelo som direto mesmo em um ambiente fechado, e em boa parte da sequência se faz ouvir uma batida eletrônica próxima da sonoridade das batidas de um coração reproduzidas por aparelhos. Intuímos que esse som pode ser um ruído indesejado do equipamento de gravação ou ainda algum problema na impressão da faixa sonora da película. Novamente ouvimos ruídos assíncronos de automóveis e buzinas, só que agora em um nível bem alto, quando os marginais vão até a residência do Dr. Zelito. Com os personagens já dentro da casa percebemos ruídos de manipulação da vara de *boom* assim como o microfone entrando em quadro em alguns instantes. Os ruídos da urbe são ouvidos com mais constância quando o marginal negro vai para a localidade da Cinelândia procurar emprego, nesta sequência vemos e ouvimos o trânsito, e em uma cena chuvosa o som da chuva no espaço urbanizado.

⁴¹ “A relação sinal-ruído refere-se à diferença de intensidade entre o ruído indesejado inerente ao sistema de gravação e o sinal desejado. (IWAMIZU, 2014, p.28)”.

Na seara dos efeitos sonoros, têm-se efeitos gravados no Rio de Janeiro e possivelmente efeitos gravados em Havana, como uma transmissão de rádio em língua hispânica. Na sequência do marginal branco na casa da artista loira ouvimos três transmissões de radiodifusão, uma propaganda, um programa de cunho religioso e uma cantora cantando uma marchinha, que parecem não corresponder às imagens do aparelho de televisão que o casal assiste. Na sequência final da delegacia, na cena que termina com o quadro da artista loira e seu outro amante, ouvimos uma música instrumental mixada com a gravação de uma voz aguda que grita, ri, se expressa freneticamente com uma oralidade ininteligível, entre um som e outro conseguimos entender a palavra "Vietnam". Esse efeito tem continuidade na próxima cena que é um ponto de vista subjetivo de dentro de um automóvel passando por um túnel. Em um diálogo assincrônico entre a artista e o marginal branco ouvimos uma canção mixada com a gravação de uma conversa ou entrevista, ambas em língua espanhola ou castelhana. Para além desses efeitos obtidos a partir da justaposição de músicas, transmissões e outras gravações, temos os tiros de revólver desferidos pelo marginal negro contra o burguês.

Os sons ambientes do vento e de ondas do mar estão em uma panorâmica que sai da praia, revela uma estrada e termina na mesa da parte externa de um restaurante onde estão sentados o marginal branco e a artista loira, esses mesmos sons servem de efeito sonoro para uma rápida cena assíncrona de uma mulher falando em *close-up*. O destaque dos ambientes está na sequência da praia onde os marginais disputam a artista bem próximos da água do mar, ouvimos as ondas e o vento junto dos ruídos de palmas e batucadas em um casco de cerveja enquanto eles cantam canções populares. Os sons da natureza estão em um plano sonoro bem próximo dos outros sons oriundos das interações das personagens, no momento da ação que culmina no assassinato do marginal branco, os ambientes chegam a ocupar toda a sonoridade da ação.

3.3 Ruídos, ambientes e efeitos sonoros nas pistas do Cinema Marginal

Outro filme ruidoso, tanto no que tange à relação sinal-ruído quanto no que diz respeito à quantidade de sons justapostos na montagem, e que não tem ruidagem de sala, é *Sagrada família* (Sylvio Lanna, 1970), com todos os ruídos e sons ambientes gravados por seu diretor. A edição de som ficou por conta do montador Geraldo Veloso

que trabalhou em uma das mesas de montagem da Cinemateca do MAM e a mixagem foi do técnico Toninho⁴² nos estúdios Herbert Richers - que em seu emprego na empresa não sonorizava filmes brasileiros para atender exclusivamente o mercado do audiovisual internacional fazendo a banda na língua portuguesa para a distribuição no Brasil. O uso de um estúdio da empresa foi negociado com o técnico Toninho que, de posse das chaves das salas, trabalhou em horários alternativos nas madrugadas.

Alguns ruídos são recorrentes e ressurgem em cenas díspares: telefones tocando, moedas em uma caixa registradora, badaladas de sino, batidas de objetos em outros objetos. No início do filme, em tela preta, ouvimos um som intermitente de um objeto batendo em uma superfície e em seguida vozes com o ruído do vento no microfone - um tabu no cinema pois é comum usar um protetor de vento no microfone para evitar esse ruído. O som do objeto não distinguido que bate na superfície surge algumas vezes sem sincronia e em outras oportunidades como tentativa de sincronizar por associação, que é diferente da sincronização milimétrica convencionada no audiovisual, quando o personagem do guia está subindo ou descendo escadas das casas que serviram de locação. Nestas situações o ruído é colocado em associação aos passos do personagem que é manco. Soa um ruído estridente quando a empregada da família arrasta a arara com roupas; ouvimos sons de datilografia marcando os passos de Zombio descendo uma escada na mansão; o ruído de quando o guia auxilia o menino aleijado a se movimentar com seu carrinho de madeira; quando o patriarca desfere dois tiros de arma de fogo e na banda sonora toca o som de uma campainha, são outros exemplos no filme de sincronização por associação.

É curioso o efeito que se obtém em um filme com uma exacerbada gama de ruídos nos dois momentos de silêncio total (ouve-se apenas o ruído emitido pela câmera na gravação sobre o negativo), 1 minuto e 17 segundos com a ausência de ruídos, sons ambientes, diálogos e música, quando a empregada Geração Espontânea termina de passar roupas e as coloca em uma arara móvel. Essa mesma cena se repete no final do filme. Outros efeitos sonoros ímpares que chamaremos a atenção são quando o guia manco chega de táxi por uma avenida movimentada da cidade de Belo Horizonte e ouvimos os ruídos dos motores e buzinas mixados com uma bateria de escola de samba. Latidos de cães justapostos com música, com vozes, com buzinas, animaliza a família

⁴² Em entrevista ao autor, Sylvio Lanna diz desconhecer o sobrenome de Toninho que ficou creditado apenas com seu apelido. O mixador era funcionário dos estúdios Herbert Richers e aceitou o serviço por um cachê simbólico.

que está afetada pelas convenções sociais. O badalar de um sino durante a canção “Milonga Triste” que embala o guia em uma cadeira de balanço, e novamente sinos na sequência onde Zombio na cama com Dama é despertado de sua ação, instigado pelo som acaba sendo levado para fora do quarto e da casa o que culminará em um encontro suspeito com vossa madrastra. Há ruídos que antecipam algumas ações e o exemplo mais nítido é o da sequência onde vemos em um plano geral o carro Rural, que transporta a família, em uma estrada estreita com uma encosta árida; na banda sonora ouvimos um texto narrado em espanhol justaposto com sons de movimentos na água que têm continuidade com o texto narrado pela atriz Maria Gladys. Na sequência seguinte vemos a família atravessando um rio por uma balsa e somos induzidos a pensar que aquela estrada estreita era o limite da terra com o rio. Outros efeitos são retirados de transmissões de radiodifusão, principalmente de programas com conteúdo de ficção científica. É o que podemos observar e escutar em duas cenas da sequência onde o carro Galaxie está partindo da casa na cidade interiorana e ouvimos um ruído manipulado típico das narrativas futuristas. Os sons convencionais no filme são apenas os efeitos dos motores de automóveis, as buzinas no trânsito e na estrada, o ambiente de passarinhos cantando e as palmas de Dama, Zombio e Mandrágora para o patriarca armado com um rifle Winchester.

Mais um filme em que a relação sinal-ruído é deficitária, o longa-metragem fragmentado *América do sexo* teve os ruídos de sala assinado por Onésio Batista, o crédito de sincronismo para Manoel Oliveira, sem crédito de mixagem e foi sonorizado na Atlântida Cinematográfica.

O primeiro episódio, *Colagem* de Luiz Rosemberg Filho, traz uma verdadeira colagem de sons com músicas, ruídos, efeitos, vozes e alguns ambientes sobrepostos em trechos do filme. Em uma das sequências que alegoriza uma reunião antropofágica a banda sonora traz latidos de cães, cantos de pássaros, mugidos de vacas, e esses sons não são ambientes (como usualmente se trata os sons dos bichos) e sim efeitos sonoros que são mixados com uma voz *over*, isso porque o cenário é a sala de um museu situado em uma metrópole, onde seria incomum ter esses animais tão próximos, e o texto da narração faz uma crítica à sociedade industrial mercantilizada e seu caráter próximo da irracionalidade. Os efeitos oriundos de transmissão de radiodifusão são variados: uma narração que aborda a nave espacial Apollo 11 com manipulação de ondas sonoras fazendo uma sonoridade típica das ficções científicas, o programa de televisão do

Chacrinha⁴³, um jogo de futebol narrado em uma rádio, dentre outros. Na sequência em que a personagem de Ítala Nandi tenta fotografar o homem interpretado por Echio Reis em uma mesa de um restaurante, ouvimos de forma assíncrona motores de automóveis justapostos com a música de *jazz* que ritma a cena. Na próxima sequência, o mesmo casal está em um quarto e vão se despindo até começarem uma disputa para a dominação do corpo do outro, enquanto na banda sonora ouvimos os sons assíncronos de ambulância, tiros e no fundo vozes sem nitidez. Um único ruído sincrônico é quando a mulher recebe um revólver de uma aparição e dá um tiro pela janela, a cena é cortada para uma sequência de imagens estáticas com a continuidade sonora dos tiros. Há uma cena em que instrumentos de uma música são sincronizados como ruídos, quando o personagem de Echio Reis mergulha na piscina e toca um prato percussivo e a reação da mulher interpretada por Ítala Nandi bate os pés na água e ouvimos batidas de uma percussão.

O silêncio total (ausência de qualquer tipo de ruído narrativo) é explorado em duas cenas distintas, quando o extraterrestre interpretado por José Celso Martinez Corrêa segue para a entrada do MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e faz uma saudação com um espanador de pó; e na encenação de Ítala Nandi em frente ao espelho mirando-se e conectando-se com algo pessoal.

O episódio intitulado *Balanço* dirigido por Flávio Moreira da Costa, traz um ruído metalinguístico quando Ítala Nandi encara a câmera e ouvimos fora de quadro o som da claquete com a voz do diretor comandando “ação”. Nessa mesma sequência de personagens reunidos para uma refeição, todos os outros ruídos são síncronos com as movimentações nos talheres, pratos, copos e bandeja. Sobre os efeitos sonoros há em distintas cenas a transmissão de um programa de televisão que surge assíncrono, se torna síncrono com imagens da tela do aparelho televisivo e posteriormente fica alternando entre a assincronia e sincronia até o final do filme.

Em *Bandeira zero* de Rubens Maia, temos uma narrativa econômica nos ruídos e ambientes pelas músicas tomarem boa parte do tempo na banda sonora. Para um filme que trata do assassinato de um cliente por uma prostituta, não se têm sequer os efeitos dos tiros do revólver para sobressair a trilha musical. É sonorizado o ruído do tapa aplicado pela meretriz Glória (ou Laura) nas nádegas de sua colega Arlete. Os efeitos de automóveis e buzinas são ouvidos na sequência em que a prostituta protagonista seduz

⁴³ Radialista e apresentador de programa de auditório de grande sucesso popular na televisão brasileira nos anos 1980.

um cliente que conversa com outra garota em uma rua movimentada. O efeito mais duradouro, que poderia ser um som ambiente mas tem uma funcionalidade similar ao de trilha musical, é extradiegético e diz respeito à transmissão da Rádio Relógio AM do Rio de Janeiro. Esse som acompanha o banho de Laura (ou Glória) até a personagem se secar, enrolar-se na toalha e andar até a sala do apartamento.

Único episódio de *América do sexo* em som direto, *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Alelulia* do cinemanovista Leon Hirzsmann também têm seus ruídos e sons ambientes todos captados direto das cenas. Na reunião hippie embaixo do esqueleto de alguma construção temos presente o som da chuva que cai na hora da filmagem. Outro som ambiente revela o canto de pássaros na sequência em que o casal interpretado por Ítala Nandi e Luiz Carlos Saldanha estão sentados em uma canga entre uma área verde e uma estrada de terra. No tangente aos ruídos, todos síncronos, a banda sonora apresenta os sons de rádios comunicadores com acionamento dos botões, microfonia provocada intencionalmente pelo personagem e uma simulação de um duelo de espadas com as antenas dos aparelhos. Após tocar uma canção, o homem encenado por Luiz Carlos Saldanha quebra o violão batendo-o com força no chão e após o final da ação é retirada a sonorização da sequência que fica por volta de 01 minuto e 04 segundos em silêncio total. Um ruído de outra ordem é o som da manipulação do microfone que está direto na mão do técnico de som e entra no quadro pela esquerda do plano, na cena do casal dialogando na estrada de terra.

Outro filme com a relação sinal-ruído de baixa qualidade é *Hitler IIIº Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968) que teve os ruídos e sons ambientes gravados pelo diretor de fotografia (mais tarde se torna diretor de filmes) Jorge Bodanzky e por outras pessoas da equipe técnica⁴⁴ que eram em sua maioria atores e técnicos de teatro. No crédito do filme informa que a sonorização foi feita no Odil Fono Brasil com transcrição de som óptico nos Estúdios Vera Cruz. Não se tem crédito para a mixagem, entretanto sabemos que o mixador responsável do estúdio Odil à época era Julio Perez Caballar.

Na construção estética de José Agrippino de Paula não há a intenção de sincronizar os ruídos com o que é mostrado na tela e tampouco fazer uma tentativa de sincronia por associação como em *Sagrada família*, contudo os ruídos e efeitos quase sempre indicam algo a respeito da narrativa imagética. Observamos um único efeito

⁴⁴ De acordo com o relato de Jorge Bodanzky em entrevista ao autor realizada na data de 23/04/2021.

sonoro em sincronia que é o som da solda na cena onde o Senhor da Guerra entra em uma sala de tortura e encontra com torturadores que se movimentam como animais primatas.

O filme é repleto de efeitos sonoros como sons de animais selvagens, cacarejos de galos, latidos de cães, grunhidos de porcos, ruídos eletrônicos das narrativas de ficção científica, além dos efeitos associados às máquinas e à performance de guerra: marcha de tropas, sobrevoos de helicópteros, entre outros. Na sequência de abertura vemos uma máquina de escrever onde se datilografa os créditos, e ouvimos na banda sonora sons de animais selvagens que vão se justapor ao ruído de hélice de helicóptero que por sua vez se mescla com sons eletrônicos, que nos remetem a naves e foguetes espaciais, na próxima sequência na cozinha de um casal da classe média. Um efeito contrasta com a imagem, na continuidade sonora de uma sequência em que ouvimos sons de manipulação de ondas de caráter futurista para a cena onde um casal desperta nu em um matagal, eles têm aspectos primitivos e se arrastam terreno acima. Quando o ditador entra no laboratório clandestino para a compra do robô nazista, junto do diálogo assíncrono ouvimos também um despertador de relógio, quando o robô é ativado a banda sonora traz sons de tropa marchando e fazendo movimentos com armamento.

A sequência onde personagens bíblicos estão em um bote parado à beira do rio Tietê é sonorizada com ruído eletrônico seguido de sons de tempestade, rugidos de leão e cacarejar de galos ou galinhas, novamente som de helicóptero que é mixado junto de um efeito similar ao som de uma fita magnética sendo rebobinada e esse som invade a próxima sequência onde estão reunidos em um terreno sujo personagens bíblicos, nazistas, o personagem apropriado dos quadrinhos O Coisa, e se tem a chegada de um ator vestido de pênis gigante, o som de fita dá lugar ao canto de um galo. Entre os efeitos que compõe a banda sonora das sequências do personagem que é um grotesco samurai alegórico (Jô Soares) temos helicópteros seguidos de ordem unida militar quando ele caminha pela favela e é seguido pelos moradores, ouvimos a marcha militar e vemos os passos do samurai; ainda os helicópteros seguido de ruídos de sintonização de frequência radiofônica quando ele está em uma barbearia; ruídos de transmissão radiofônica e interferência de sinal eletrônico quando o samurai luta uma kombi com crianças faveladas, e na sequência onde ele dirige esse carro e a banda sonora apresenta efeitos com ruídos eletrônicos, de máquinas, vozes indefinidas e manipulação de ondas sonoras. Na cena onde o corpo sem vida do samurai é coberto com jornais pelos moradores da favela ouvimos o soar de uma campainha que é usada no teatro

anunciando que um espetáculo está para começar, posteriormente esse mesmo som de alerta encerra o filme com a tela preta.

Outros momentos para sublinhar são: quando um diálogo no banheiro entre o Senhor da Guerra e seu amante estadunidense é sonorizado com latidos estridentes de cães; no final da sequência do corpo do samurai coberto com jornais se ouve um efeito de uma voz distorcida que emite sons inteligíveis mixada junto do som de um motor de aeronave, do miar de um gato e de uma música com melodia árabe que tem continuidade sonora no início da sequência em que o ditador porta diplomas e vai diplomar o torturado que se converteu ao nazismo. Para reforçar a escolha assíncrona por excelência no filme há uma cena de um galo que é sonorizada apenas com uma música e não se tem o cacarejar ou canto do bicho que surge em outras variadas cenas.

3.4 Ruídos e ambientes da pós-produção e do som direto. Efeitos sonoros vocalizados

Em *Hitler IIIº Mundo, América do sexo e Sagrada família*, filmes associados ao Cinema Marginal, se tem uma multiplicidade sonora muitas vezes com edição de sons sobrepostos, o que contradiz a afirmação do montador Sylvio Renoldi que fala: “... mas os filmes marginais emendavam tudo de tudo o que era jeito [...] quando tinha música não tinha ruído, quando tinha diálogo não tinha música...” (RENOLDI apud PUPPO, 2012, p.115). Nos três filmes do ciclo marginal aqui estudados se ouve efeitos sonoros, músicas, diálogos, ruídos, podendo estar mixados juntos. Outro fator em comum entre eles é a utilização escassa dos sons ambientes. Essas três obras somadas a *Câncer*, que foi um exercício cinematográfico sem preocupações comerciais, possuem uma relação sinal-ruído de baixa qualidade. Já os filmes *Pindorama* e *Os Inconfidentes*, realizados com maiores orçamentos, o sinal-ruído já é satisfatório, provavelmente pelo uso de bons equipamentos e negativos de melhor qualidade, e em ambos os sons ambientes são bastante utilizados.

Em *Hitler IIIº Mundo, Sagrada família*, nos episódios *Colagem* e *Balanço*, não se tem a preocupação de recriar os ruídos de sala tal qual o que vemos na tela, sendo poucos os ruídos síncronos. No episódio *Bandeira zero*, os ruídos de sala são completamente ignorados e as ações das personagens são sonorizadas com músicas, diálogos, efeitos e poucos ambientes. Por sua vez, *Pindorama* traz seus ruídos de sala

síncronos (com a exceção da cena já comentada do som da água que não vemos, quando Sofia caminha por um brejo) e em grande maioria pós-produzidos, assim como os efeitos sonoros também se estruturam a partir de uma sincronia com as imagens na tela, e os ambientes muitas vezes se confundem com músicas pelos sons dos tambores e chocalhos que situa a narrativa em um espaço de miscigenação de culturas ritualísticas que possuem o hábito de tocar percussão. Em *Câncer* e no episódio *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia*, todos os ruídos (excetuando os efeitos sonoros) e sons ambientes são de origem da captação do som direto, já em *Os Inconfidentes* uma boa parte vem da captação direta que demarca sonoramente a espacialização característica da cidade de Ouro Preto, mas também existem os ruídos de sala e os ambientes pós-produzidos.

Existem efeitos sonoros de expressões vocais em *Câncer*, na última cena da sequência na delegacia onde ouvimos uma voz muito acelerada que exprime sons ininteligíveis justaposta a uma música instrumental; e em *Hitler IIIº Mundo*, no final da sequência onde o corpo do samurai é coberto por jornais e a banda sonora nos traz uma voz ralenti, distorcida, que emite sons não convencionais e está mixada junto do som de um motor de avião e de uma música com melodia árabe. Consideramos essas vozes como efeitos e não como falas, porque elas que estão sem corpos, não expressam propriamente palavras e se manifestam como um efeito estético de outra ordem, diferentemente da linguagem verbal. Associamos o entendimento deste efeito alcançado a uma reflexão de Antonin Artaud sobre linguagem:

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá no domínio do que não pertence estritamente às palavras (ARTAUD, 2006, p.32).

Após ouvirmos e observarmos tantos ruídos, efeitos e ambientes, no capítulo seguinte faremos um levantamento das músicas e uma análise do uso da trilha musical nas bandas sonoras dos filmes selecionados, para esgotarmos todos os componentes de uma trilha sonora do cinema moderno brasileiro.

4 A música nas trilhas do Cinema Novo e do Cinema Marginal

A transição para uma outra forma de se pensar a trilha musical no Brasil se deu gradativamente até o auge do cinema moderno produzido aqui e que se entrelaçou ao tropicalismo. Os filmes *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, estão entre os títulos que impulsionaram o Cinema Novo. Em ambos, a música de caráter extradiegético é orquestrada pelo compositor Radamés Gnattali (que no segundo filme conta com a parceria de seu irmão Alexandre Gnattali) e a música diegética são os sambas do sambista Zé Kéti (GUERRINI JR., 2009). Percebemos que essa esquematização é uma mescla com proximidades do uso da música orquestrada no cinema clássico europeu e estadunidense, somado à utilização dos sambas nos musicais brasileiros da Chanchada.

No primeiro momento do Cinema Novo, os primeiros longas-metragens de Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, o filme coletivo *Cinco Vezes Favela*, no tangente à música original é descartado o gênero sinfônico/orquestral para o esquema de um compositor criar para poucos instrumentistas dando ênfase às músicas popular e folclórica. Em um outro momento, com mais adeptos ao movimento fazendo seus primeiros longas e os pioneiros em uma segunda experiência, a música orquestral é incorporada nas trilhas, mas não como música original e sim com gravações já existentes em fonogramas. Assim o Cinema Novo redescobre Villa-Lobos, outros compositores modernistas-nacionalistas e também lança mão dos clássicos europeus. A utilização da música preexistente também se estendeu para a música popular brasileira e para os ritmos populares hispano-latinos, da África, da Europa e dos Estados Unidos. Toda essa prática e amálgama sonora vai desaguar em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) onde se é forjada a composição original do músico e cineasta Sérgio Ricardo somada às músicas preexistentes de variadas nacionalidades, todas podendo ser executadas intercaladas em trechos curtos e curtíssimos. Glauber Rocha faz a provocação que a banda sonora de seu filme inaugura o tropicalismo.

A relação entre cinema moderno brasileiro e tropicalismo se estreita no Cinema Marginal com as propostas de trilha musical a partir de colagens sonoras em *Hitler IIIº Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *América do sexo* (Luiz Rosembergue Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirzsmann, 1969), entre outros; e essa confluência entre audiovisual e a Tropicália, de algumas formas, vai atingir o Cinema Novo em filmes

como *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1968) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

Outros aspectos importantes da trilha musical no cinema moderno brasileiro é a música contemporânea de vanguarda de compositores como Guilherme Vaz, Marlos Nobre e Rogério Duprat; e a solução empregada pelo cineasta Júlio Bressane para agilizar e simplificar o uso da música preexistente em seu filme *O anjo nasceu* (1969): o cineasta tocava o disco com a canção que queria na cena durante a encenação para o som direto captar a trilha musical dispensando o trabalho de incluí-la na pós-produção (GUERRINI JR., 2009). O Cinema Marginal praticamente ignorou a música original que existe em pouquíssimas obras como: *Gamal - O delírio do sexo* (João Batista de Andrade, 1969) com música de Ivan Mariotti e Judimar Ribeiro, e *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970) com composição assinada por Ibanez de Carvalho Filho.

A partir de agora nos tópicos deste capítulo faremos o levantamento das músicas das trilhas dos filmes selecionados, falaremos um pouco dos músicos, grupos e discos que não tiveram um alcance de massa no Brasil e faremos a análise da utilização estética dessas músicas nas narrativas, sempre que possível ao nosso entendimento.

4.1 Trilha musical em nome do caos

A seleção musical de *Hitler IIIº Mundo* foi feita por seu diretor José Agrippino de Paula apesar desse crédito constar para José Maurício Nunes. Uma brincadeira enigmática de Agrippino pois o suposto colaborador de seu filme foi um padre descendente de escravizados que se tornou professor, compositor de música sacra e maestro no Brasil colônia. Entre suas obras mais importantes está *Requiem e o Ofício de Finados*, datada em 1816.

Na seleção organizada pelo multiartista brasileiro, se têm dois discos de música africana: o *Music and Dances of Occidental Africa*, disco em forma de coletânea que reúne artistas africanos e músicas ritualísticas, e o *Anthology of Music of Black Africa*, vinil triplo também em formato de coletânea. Na abertura do filme, os créditos aparecem datilografados em uma máquina de escrever, na banda sonora ouvimos efeitos sonoros de animais selvagens junto de um trecho com atabaques da música *Percussion Instruments* executada por Malinke Singers, que vai se repetir adiante na perseguição do

personagem estadunidense ao personagem samurai pela disputa do território favelizado e também no encerramento, na cena em que o samurai defronte a um aparelho de televisão que sofre com interferência de sinais bate na tela com a mão, bate com um pedaço de carne crua, até praticar o haraquiri. *Drums for the Botro Dance* do grupo The Tohossou toca em alguns momentos, na sequência em que o produtor de televisão conversa com uma anã que participará de seu programa, e quando o personagem samurai caminha pela favela sendo observado pelos moradores, a composição é mixada junto de uma música de concerto de Johann Sebastian Bach. Outra canção de The Tohossou intitulada *Song of Zomadonou* é tocada no encontro do personagem torturado com O Coisa e tem continuidade sonora na sequência posterior em que o samurai distribui mato para os favelados se alimentarem, na cena seguinte onde se dá a lotação de uma kombi, a canção ainda tem continuidade agora entrecortada por diversos trechos curtíssimos de *rock n' roll* e ruídos. Para além da música de origem africana estar presente na abertura e no final do filme, ela está no espaço territorial da favela que sofre a intervenção de seres estranhos ao ambiente. Este espaço territorial é habitado por maioria de afrodescendentes, e, de acordo com a história do Brasil, após o período da escravização dos humanos de pele negra não se teve políticas públicas para a inserção social dos ex-escravizados no mercado de trabalho. Isso acarretou uma condição para ocupações desordenadas em localizações precarizadas, e a sociedade brasileira evoluiu em sua grande parte com atualizações de práticas racistas segregacionistas do colonialismo que manteve a maioria preta nos subúrbios, periferias e favelas. Nos outros momentos comentados fora do âmbito favelizado, as músicas africanas estão em cenas que denotam tipos de opressão: o produtor pressiona a mulher anã, e o personagem torturado comunica algo ruim para O Coisa.

Como em grande parte dos filmes do Cinema Marginal, a trilha conta com músicas ligadas ao segmento psicodélico do *rock n' roll*. *Didja a Get Any Onya?* de Frank Zappa and The Mothers of Invention, música de caráter experimental é tocada, não por acaso, na sequência em que os nazistas estão experimentando o robô recém adquirido, eles o entregam um revólver e sinalizam para atacar pessoas. Um som experimental em uma ação de experimentação. Destacaremos um momento da composição em que se dá uma interação entre um instrumento de sopro e uma voz que se expressa por onomatopeia, esse “ruído” pode ser confundido facilmente com efeito sonoro do filme por quem não conhece a gravação original de Frank Zappa. Outra música do guitarrista e sua banda The Mothers of Invention é *Get a Little*, que surge em

uma cena do personagem torturado transando com uma jovem ao ar livre em uma pedra de uma encosta, em seguida os dois nus atravessam um rio. As cenas trazem ações de liberdade sexual que era pauta de reivindicação no *rock* sessentista. A música *Flashing* de The Jimi Hendrix Experience é associada ao recurso de montagem *jump cut*, um corte brusco entre um plano e outro que tem aproximadamente a duração de uma piscada, na sequência em que o samurai com sua espada alegórica ceifa a vida do Senhor da Guerra. *Flashing* também é tocada na cena de castração do homem torturado, só que dessa vez ela está editada e mixada com efeitos fora da rotação adequada. Outro *rock* na trilha é *Toad* da banda Cream, o solo de bateria sonoriza a cena onde o samurai faz uma performance alegórica dentro de uma estação do metrô de São Paulo. Agrippino em vez de usar percussão japonesa alegoriza sonoramente a ação com batidas do *rock n'roll* até um trecho que se junta a guitarra e o baixo.

Outros *rocks* na banda sonora do filme, dessa vez de artistas que não tiveram repercussão massiva no Brasil, são do guitarrista/cantor/pianista Dr. John e da banda de disco único The Devil's Anvil que usava melodias árabes. *Danse Kalinda da Boom* do artista solo toca na sequência em que o samurai entra em uma casa de gueixa, bebe um copo de saquê, vomita e limpa as mãos na longa cabeleira; o caráter cômico descontraído da música harmoniza com a ação alegórica e escatológica com características de comédia. Em outra sequência, o Senhor da Guerra pede a um violinista que toque sua música favorita - *Serenata de Schubert*, e na banda sonora é executada *Isme* da banda que mescla *hard rock* com ritmos árabes. Vão se seguindo cenas curtas onde eles tomam chá e passeiam fumando cachimbo, durante o passeio a música é interrompida e o ditador diz ao músico: “Dar ordem no terceiro mundo é muito difícil!”, a música tem uma continuidade até ser interrompida novamente para a continuidade do diálogo. Aqui é interessante pensar que personagens europeus estão vivenciando o Brasil, um impacto cultural considerável assim como se dá na música que funde ritmos do Ocidente e do Oriente.

A única canção brasileira identificada na trilha musical de *Hitler IIIº Mundo é Charles, Anjo 45* de Jorge Ben. A letra da canção versa sobre um homem “protetor dos fracos e oprimidos” que vai preso, depois de encarcerado alguns “malandros otários” tomam conta do morro onde Charles mora e é respeitado e assim o lugar vira uma

bagunça. Há teorias sobre a letra ser baseada na pessoa de Avelino Capitani⁴⁵, um marinheiro que se organizava e reivindicava condições mais dignas dentro da Marinha e na vida civil, por consequência acabou preso pela Ditadura Militar. Não podemos afirmar que Agrippino era conhecedor dessa teoria, mas o fato é que ele utiliza a canção em uma sequência de execução da prisioneira dos nazistas, a personagem Madame Vida que é acusada de contrariar normas sociais de uma ditadura.

O disco *Temas dos Grandes Filmes* do maestro estadunidense de origem russa Felix Slatkin, é usado por Agrippino em momentos de apropriação de algumas trilhas musicais do cinema clássico estrangeiro. O *Tema de Amor de Ben-Hur* sonoriza a sequência onde o ditador chefe, o Senhor da Guerra e o pintor, estão sentados em uma mesa conversando sobre a condenação de Madame Vida, a música é mixada com sons de um animal. Em outra sequência, em que o jovem torturado se converte ao nazismo, na ação de sua saudação nazista começa tocar na banda sonora o *Tema de Amor de Quo Vadis*, a música acompanha a cena em plano *plongée* onde se despedem do Senhor da Guerra, o seu chefe e o jovem convertido. Outra música de trilha do cinema clássico, *Tema de Nephthi* surge depois de uma colagem sonora de trechos curtos de ruídos, efeitos e músicas, na cena em que o samurai coloca crianças pobres dentro de uma kombi. Fora essas composições originais de outros filmes, ainda se ouve um tema de faroeste em uma cena de tortura dentro de um quarto de hospital, assim Agrippino critica e desconstrói o uso narrativo como significante de emoção (GORBMAN, 1987) da música de cinema.

Outros estilos da música de concerto são utilizados mas subvertendo a própria lógica do cineasta, uma valsa opera com significado de tristeza na sequência em que o Senhor da Guerra contrariado pela decisão de execução observa Madame Vida no cárcere, e nas cenas de tentativa de suicídio assim como na panorâmica explorando a solidão do homem de pedra, O Coisa. Uma orquestração sinfônica com canto compõe a banda sonora quando o Senhor da Guerra faz uma reflexão sobre a sua morte, e uma composição de Johann Sebastian Bach mixada junto de atabaques africanos em segundo plano sonoro, acompanha a imponente alegórica do samurai chegando na favela.

O estilo flamenco está representado pelos espanhóis Cuadro Flamenco e Manolo Leiva, com a canção *La Isla*. Ela é executada nas sequências paralelas do jovem

⁴⁵ Ver mais sobre o assunto em:

<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/pesquisa-recupera-a-trajetoria-de-integrantes-da-revolta-dos-marinheiros/>

sequelado pela tortura sendo conduzido para fora do hospital psiquiátrico e da amante burguesa deste jovem sendo despertada e se arrumando para buscá-lo, entre esses momentos têm-se três planos da câmera girando em 360°. *La Isla* é repetida quando o jovem está correndo por um elevador, fugindo de algo, e se depara com uma miragem: uma mulher coberta por uma manta de pé sob uma pequena mesa. Ela também é tocada, agora editada com efeito que interfere na rotação da execução, quando o estadunidense chega armado na favela e tem continuidade sonora na sequência seguinte onde o personagem O Coisa recebe a visita em casa do produtor de televisão. Observamos que a canção tem uma continuidade entre sequências paralelas, contudo flutua solta sem amarrações em outros momentos díspares.

4.2 A música na colagem sonora da contracultura

Em *Sagrada família* (1970) tanto a seleção musical quanto a gravação das execuções musicais e dos cantos ficou a cargo de seu diretor Sylvio Lanna, que sonorizou o filme com gravações feitas em um gravador Nagra a partir de encontros com amigos(as), jovens vivenciando as movimentações da contracultura na cidade do Rio de Janeiro. Músicas executadas em toca-discos, no rádio, cantadas à capela e cantadas acompanhando os discos tocados fazem parte da trilha do filme. Grande parte das gravações musicais são editadas em trechos curtos e emendadas a ruídos e efeitos sonoros. Essa prática dificulta em algumas situações reconhecermos a composição musical em questão.

O filme inicia em tela preta e na banda sonora ouvimos ruídos, vozes, risos, as últimas duas palavras cantadas no final da canção *There Will Never Be Another You* do jazzista Chet Baker. Outra canção, *Você Não Entende Nada* de Caetano Veloso interpretada por Gal Costa, toca quando Zombio arrumado para o jantar desce uma das escadas da mansão onde mora com sua família. O personagem da letra da música composta em primeira pessoa combina com a personalidade do personagem cinematográfico que está sendo revelada, dada à impulsividade. Na cena em que Zombio está diante de um móvel escolhendo entre munição real ou festim, para o rifle que será levado na viagem que a família empreenderá com um guia, após a escolha eleita pela brincadeira “uni-duni-tê” da caixa de festim toca um trecho da música de

concerto *Symphony No.3 In C Minor, Op 78 "Organ Symphony" - 2b Maestoso - Più Allegro*, de Camille Saint-Saëns, trazendo um tom épico para a consequência da ação.

A viagem começa de Belo Horizonte para o interior em um carro Ford Galaxie (carro estadunidense sonho de consumo no Brasil dos anos 1960/70), na estrada ouvimos a única música montada como diegética, de acordo com a cena, tocada no suposto rádio do automóvel, *Mini Mistério* de Gilberto Gil interpretada por Gal Costa. O trecho da letra da canção pode ser uma alusão ao mistério da viagem, que não é revelada a sua motivação e nem o destino. Em uma cena duradoura, o motorista brinca com o carro e faz zigue-zagues na estrada enquanto na banda sonora toca *High Society Calypso* por Louis Armstrong com ostensiva justaposição de uma matilha de cães ladrando, e mais adiante uma voz dizendo: “estamos navegando na gávea da vida”. A trilha assinala um deboche escrachado à norte-americanização da elite brasileira, que gera ações alienantes e o complexo de vira-lata. Mais adiante a família faz uma parada em um mirante e, em outra brincadeira de Zombio, ele entra no carro e dá partida, o restante da família corre atrás do carro. Na trilha ouvimos uma música do guitarrista, cantor, gaitista de *folk* e *rock* Bob Dylan, mixada com vozes da turma do cineasta. Depois de uma sequência de ruídos e efeitos sonoros ouvimos Sylvio Lanna dizer: “Bob Dylan!” e Maria Gladys retrucar: “Bob Dylan, é? Ah, Bob Dylan é muito chato! Só pra escutar sozinha”. Na imagem um plano geral do carro seguindo por uma estrada estreita entre encostas revelando montanhas de Minas Gerais.

A família faz uma parada em uma cidade do interior onde se hospeda em um casarão colonial. No desembarque os membros são recebidos por seus anfitriões e sobem a escadaria por um lado enquanto o guia manco e as crianças sobem depois pelo outro lado. Nessa sequência intercalam trechos de algumas músicas começando pela introdução de *Messenger of Love* de The Jimi Hendrix Experience que é seguida de uma música com um instrumento que soa como cítara (e que já ouvimos em cenas anteriores) e uma percussão descompassada que dá vez a *Concerto para Violino, Oboé e Cordas em Ré Menor, BWV 1060: III Allegro*, composição de Johann Sebastian Bach. Essa colagem sonora é mixada com justaposição de ruídos e efeitos. Na sequência seguinte o guia manco está em uma cadeira de balanço e se ouve *Milonga Triste* de Astor Piazzolla, a canção de carga dramática parece prenunciar o encontro suspeito entre Zombio e sua madrasta que irá acontecer em breve. Sucedem-se as sequências até Zombio e Dama na cama, em plano zenital, quando o irmão/amante acorda a meia-irmã que está dormindo, na banda sonora toca mais um tango de Piazzolla *La Muerte del*

Ángel. Em seguida o toque estridente de um sino chama a atenção de Zombio para fora de casa, enquanto se veste, na banda sonora o sino é substituído por uma voz masculina com sotaque brasileiro que improvisa uma canção à capela na língua espanhola. Um caso em que o texto da música dialoga com a imagem é a do plano geral em movimento de panorâmica da larga rua de paralelepípedos da praça da cidade interiorana, na banda sonora Maria Gladys e outras vozes cantam à capela *Se Essa Rua Fosse Minha*. Este recurso de associação do texto da letra de uma canção com o que vemos na imagem se repetirá em alguns momentos daqui pra frente.

No plano geral da caminhonete Rural em uma estrada de terra que margeia um elevado, depois de outras vozes e ruídos ouvimos na banda sonora novamente a voz de Maria Gladys agora lendo um trecho do livro *El reino deste mundo*, uma ficção sobre a revolução haitiana do escritor cubano Alejo Carpentier y Valmont. O texto lido é dramático e versa sobre um acidente seguido da amputação de um braço decorrente da exploração do trabalho escravo, e a música de concerto que acompanha a leitura é *Danúbio Azul*, composição de Johann Strauss que transmite um tom refinado à cena. Nessa altura da viagem, a família tem que atravessar um rio de balsa e durante a travessia os barqueiros abandonam a balsa e nesse momento entra na banda sonora mais uma letra associada à ação, Maria Gladys canta à capela *Eu Disse Adeus* de Roberto Carlos, que está justaposta a ruídos e instrumentos musicais tocados sem harmonia.

O outro lado do rio chega e a viagem continua pela estrada de terra com a caminhonete Rural. Em um determinado momento aparece um garoto pobre aleijado sozinho na beira da estrada. Na banda sonora ouvimos uma gravação de *Jesus Cristo* com Roberto Carlos, e por sua vez Maria Gladys canta em cima desta gravação. Sylvio Lanna traz a referência do menino Jesus para esse personagem criança, pobre e aleijado. A viagem continua e em um longo plano subjetivo do ponto de vista do motorista e do carona toca uma música *rock* mesclada com o gênero *country* sucedida de vozes e ruídos até o carro ter uma pane e parar de vez.

A família está perdida em uma mata e uma sequência de trechos curtos e curtíssimos são mixados na banda sonora: a música de concerto *Violin Sonata No 3 in A Minor, Op. 25 'Dans le Caractère Populaire Romain': III. Allegro con Brio, Ma Non Troppo Mosso* de George Enescu, canção de *rock n roll*, ruídos, vozes e efeitos sonoros, vão se sucedendo freneticamente exacerbando as sensações de desconforto e desorientação transmitidas nas imagens. Depois de algum tempo o patriarca acha uma saída da mata enquanto na banda sonora é executada *Symphony No. 3 in A Minor, Op.*

78, “*Organ*”: *Finale* por Camille Saint-Saëns. A família acha uma casa humilde desocupada onde se transmite a ideia de um retorno à civilização, destarte o “*Finale*” que faz parte do título da música de concerto pode estar associado ao final da experiência na mata ou mesmo ao final do filme que está se aproximando. Em uma cena de crítica à Ditadura Militar brasileira que foi financiada pelos Estados Unidos, o patriarca hasteia uma bandeira maltrapilha em uma vara de galho de árvore, após o hasteamento lhe é entregue um rifle, e na banda sonora é executado um trecho de Jimi Hendrix tocando na guitarra o hino estadunidense *The Star-Spangled Banner*. Na próxima sequência em animação vemos um sinal de igual que vai se alongando assemelhando-se a duas vias paralelas, e toca *She Came in Through the Bathroom Window* do cantor de *rock* Joe Cocker. Na sequência final é repetida a sequência inicial da colagem sonora, agora em tela branca encerrando com *There Will Never Be Another You*, com a ideia de um *loop* temporal.

4.3 As trilhas da revolução sexual

Analisaremos músicas dos quatro episódios de *América do sexo* (1969): *Colagem* (Luiz Rosemberg Filho), *Balanço* (Flávio Moreira da Costa), *Bandeira zero* (Rubens Maia) e *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia* (Leon Hirszman), que não possuem continuidade narrativa entre eles mas abordam a mesma temática da liberdade sexual com a atriz Ítala Nandi atuando nas quatro estórias. Os diretores também são os responsáveis pela seleção musical de seus respectivos filmes.

4.3.1 *Colagem*

Um extraterrestre oriundo do Planeta da Paz, interpretado pelo teatrólogo José Celso Martinez Corrêa, retorna à Terra para mais uma vivência com seus habitantes. Num primeiro reencontro com os terráqueos se dá uma reunião alegorizando a antropofagia com uma indígena, uma burguesa, um hippie, um samurai, um cineasta e outros personagens todos caracterizados com figurinos alegóricos, estilo fantasias do carnaval brasileiro. As músicas executadas até o momento se mostram em um plano sonoro secundário, de fundo, seus elementos eletrônicos nos remete às trilhas das

ficções científicas e distópicas. Elas preenchem com certa lugubridade o conteúdo pessimista dos textos narrados em voz *over* pela persona de Zé Celso.

Em nítido juízo de tom debochado, uma sequência se inicia com uma cartela indicando: “Uma reunião da crítica cinematográfica”. Um personagem canastrão (Echio Reis) é seguido pela câmera. Ele está muito à vontade esbanjando confiança e risadas grotescas, interage com os outros personagens da festa que são seres estranhos às convenções sociais, todos com trajés alegóricos. Eles dançam ao som de *Eso es el Amor* interpretada pelo grupo Los Españoles, um chá-chá-chá de letra romântica, que nessa versão tem como introdução a *Marcha Nupcial* de Mendelssohn. A canção que realiza uma colagem da música erudita no popular, vai se repetir em outro momento díspar. Próxima sequência, o extraterrestre sofre um atentado e é morto ao deslocar-se de automóvel, na cena é executada a música cívica italiana *Giovinezza* por Beniamino Gigli, versão apropriada pelo Partido Nacional Fascista que se tornou o hino do fascismo. Violência contra o representante do Planeta da Paz e seus acompanhantes, a dinâmica arbitrária do autoritarismo fazendo-se presente em imagem e som. Aqui pela primeira vez vemos a personagem indígena de Ítala Nandi, que estava na reunião antropofágica, junto da persona de Echio Reis, participante da festa dos críticos. Eles caminham até se depararem com o carro e os corpos estirados ao chão. Temos uma continuidade sonora no corte imagético, voltamos a ver a festa da crítica cinematográfica ainda ao som de *Giovinezza*.

Mais um corte, aparece uma cartela escrita “Cinema” e em seguida outra com os dizeres: “nome do filme: Vocês conversam sôbre [sic]: a américa latina [sic], espaços infinitos, os pântanos ocidentais, o cinema digestivo, o êspelho [sic] dos sonhos, o grito da revolta, o ato sexual, o espectador, a selva nas cidades, a solidão do movimento, o deus dos 4 porcos, a crítica esclerosada, a propaganda e todos vocês roídos pelo câncer desaparecerão neste [sic] século da razão”. Agora, nós espectadores estamos sendo preparados para assistirmos a um filme dentro do filme principal e uma terceira cartela surge com os créditos do filme a ser exibido, que em seu conteúdo repete o crédito inicial mas com diferentes fontes e diagramação. Nesta sequência de cartelas ouvimos a música *Cachaça Não é Água*⁴⁶ interpretada pelo radialista e apresentador de televisão Chacrinha, uma voz que vai aparecer mais de uma vez retirada de seu contexto de programas televisivos e montada com imagens da narrativa fílmica. Os personagens

⁴⁶ Esta marchinha de carnaval composta por Marinósio Trigueiro Filho foi uma das mais polêmicas disputas por direitos autorais da música popular brasileira.

excêntricos da crítica cinematográfica agora estão em uma sala de projeção assistindo ao filme que irá se desenrolar dentro do episódio *Colagem*: uma sequência de esquetes da atriz Ítala Nandi e do ator Echio Reis entrecortadas com cartelas; narração de textos que fazem reflexões sobre o cinema brasileiro; manifestação performática de outros personagens. Pensando nos efeitos empáticos e anempáticos da música sobre a encenação (CHION, 2011, p. 14-15), o *jazz Koto Song* (esta música foi inspirada pelo instrumento koto, uma cítara usada na música tradicional japonesa) de The Dave Brubeck Quartet surge empaticamente numa cena intimista onde mulher, homem e uma terceira pessoa masculina estão em uma sauna diante da fixidez de um plano de conjunto. Após troca de lugares no espaço, a mulher dá um chute em um dos homens, um tapa no outro homem e se retira para a piscina. A música segue uma continuidade apesar do ritmo da sequência ter se acelerado com os movimentos da atriz e os da câmera, entretanto, outro plano revela uma continuação na letargia dos homens. Na piscina temos uma transição sonora para uma música orquestrada⁴⁷ e que pontua algumas ações das personagens, situação próxima do recurso *Mickey Mousing* - recurso oriundo da animação que faz pontuações com músicas ou sons de instrumentos musicais sincronizados aos movimentos na tela. Há propositalmente a sincronia entre o soar de uma batida percussiva e o mergulho de Echio Reis, assim como a reação de Ítala Nandi batendo os pés na água e a percussão. Observamos também ataque, sustentação e decaimento⁴⁸ pontuando três planos do olhar da mulher. Toda a sequência revela uma relação de amor livre entre as três personagens. As próximas cenas são esquetes audiovisuais onde ouvimos *jazz* e posteriormente fragmentos de músicas, ruídos, programas radiofônicos e televisivos. Nesta sequência temos um casal numa locação que intuímos ser um clube ou a parte externa de um restaurante, a mulher tenta tirar fotos de diversos ângulos enquanto o homem está entediado e reprovando a exposição; posteriormente o mesmo casal aparece em um quarto de apartamento iniciando uma relação íntima onde depois de ficarem seminus travam uma disputa física, um jogo de dominação do corpo alheio. Na trilha temos uma mixagem de um diálogo (por estar mais baixo que os outros sons não conseguimos distinguir seu conteúdo) com sons de sirene e tiros compondo uma amálgama sonora de ruídos e vozes que cumpre a função de uma música dissonante. Próxima cena, o homem está sentado na cama lendo um

⁴⁷ A trilha musical não é creditada e nossa pesquisa não identificou algumas músicas.

⁴⁸ Ataque, sustentação e decaimento são partes do ciclo de desenvolvimento de um som ou de uma nota musical.

livro e fumando enquanto mulher está deitada e pensativa, ouvimos a narração de um texto sobre viagens interplanetárias com *background* de efeitos sonoros que nos parece retirado de um conteúdo audiovisual de ficção científica. No decorrer da sequência o homem sai de cena enquanto a mulher está em um momento introspectivo mirando-se em um espelho, admirando-se, conectando-se com algo pessoal até ter a visão do aparecimento de um dos personagens que participou da reunião antropofágica do início do filme principal. Esse personagem materializa uma arma e a entrega para mulher e assim toca a canção “Caubói do Ceará”, composição e interpretação de Catulo de Paula, cuja letra versa sobre a influência do cinema dos Estados Unidos exercida na cultura popular brasileira:

Talvez você desconheça que eu nasci no Ceará
 Terra de home valente etc e coisa e tá
 Onde muito mexicano do cinema americano
 Foi aprender a cantar
 Foi lá que eu aprendi a ler
 No período de três mês
 Sei falar corretamente o idioma inglês
 Mostro minha competência
 Pra que ninguém desaprove
 Vou dizer como é que faz uma declaração de love:
 Primeiro chega a mocinha e pergunta as horas ao caubói
 Ele diz são five o'clock
 E com pose de herói diz:
 My girl, my chesterfield, lucky strike e life boy.

Na banda sonora a canção se reveza com sons de tiros, logo vemos a mulher a atirar pela janela, sucessão com fotografias de: guerra, tropas, subnutrição, publicidade, conteúdo importado, uma imagem cristã; intercalando com dois planos filmados até o final do filme.

4.3.2 Balanço

O episódio é o primeiro trabalho na direção de filmes de Flávio Moreira da Costa, sendo assim teve a parceria do colega mais experiente Luiz Rosenberg Filho no roteiro e na montagem do média-metragem. A narrativa é centrada no casal de jovens namorados, Nanci (Ítala Nandi) e Cláudio (André Faria, que atuou como diretor de fotografia no episódio anterior) e suas questões com a sexualidade e com os padrões conservadores da sociedade. Em boa parte da utilização da música no filme, a trilha

musical está mixada na banda sonora juntamente a diálogos, ruídos e narrações em voz *over*. Detalharemos os gêneros musicais para aguçarmos uma melhor percepção das funções da música em cena.

A música erudita *Concerto para Dois Bandolins em Sol Maior (RV 532)* de Antonio Vivaldi, incide como pano de fundo para a primeira sequência. Na imagem vemos a parte de baixo de uma mesa de jantar com as pernas das personagens e ouvimos uma voz *over* narrando um texto em prosa que culmina com um entendimento específico sobre a palavra “balanço”. Em seguida, com o plano revelando a personagem Nanci que olha para a câmera, estabelecendo uma metalinguagem que é confirmada através do som da claquete com o diretor comandando: “ação”. Estão sentados à mesa de refeição Nanci e seu namorado, sua mãe e um padre, a conversa gira em torno de críticas à juventude e exaltação de valores conservadores por parte do religioso e da matriarca. A música acompanha a sequência até o seu fim, onde os jovens se manifestam com contundência.

A música contemporânea de vanguarda surge quando aparece na tela uma cartela: “o filme começa a memória” e toca um rufar de tambores com duração de três segundos; corta para uma panorâmica que revela os condomínios vizinhos e na banda sonora escutamos um soar de pratos percussivos num segundo plano sonoro, por pouco mais de dez segundos, superposto ao som dos pratos o diálogo assíncrono entre os namorados, ouvimos a conversa mas não vemos as bocas se movimentarem. Há uma transição para um outro som percussivo que acompanha o diálogo por volta de um minuto e trinta segundos. Em algumas outras cenas percebemos sons similares e em todos os momentos eles conotam um tensionamento que acompanha reflexões existenciais. Temos o uso de músicas orquestradas que transparecem alguma manipulação de edição na gravação, assim como na música concreta. Não conseguimos definir os estilos ao certo porque essas músicas entram em trechos fragmentados e mixadas com outros sons como diálogos, gemidos e vozes de uma transmissão de televisão. Verificamos aqui um recurso recorrido pela provável falta de orçamento para uma utilização mais elaborada do som para com a imagem, assim como narra Irineu Guerrini Júnior em sua pesquisa sobre música no cinema brasileiro dos anos 1960:

O uso das gravações que não foram feitas especialmente para um determinado filme também ressalta outro aspecto da precariedade da produção: a não ser nos casos em que a montagem das imagens tenha sido determinada pela música (e houve alguns casos), é freqüente [sic] a discrepância entre a duração de um trecho musical e a da sequência [sic] das

imagens correspondente. Assim, é comum fazer um fade in arbitrário no meio de um trecho musical para que seu final coincida com o final da seqüência [sic] visual, ou um fade out (também arbitrário) no meio de um trecho musical, e manter o seu início coincidindo com o início de uma cena. Ou então apela-se simplesmente para um corte brusco na trilha musical, o que acentua uma estética não-convencional, e tem como premissa a escassez de recursos (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 34-35).

Há uma música instrumental que utiliza flauta, instrumento de percussão, e sua sonoridade remete às vivências ritualísticas de povos originários das Américas; ela é tocada nas últimas seqüências. Na primeira, o casal está transando no elevador que enguiçou e de repente se restabelece o funcionamento da luz (em um dos diálogos anteriores, Nanci comenta o ocorrido nessa cena com seu namorado Cláudio). Corta a cena. Em seguida a mãe entra em seu apartamento enquanto sua filha e o namorado estão transando em um quarto, a matriarca vai até o banheiro, se despe e entra na banheira onde se banha acariciando o próprio corpo. Por fim, a cena mais impactante do episódio que desafia a moral da família tradicional brasileira: enrolada numa toalha a matriarca entra no quarto de Nanci e dá o flagrante na intimidade dos namorados. Primeiramente Nanci se surpreende, mas mesmo assim continua a se entregar ao ato sexual que a faz denotar sensações prazerosas. Cláudio olha para a sogra e faz um gesto convidativo, ela deixa a toalha cair e como que hipnotizada se une à relação sexual. O instrumental permeia todas essas seqüências junto do áudio do aparelho de televisão, que supostamente está no quarto, sintonizado no programa “Casamento na TV” (veiculado de 1967 a 1969 na emissora de televisão Rede Globo). Este áudio funciona como um subtexto enquanto a música ritma os acontecimentos não convencionais.

A Música Popular Brasileira é tocada em determinada cena em que Cláudio e Nanci entram em um táxi, dá-se início à Marchinha *Faz de Conta* acompanhada por palmas e interpretada à capela por Dircinha Batista, cantora que se popularizou no rádio; a gravação executada não se situa em um fonograma de *Long Play* como nos faz intuir as músicas anteriores, ela vem da transmissão de um programa televisivo. As imagens que se seguem transparecem em caráter documental a classe média alta: *close up* em moça com corte de cabelo da moda e óculos de sol, corta para confraternização em um clube com pessoas bem trajadas e algumas delas encaram a câmera, nessa transição ouvimos Dircinha parar de cantar e conversar com um homem. A montagem nos revela um monitor de televisão (que ocupa todo o quadro) e a cantora está diante do apresentador Raul Longras e um convidado anônimo no programa televisivo ‘Casamento na TV’, essa imagem é intercalada com cenas íntimas do casal Cláudio e

Nanci em um quarto. A narrativa segue seu fluxo e na última sequência do episódio voltamos a ver o televisor preenchendo o quadro com o programa comandado por Longras e aqui se dá a mixagem de uma música instrumental (continuidade sonora da penúltima sequência e não pertencente aos estilos da Música Popular Brasileira). Uma caloura negra improvisa somente com a voz, melodia e letra populares, se superpondo a esses planos sonoros a voz *over* de Cláudio em prosa reflexiva. Se atentarmos para os dois textos perceberemos um descompasso: enquanto a letra da caloura dá formato a um pedido esperançoso para o encontro de um companheiro honesto para amar, a voz *over* narra um texto em prosa que entremeia sensações, ações, afirmações, para uma definição subjetiva da palavra “balanço”. Essa voz tem uma cadência dinâmica sem deixar espaços, ela não está sufocada ou abafada pelo quadro de repressão política, e sim se manifesta em percepções aguçadas que vão desenhando uma vigorosa compreensão do contexto histórico.

O *rock* psicodélico de The Jimi Hendrix Experience foi quase uma unanimidade entre os cineastas marginais brasileiros, suas músicas fizeram parte das trilhas de tantos outros filmes do Cinema Marginal. Em *Balanço*, *Highway Chile* é a música de maior duração na execução sem interrupções e sem a junção com outras pistas sonoras (salvo uma justaposição com gemidos num plano de fundo que dura apenas cinco segundos, depois da música já bem avançada). *Highway Chile* embala cenas com movimentação dos atores: passeios, conversas, transas. Uma outra canção de Jimi Hendrix, *Axis* cumpre uma função diferente. Cláudio está sozinho em seu quarto enquanto faz uma reflexão intimista, o texto narrado em voz *over* com tom poético e político se sobrepõe à música que fica compondo um segundo plano sonoro.

A música de *jazz* *Statement* do vibrafonista Milt Jackson é usada como continuidade sonora para a ausência de *raccord* entre planos aleatórios: plano aberto e panorâmico em uma livraria com pôsteres de símbolos e ícones da cultura pop norte-americana; Cláudio lavando o rosto no banheiro; o mesmo conversando no clube e tomando nota apoiado em uma prancheta. A música instrumental divide a banda sonora com o som do programa “Casamento na TV”.

Dessa forma esmiuçamos os gêneros musicais que foram identificados no episódio.

4.3.3 *Bandeira zero*

O episódio tem como protagonista a meretriz que se apresenta com os nomes de Glória e Laura, que tem em seu cotidiano Paulo - o cliente apaixonado que quer tirá-la do meretrício, e Arlete - a colega de profissão que divide o mesmo apartamento. No curta-metragem, as variações na trilha musical são reduzidas se comparadas aos episódios anteriores, entretanto, a duração das músicas é considerável para um filme com pouco mais de dezessete minutos. Apenas o grupo de *rock n' roll* Iron Butterfly e o cantor Roberto Carlos têm suas composições e interpretações em seis momentos do filme.

Percebemos que *In-a-Gadda-da-Vida*, uma duradoura canção de dezessete minutos da banda Iron Butterfly, é executada somente nos trechos do solo de bateria e da bateria junto ao teclado (juntos consomem seis minutos na gravação original). Essas batidas estão sempre associadas a movimentos, ora contemplativo (*travellings*) ora de ação. As canções interpretadas pelo cantor Roberto Carlos soam como antítese ao texto fílmico, *Só Vou Gostar de Quem Gosta de Mim* está em oposição à atitude de Glória (ou Laura), uma vez que na narrativa Paulo se declara apaixonado por ela mas é rejeitado e posteriormente assassinado pela tentativa de uma aproximação mais intensa. Assinalando outro contraste, a personagem prostituta coloca para tocar *Por Isso Eu Corro Demais* dizendo detestar Roberto Carlos e aos reclames pela baixa qualidade do toca-discos. Sendo assim, Arlete a questiona sobre sua escolha de ter se mudado para o apartamento compartilhado. Na banda sonora a música é mixada com uma voz *over* que não pertence a nenhuma das personagens (semelhante em entonação à didática voz de Deus dos documentários convencionais; entretanto aqui há uma explicação dúbia com crítica ao diretor pela inconsistência da estória, se estabelecendo uma metalinguagem) seguida do diálogo entre as moças. *Como é Grande o Meu Amor Por Você* é executada enquanto ouvimos um primeiro diálogo da sequência em que a personagem confessa a Paulo: "...mas eu já estou cheia de homem, cheia...".

Em uma determinada cena percebemos uma funcionalidade musical para sons que não são músicas. Laura (ou Glória) está tomando banho, na banda sonora toca a Rádio Relógio do Rio de Janeiro. Nessa emissora são veiculados apenas anúncios sob o som incessante de um tic-tac que marca os segundos em um relógio analógico. Em nenhum momento aparece um aparelho de rádio para justificar um som diegético e não

ouvimos os sons correspondentes ao banho da personagem (chuveiro ligado, água corrente, esfregação no corpo, farfalhar do tecido da toalha). No andamento da sequência, quando a personagem sai do banheiro e adentra a sala, os ruídos de sala permanecem ausentes da banda sonora e o som da rádio desaparece sem nenhuma justificativa aproximando-o do uso da música extradiegética ou não diegética, aquela que toca “fora” do espaço que vemos na tela (GORBMAN, 1987, p. 33).

4.3.4 Sexta-feira da Paixão Sábado de Aleluia

O episódio do cineasta Leon Hirszman traz ironicamente no título dois dias representativos na tradição do cristianismo, a sexta-feira que simboliza a morte de Jesus Cristo e o sábado de aguardo para a sua ressurreição, antecedendo o feriado da Páscoa. O filme é montado em dois blocos com três planos-sequências, o primeiro bloco com um grupo de *hippies* e um segundo com um casal extraído desse grupo. Um coletivo de jovens reunidos sentados ao chão enquanto a persona de Luiz Carlos Saldanha improvisa acordes e letra no violão e voz, em um arremedo do estilo *folk*: *it's just a song / it doesn't have to be a flag / water, water falling over the trees / and the sea by you and me / oh would you like to sing with me / if I'd had to talk with someone / I'll do it my own way*. Segundo Saldanha não houve ensaios, a orientação de Hirszman era improvisar experienciando o momento.

Verificamos distinções de ordem técnica e estética com os outros episódios de *América do sexo*. Enquanto nos outros filmes a música é preexistente, por vezes se relacionando intertextualmente nas sequências, em *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia* as canções são inventadas no momento da encenação, captadas em som direto. Funciona como texto em uma narrativa que valoriza menos o que expressa e mais como expressa, importa mais o significante e menos o significado (FERREIRA, 2016), segundo observação de Jairo Ferreira versando sobre o experimental no cinema nacional.

4.4 As músicas em *Câncer*

O filme abre com imagens de uma reunião de intelectuais e artistas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na banda sonora a voz *over* do diretor Glauber Rocha narra um resumido panorama do contexto político brasileiro em 1968 (ano da produção), um resumo sobre a reunião em questão e os créditos do filme com alguns detalhes da produção; em um segundo plano sonoro mixado bem de fundo ouvimos vozes de uma conversa entre Glauber e Zelito Viana e a música *Kiss me Goodbye* da cantora Petula Clark. Curiosamente esse som de fundo é a banda sonora da próxima sequência, em som direto assincrônico dentro da kombi que transporta a equipe (o tipo de carro que leva a equipe é uma explicação de Glauber em voz *over*), na imagem um plano-sequência do ponto de vista subjetivo do motorista vai enquadrando algumas ruas da cidade enquanto se ouve o diálogo entre os cineastas e a canção romântica da cantora britânica, que provavelmente toca no som automotivo sintonizado em alguma estação de rádio. A canção, que é um som do ambiente da gravação, está tão presente quanto as provocações de Glauber Rocha e as respostas energéticas de Zelito Viana (provavelmente pelo posicionamento do microfone); a música que poderia ser um som ambiente desprezioso de um deslocamento de automóvel é tão eloquente quanto a encenação sonora das falas.

Em outro plano-sequência está em cena um burguês (Rogério Duarte), seu amigo (Hélio Oiticica), o marginal negro (Antônio Pitanga) e um biscateiro que atente ao burguês (morador de algum morro carioca) que canta à capela batucando em uma caixa de fósforo uma sequência de trechos de sambas, entre eles *Tronco de Ipê* - samba-enredo da Portela em 1968. Enquanto o marginal explica a sua situação desprivilegiada e implora por trabalho, é difamado e escarnecido pelo burguês mas recebe alguma empatia do amigo da burguesia, o favelado que seria supostamente um biscateiro a serviço do dono da casa corrobora com a zombaria cantando alguns sambas que dão um ritmo descontraído às cenas de opressão e racismo.

A narrativa fragmentária avança e na última cena da sequência na delegacia em que estão sentados no chão a artista (Odete Lara) e seu amigo/amante (Luiz Carlos Saldanha) começa a tocar *Concerto para Violão e Orquestra* por Heitor Villa-Lobos, com justaposição de uma voz com efeito que se expressa sem inteligibilidade (salvo na palavra Vietnã), esses sons servem de continuidade sonora para outro plano agora em

movimento do ponto de vista subjetivo de quem dirige um automóvel passando por um túnel. Na próxima sequência, o marginal negro está contracenando com uma jovem preta, ele se declara para a mulher enquanto ouvimos em um segundo plano sonoro um samba-canção em tom de lamento (estilo musical que majoritariamente versa sobre amores e desilusões) interpretado por uma cantora. Não conseguimos identificar a canção que em algumas pausas do diálogo é aumentada ganhando a proporção de primeiro plano sonoro, sentimentalizando a ação, mas percebemos na edição de som que a música recomeça algumas vezes. Corta a cena para mais um plano subjetivo no automóvel em movimento e volta na banda sonora *Concerto para Violão e Orquestra*, música que pela segunda vez é usada em associação ao deslocamento do carro e que continua na próxima sequência do diálogo assíncrono (não se ouve as vozes) entre a artista e o marginal branco. A música é cortada e surge na banda sonora a gravação de uma transmissão na língua espanhola que vai se justapor à canção *Introduction / Cancion del Llamero / Tango* do saxofonista argentino Gato Barbieri. A canção cessa mas volta depois de duas sequências quando o fusca está em movimento na estrada e ao estacionar em uma praia deserta, a artista e os marginais fumam um cigarro de maconha.

As três personagens desembarcam do fusca e se encaminham para a beira mar, a artista e o negro cantam à capela a canção conhecida na voz de Dalva de Oliveira *Que Será*, enquanto o marginal branco confabula possíveis planos arquitetados pelo comparsa para ascender socialmente. A sequência tem um corte para um plano onde os cantantes agora cantam *Vou me Embora pra Bahia* composição de um mestre capoeirista. Essa letra dialoga com a suspeita do marginal branco de que seu parceiro de crimes quer voltar para a terra natal com a mala que pode ser rentável, como podemos observar na cena da fala do branco: - Esse crioulo, ele está pensando que vai me passar mas não vai não. Dentro daquela mala tem alguma coisa. Ele voltou com uma dona diferente, diz que vai voltar pra Bahia. Aquela mala tem alguma coisa... O marginal branco vai até o negro e o interroga sobre mala, o marginal preto se nega a abrir mala, eles discutem. Há um corte para a próxima cena onde o marginal branco sacode a mala tentando abri-la, o negro e a artista cantam: “Vou pra Bahia pra ver / Se dinheiro corre / Vou pra Bahia pra ver / Se dinheiro corre / Se dinheiro não correr / Oi de fome ninguém não morre...”

Na sequência documental de um evento da alta sociedade onde aparecem nas imagens a cantora Nara Leão, a jornalista Danuza Leão, entre outras pessoas bem

sucedidas nos meios de comunicação, é executada uma música instrumental do estilo *free jazz* que pouco harmoniza com o ritmo das imagens, contudo empatiza com o som sobreposto da narração acelerada e enfática em voz *over* de Glauber Rocha, que faz críticas veementes ao Ato Institucional N° 5 e à burguesia carioca. Na última sequência onde se reencontram os personagens burguês, seu amigo, o marginal negro e o favelado biscateiro, que estão reunidos no alto de um elevador com outras pessoas, entre elas a menina cortejada pelo marginal, o preto cantante de outrora pega um tamborim e começa a improvar um samba com letra que narra parte das ações que acontecem. Dada uma discussão o marginal atira primeiro no burguês, e depois de outro desentendimento dispara contra o amigo do privilegiado, enquanto o outro preto canta: “Matou o meu amigo Bedeu / Matou o meu amigo Bedeu / lai-á lai-á lai-á / Mas dessa vez eu vou me vingar / Eu vou me vingar / (...) / Mataram meu amigo Bedeu / Dessa vez eu vou tocar meu tamborim, meu tamborim...”

4.5 *Libertas musicale quae sera tamen*

Os Inconfidentes (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), das obras analisadas nesta pesquisa, é a que menos comporta músicas se comparado à profusão musical característica dos outros filmes e generalizada pelo cinema moderno brasileiro, e também é a única que dá os créditos das gravações. São apenas três músicas executadas em quatro momentos, elas são utilizadas de forma anacrônica em uma narrativa que se passa no século XVIII. Também existe um trecho curto de uma música diegética e de congruência temporal, da qual vamos comentar mais a frente. No tangente à seleção das músicas o ator Carlos Gregório (intérprete do personagem Maciel) nos revelou:

Sobre a banda sonora tem a *Mosaicos*, a *Aquarela*, o Joaquim era muito amigo do Tom e tudo a ver a música estar ali, e o *Farolito* era aquele disco do João Gilberto que saiu durante as filmagens e a gente ouvia direto, o próprio Joaquim ouvia muito e deve ter tido a ideia de colocar no filme.⁴⁹

A primeira canção executada é “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso interpretada por Tom Jobim, ela se inicia na cena em que Gonzaga tem um acesso de loucura, foge da mulher e do filho entrando no mar, talvez para tentar o suicídio. Corta a cena, a música tem continuidade no próximo plano que é uma imagem estática de uma

⁴⁹ Carlo Gregório em entrevista concedida ao autor na data de 06/09/2021.

vista da cidade de Ouro Preto com suas elevações e arquiteturas coloniais, assim os créditos iniciais surgem na tela. A composição também está no fim do filme, quando surge nas últimas cenas da sequência do enforcamento de Tiradentes montadas paralelamente com cenas de Gonzaga na praia e do corpo morto de Alvarenga. Seu surgimento é gradativo atingindo um volume próximo dos aplausos do povo que comemora o enforcamento, e na próxima sequência vai para um segundo plano sonoro de fundo mixada junto da banda sonora de um cinejornal que se passa na Praça Tiradentes. Este registro documental que nos parece ser dos anos 1950 é mais próximo da contemporaneidade da produção filmica. Terminando o cinejornal, a música vem ao primeiro plano sonoro, na imagem um pedaço de carne com moscas e os créditos finais. *Aquarela do Brasil* é um símbolo cultural do país, uma das canções mais populares e mais regravadas em solo brasileiro, ela inaugura o estilo samba-exaltação de natureza ufanista. Sendo assim, Joaquim Pedro a encaixa no início e no final de uma narrativa que expõe uma articulação para a libertação de uma colônia com anseios patrióticos, contada através de uma estética alegórica e de forma divergente dos livros de história do Brasil. Outra composição tocada, a única música diegética, com congruência temporal e a única que não foi creditada, é um trecho que nos soa como música barroca, na cena em que a filha de Alvarenga está tendo aula de órgão com um instrutor que a agride com um tapa no braço por tocar errado e veementemente é repreendido pela mãe da menina. Aqui há uma representação da rigorosidade da educação musical no século XVIII assim como o grau de exigência na execução de uma composição erudita.

Farolito, canção do compositor mexicano Agustín Lara na versão de João Gilberto é executada em uma sequência surrealista. Gonzaga está na cela da prisão e costura o vestido que será de sua noiva enquanto um menino anjo o faz companhia, na próxima cena Marília trajada de noiva e Gonzaga entram em um quarto para a noite de núpcias, deitam-se na cama enquanto crianças anjos lhes jogam pétalas de flores. *Farolito* é uma canção romântica e de lamentação, ela é inserida no filme no contexto imagético de uma projeção que será impossível de se realizar por conta da situação do personagem encarcerado e que será punido com rigor. Fato curioso é que a música transpassa as cenas e tem uma curta continuidade desaparecendo por um *fade out* na sequência da confissão de Tiradentes em seu segundo interrogatório.

A música *Mosaicos* do maestro Marlos Nobre intensifica a carga dramática de cenas onde os prisioneiros têm acessos de fúria. Os de discurso arrependido perante a rainha, começam a acusar e provocar Tiradentes seguidamente até o protagonista reagir

com gritos aos provocadores. Na sequência também surge um líder da igreja católica que vai repreender o padre Toledo e tenta consolar Alvarenga. Os prisioneiros estão sujos, enlouquecidos e transitam de um lado para o outro no espaço do pátio da prisão, menos Tiradentes que está acorrentado de modo a não poder se mover. As sensações transmitidas pelos movimentos da música de Marlos Nobre enfatiza as tensões e os deslocamentos dos personagens. E assim podemos constatar a parca trilha musical de *Os Inconfidentes*, único filme longo analisado que é reduzido no número de músicas.

4.6 A musicalidade africana, indígena e de vanguarda na Terra das Palmeiras

No filme *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) temos a música original composta por Guilherme Magalhães Vaz com Gato Barbieri (sax tenor), Naná Vasconcelos (percussão) e Lanny (guitarra), que identificamos ser anacrônica à narrativa através de uma proximidade grande com o estilo *free jazz* instrumental; e também há a ocorrência da música preexistente sem congruência temporal com o período representado que é o século XVI (PINTO, 2014, p. 49), com músicas barroca dos séculos XVII e XVIII e músicas sacra do cristianismo ortodoxo russo dos século XX, de Sergei Rachmaninoff (informação verbal)⁵⁰. Os ritmos africanos e indígenas soam em consonância com a temporalidade fílmica com uma exceção que será comentada. Existe uma divisão aparente entre as ideologias das personagens em associação com a música, sendo os ritmos africanos e indígenas associados ao povo pagão de Pindorama, assim como as músicas barroca e sacra executadas com os personagens cristãos que defendem o Rei de Portugal. Entretanto há inversões neste esquema que tentaremos justificar apoiados na imagem.

O filme abre com cartelas explicativas e os créditos em uma sequência de fotos preto e branco de indígenas, na banda sonora ouvimos a composição original com um saxofone dissonante e estridente acompanhado em boa parte por percussão, em alguns momentos pela guitarra e em outros instantes solo. A música soa caótica como se fornecesse uma tonalidade de prenúncio à barbárie que será cometida pelo protagonista D. Sebastião da metade para frente do filme. Na segunda sequência, Sofia - esposa do

⁵⁰ Observação feita pela professora Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim na banca de defesa desta dissertação.

guerreiro Sebastião e que não suporta mais a condição de exilada na floresta - arranca de um mastro a bandeira da Corte Portuguesa desejando a morte do rei e a entrega para seu filho. Corta a cena, o menino empunha a bandeira e corre com ela para dentro do mangue, na trilha ouvimos agora um sax harmonioso com percussão mixados junto a cantos de passarinhos. Algumas vezes as músicas vão se confundir ou se juntar aos ruídos e sons ambientes do filme. Próxima cena, a criança aparece sem vida na lama do mangue enrolada na bandeira suja, no momento em que a essa cena é mostrada se tem na banda sonora um ataque⁵¹ do saxofone estridente reforçando o susto transmitido pela dramaticidade. Em outra sequência, um som extradiegético de *jazz* tradicional acompanhado por atabaques é tocado enquanto Sofia rasga parte do tecido de seu vestido para estancar o sangue dos braços de seu marido. O governador da cidade de Pindorama debocha da situação e ordena displicentemente que haja música, na trilha o *jazz* some e a indígena, esposa do personagem Diogo, entoia um canto indígena. Nessa cena que reúne opositores e defensores da monarquia portuguesa em um mesmo banquete, o som da tradição jazzística permeada por atabaques seguido de um canto indígena diegético pode transmitir a ideia de miscelânea sonora assim como se dá no campo imagético e ideológico: um governador que trai o rei, a esposa de um fiel ao reinado e ao cristianismo mas que é pagã e opositora de Portugal, uma indígena que é casada com um homem branco, o guerreiro cristão que retornou à cidade para restabelecer a ordem monárquica, entre outros.

Outra sequência, agora com o personagem Gregório que assume a liderança da resistência do povo de Pindorama. Ele está em primeiro plano e se vira de costas para câmera, vai se distanciando pela mata carregando uma arma semelhante às pistolas dos piratas, na banda sonora temos um sax dissonante com uma percussão que cessa para entrar um canto africano. Corta a cena e na seguinte Gregório está ameaçando o personagem Diogo que está ao lado de sua esposa indígena. O resistente reivindica que Diogo seja nomeado rei do povo de Pindorama, Diogo acovardado nega a reivindicação, na trilha o canto africano agora se soma ao saxofone e à percussão. Em uma outra sequência próxima, onde um escravo africano ataca com uma faca o povo temente ao rei, ouve-se uma percussão que logo é mixada com a música sacra *Anonymous: Ektenia St. Petersburg Litany, Night Vigil - Vespers Saturday Evening - Gesegnet sei, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen - Alleluja, alleluja, alleluja*, sublinhando o tom épico da

⁵¹ Ataque no universo musical é o que determina o tempo que um som leva para atingir a sua intensidade máxima.

cena. Essa matança acaba por desencadear o que estava para acontecer, D. Sebastião reúne um exército de homens cristãos temente ao rei e marcham pela areia com armas, cavalos e símbolos portugueses; a banda sonora apresenta o sax dissonante e uma percussão que sonoramente faz alusão à marcha militarizada.

Mais uma sequência e o saxofone, a guitarra, a percussão em melodias e ritmos lentos sonorizam a captura sem esforço de Gregório por D. Sebastião em uma lagoa. Chegamos às últimas partes da música original no filme, ouvimos atabaques tocados por escravizados na sequência do velório do governador. Enquanto o corpo é velado, outro membro aliado do governo é designado para o cargo do falecido com o apoio de Sofia na cerimônia. D. Sebastião e o capturado Gregório chegam cobertos de lama e após um grito os atabaques cessam, o guerreiro flagra a sua esposa envolvida na cerimônia da qual ele não aprova; na banda sonora entra um piano (o pianista não é creditado diferentemente do sax tenor, da percussão e da guitarra, sendo assim, intuímos que seja o próprio compositor Guilherme Vaz) com chocalhos, guitarra e se estabelece uma sonoridade dramática. Sebastião faz debandar boa parte dos participantes, vai em direção e assassina o designado a ocupar o governo. Corta a cena, agora o guerreiro está indo em direção de sua esposa empunhando uma carabina, Sofia também saca uma carabina de sua indumentária e atira sem acertar o alvo, nessa cena o piano muda para uma melodia de tom ainda mais dramático, Sebastião atira na cômpute, e antes dela cair ao chão, na banda sonora o piano dá lugar a música sacra preexistente *Anonymous: [...] Alleluja, alleluja, alleluja*. O saxofone dissonante com guitarra e percussão voltam à banda sonora na cena em que D. Sebastião rastejando por um brejo encontra populares carregando o prisioneiro que havia perdido, o guerreiro examina Gregório, a música deixa a trilha para dar lugar novamente a *Anonymous: [...] Alleluja, alleluja, alleluja*". Agora D. Sebastião carrega o corpo de Gregório e a música sacra é fundida com a música original por alguns segundos até sumir. Os efeitos do sax dissonante, da guitarra e da percussão são mixados aos gritos de desespero do guerreiro que se mostra sem sanidade, e esses sons realçam a desorientação cênica.

Sobre as músicas barroca e sacra, a primeira é *Liturgy of St John Chrysostom Op. 31: No 4 - In the Kingdom* que é tocada na primeira cena de D. Sebastião quando encontra no mangue o corpo morto de seu filho. A música extradiegética, em seu início divide a banda sonora com um canto africano de uma senhora negra que observa a remoção do corpo, depois continua tocando até a outra cena em que o guerreiro na mata conversa com Deus se fazendo entender conformado com a morte. Essa música

caracteriza a devoção cristã do personagem protagonista. Outra sequência, em plano de conjunto na lama estão Sebastião, sua mulher e filha com alguns membros da comitiva vinda de Pindorama para solicitar ao devoto que volte à cidade, na trilha é tocada *Suíte para Violoncelo Solo No 3 em Dó, BWV 1009 - 4. Sarabanda*, composição barroca de Johann Sebastian Bach. A música é interrompida com a chegada abrupta de um mensageiro do rei que de início não se apresenta mas berra sobre o dia do juízo final. Pessoas vindas de Pindorama o cercam para agredi-lo enquanto o padre (também pertencente à comitiva) faz uma intervenção e na banda sonora surge *Anonymous: Ektenia St. Petersburg Litany, Night Vigil - Vespers Saturday Evening - Gesegnet sei, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen - Alleluja, alleluja, alleluja*, música que tem continuidade sonora, agora de fundo para o diálogo, na próxima cena onde em outro plano de conjunto o mensageiro entrega a carta do rei para Sebastião. Essa música sacra se repete em variados momentos no filme: durante a viagem de caravela de volta a Pindorama, em um monólogo de D. Sebastião que exalta o Brasil e a monarquia, quando um padre castiga o guerreiro que depois do castigo o reverencia, quando homens carregam o corpo de Gregório desfalecido e encontram Sebastião em um brejo, e em outras cenas que comentaremos adiante. *Anonymous: [...] Alleluja, alleluja, alleluja* até então está sempre associada aos cristãos defensores da monarquia portuguesa. A mesma associação acontece com a música barroca *Suíte Orquestral N. 1 em Ré Maior BMV 1066, Minueto*, na cena inicial do banquete que o governador oferece à família de D. Sebastião, assim como quando o guerreiro está sentado se desarmando e descansado da matança ocorrida em uma batalha. Aqui a música tem uma continuidade sonora para cenas onde Sofia manifesta seu paganismo invocando a rainha do mar, a trilha sai da associação barroco/cristã para suavizar as transições entre planos sem *raccord*.

As músicas africana e indígena se manifestam muitas vezes como sons ambientes, como exemplo dos cantos ameríndios com maracás em segundo plano para a voz *over* de Sofia na sequência em que a família de Sebastião na selva recebe a comitiva de Pindorama; na cena em que Diogo discursa após a cerimônia de seu casamento; no encontro de um padre com membros de uma etnia indígena. Um canto africano está no ambiente da cena em que reunidos em uma grande oca com escravos africanos, Gregório e Diogo discutem. Os atabaques também ambientam inúmeras cenas: quando Gregório encena uma performance junto de um amigo durante o banquete e ao final quando é agredido por um guarda; na cena em que o governador é feito de refém por

dois escravizados; no velório do governante, entre outras. Há também os cantos e músicas diegéticos, na sequência da encenação entre a batalha de um grupo de indígenas contra o grupo liderado por Sebastião, os indígenas cantam antes de lutar. Na cena da cerimônia de casamento do Diogo, um indígena canta ao entregar um tronco para o noivo. Outra sequência, Gregório chega em um ritual de escravizados em volta da fogueira e eles tocam instrumentos de percussão e apitos, a música soa anacrônica com uma sonoridade próxima do samba enredo.

Em uma longa sequência da batalha entre os resistentes de Pindorama e um exército de D. Sebastião é feita uma colagem sonora na trilha musical de modo a intercalar as músicas e as ações. Para melhor entendimento e detalhamento da transição das músicas iremos representar esta sequência em formato de tabela:

Tabela 3. Músicas na sequência de batalha entre os escravizados liderados por Gregório e o exército de D. Sebastião:

Imagens	Músicas	Diálogos, ruídos, efeitos sonoros e sons ambientes
O exército de D. Sebastião em uma marcha pelas areias até chegar em um território.	Música original com sax dissonante e uma percussão cujo o ritmo faz alusão à marcha militarizada	
Diogo está gritando sentado em um trono improvisado que se encontra em um elevado ao lado de uma grande oca. Ele é observado pelos opositores que estão embaixo em um terreno plano, até o momento em que avançam.	<i>Anonymous: Ektenia St. Petersburg Litany, Night Vigil - Vespers Saturday Evening - Gesegnet sei, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen - Alleluja, alleluja, alleluja</i>	Berros do Diogo
D. Sebastião e seu exército recuam.	Canção africana.	Berros do Diogo. Gritos de pessoas que formam o exército. Tiro de canhão.
Fumaça do tiro de canhão. Um padre ajoelhando e levantando os braços. Pessoas empunhando estandartes de Portugal.	<i>Anonymous: Ektenia St. Petersburg Litany, Night Vigil - Vespers Saturday Evening - Gesegnet sei, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen - Alleluja, alleluja, alleluja</i>	
Escravizados e Gregório descem o elevado em direção ao exército de pessoas defensoras do Rei de Portugal. Eles cantam e batucam enquanto Gregório recua subindo.	Canção africana diegética.	Berros do Diogo. Discurso de Gregório.

Fumaça do tiro de canhão e Gregório desce em meio ao fumaceiro.	Música original com sax e percussão.	
Após alguns tiros de canhão a oca está em chamas e Gregório se encontra perto do fogo junto dos escravizados. Gregório dispersa o povo da resistência.	<i>Anonymus: Ektenia St. Petersburg Litany, Night Vigil - Vespers Saturday Evening - Gesegnet sei, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen - Alleluja, alleluja, alleluja</i>	Fogo das chamas. Discurso contraditório de Gregório. Tiros de canhão.
Uma das lideranças do exército se retira do campo de batalha após Sebastião dispersar os populares que o apoiam. D. Sebastião sobe o elevado e com diferentes carabinas atira nos escravizados que escolheram não dispersar.	Percussão de atabaques	Passos de D. Sebastião. Tiros de carabina.
D. Sebastião está sentado se desarmando e descansado da matança ocorrida.	<i>Suíte Orquestral N. 1 em Ré Maior BMV 1066, Minueto</i>	
D. Sebastião de costas para os corpos sem vida e para os escombros da oca, se ajoelha.	<i>Anonymus: Ektenia St. Petersburg Litany, Night Vigil - Vespers Saturday Evening - Gesegnet sei, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen - Alleluja, alleluja, alleluja</i>	

Em algumas cenas do filme a associação das músicas sacra/barroca com os cristãos, e os sons africanos/índigenas com os pagãos, se desencontram da imagem. Isso acontece em parte porque o povo ou personagem em cena está sofrendo consequências relacionadas à interação do povo ou personagem fora do quadro. Alguns exemplos são o da música sacra na banda sonora quando na imagem temos a oca destruída e Gregório dispersando a resistência, e o da canção africana na cena em que D. Sebastião e seu exército recuam pelo avanço dos escravizados africanos. Há também a caracterização sonora da personagem Sofia, em algumas de suas cenas é executada na trilha a música de origem cristã e em outras a música oriunda do universo pagão, o que marca uma personagem conflituosa, casada com um cristão defensor da monarquia mas que é pagã e opositora ao rei. As composições originais também permeiam todo o universo fílmico, ora em consonância com os cristãos ora com os pagãos.

4.7 Esquematizações musicais no cinema moderno brasileiro

Segundo o musicólogo e professor de cinema Guilherme Maia inspirado em Claudia Gorbman, os princípios da utilização da música no cinema clássico se dão através da seguinte esquematização de forma sintética: “Inaudibilidade”; Significante de emoção; Função narrativa (dividida em referencial e conotativa); Continuidade; Unidade e Flexibilidade (MAIA, 2010). Apoiados no esquema idealizado por Gorbman e sintetizado por Maia, faremos uma tabela sobre os princípios do uso da música no cinema moderno com algumas funções criadas, outras repetidas e outras resignificadas a partir do cinema clássico.

Tabela 4. Princípios básicos da utilização da música no cinema moderno:

Princípio	Exemplo
Audibilidade	A música deve ser percebida pelo espectador de forma consciente como recurso estético da narrativa.
Continuidade	A música fornece ao filme uma continuidade rítmica entre os momentos de cortes.
Função narrativa	a) Função narrativa referencial: a música fornece dicas referenciais e narrativas indicando ponto de vista, demarcações, estabelecendo ambientes e personagens. b) Função narrativa conotativa: a música serve para interpretar ou ilustrar eventos narrativos.
Significante de emoção	A música explicita sentimentos e enfatiza emoções sugeridas na narrativa.
Ruptura	A utilização da música pode romper com alguns ou com todos os princípios do cinema clássico.

Através deste esquema funcional e de princípios poderemos observar por exemplo que no episódio *Colagem de América do Sexo*, pensando nos movimentos de desterritorialização que é o movimento pelo qual se abandona o território e reterritorialização qualquer coisa que valha pelo território perdido (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 238), a narrativa fílmica em imagens, ruídos e vozes, se serve para desterritorializar, ou seja, para se libertar dos padrões da linguagem cinematográfica hegemônica da época. Destarte, o uso da música pode ser considerado a

reterritorialização, uma vez organizadas na montagem com as imagens, as composições ganham corpo de uma atmosfera ora textual ora pontual, com funções narrativas por vezes reproduzindo clichês da indústria cinematográfica. Noutro episódio, *Bandeira zero* a ruptura com o cinema clássico se manifesta no som da Rádio Relógio AM do Rio de Janeiro usado como música extradiegética e nas letras das canções do Roberto Carlos que soam como antítese ao texto fílmico.

As colagens musicais com funções narrativas, significante de emoção e rupturas são percebidas em *Câncer*, *Hitler IIIº Mundo*, *Os Inconfidentes*, *Pindorama* e *Sagrada família*. Em *Os Inconfidentes* e *Pindorama* (filmes que representam épocas da história do Brasil) fazem a ruptura com a utilização da trilha musical no cinema clássico, a partir de um anacronismo com a cronologia do tempo histórico, músicas com ritmos que só vieram a existir séculos depois dos períodos representados (com a exceção da única música diegética em *Os Inconfidentes*). O episódio *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia de América do sexo*, faz sua ruptura na música original, esta sendo composta de improviso durante a encenação, entretanto se atentarmos para a letra na língua inglesa poderemos perceber um recurso de função narrativa.

Nos filmes analisados são descartadas as funções de direção musical e composição, a ideia é que os próprios diretores selecionem as músicas e canções aumentando o espectro autoral do realizador, sem necessitar maiores gastos econômicos no desenvolvimento da trilha musical (salvo em *Pindorama* e no episódio *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia*, o primeiro conta com trilha original e preexistente, o segundo com uma música composta no momento da ação). Pela escolha dos repertórios, os cineastas deixam suas marcas estilísticas em uma “música de autor”, termo cunhado por Claudia Gorbman (2007) nos estudos de som no cinema. Através da “música de autor” nas produções podemos identificar alguns aspectos fundamentais para a criação/invenção. No tangente ao aspecto cultural, os realizadores são jovens pertencentes ou frequentadores das classes média-alta e alta, que nos anos 1960 viabiliza o conhecimento e acesso ao *jazz*, à música erudita, à música contemporânea de vanguarda, a estilos e artistas associados a uma indústria cultural elitista que se volta para uma intelectualidade com poderio econômico de consumo. Nos aspectos político e ideológico temos a crítica contundente ao imperialismo econômico estadunidense no uso de ‘Caubói do Ceará’, que também pode estar relacionado ao aspecto cultural, uma vez que o músico cearense Catulo de Paula foi bem requisitado para compor trilhas de filmes sobre o cangaço como em *Entre o Amor e o Cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965),

Meu Nome É Lampião (Mozael Silveira, 1969), *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1963), dentre outros. Voltando ao contexto político e ideológico, juízo de valor na utilização do hino fascista associando o fascismo à violência extrema e depois ao escárnio da crítica cinematográfica; já em *Pindorama* a utilização das músicas africana, indígena, sacra e barroca demarca posições de ideias. Novamente no aspecto cultural, em alguns dos filmes se dá a apropriação de temas originais do cinema clássico, o uso da música popular nacional e a partir de afinidade com as transgressões aos padrões preestabelecidos percebemos o rock psicodélico de Frank Zappa and The Mothers of Invention, The Jimi Hendrix Experience, Iron Butterfly, Joe Cocker, expoentes da contracultura na música. A organização da seleção musical atualiza nos filmes o antropofagismo cultural proposto por Oswald de Andrade (ANDRADE, 2017), inclusive na trilha de caráter nacionalista de *Os Inconfidentes* onde temos João Gilberto cantando na língua espanhola com sotaque brasileiro um clássico da música popular do México.

As trilhas musicais do Cinema Novo e do Cinema Marginal na delimitação dos filmes selecionados dialogam bastante, têm muito em comum. Mesmo *Pindorama* sendo o único filme que contém uma trilha original, também se têm as músicas preexistentes selecionadas por seu diretor Arnaldo Jabor corroborando com a “música de autor”. A única exceção onde não se estabelece uma grande quantidade de músicas e nem a colagem sonora é *Os Inconfidentes*, que em sua trilha comporta apenas quatro composições. Outra curiosidade de caráter distinto é que o gênero *rock n’ roll* está presente nos três filmes do Cinema Marginal e ausente nas três obras do Cinema Novo. Depois de explorarmos o universo musical das manifestações cinematográficas fecharemos a pesquisa retomando resumidamente as discussões com as considerações finais.

CONCLUSÃO

Para este momento de encerramento da pesquisa resolvi me comunicar na 1ª pessoa do singular pois relatarei experiências particulares. Quando eu estava tentando encontrar uma problemática relacionada ao som direto no cinema moderno brasileiro, para desenvolver um pré-projeto de pesquisa a ser apresentado ao programa de pós-graduação, me encontrava trabalhando como técnico de som em um curta-metragem. Certa vez, após uma diária de filmagem, eu e parte da equipe desse filme estávamos em algum bar da região conhecida como Lapa, no Centro do Rio de Janeiro, e a colega Mayara Del Bem Guarino - integrante da equipe de produção e aluna da graduação de Cinema da UFF, em uma conversa afirmou que o Cinema Marginal não tinha feito uso do som direto, assim como o Cinema Novo fizera. Essa afirmação me instigou a curiosidade e me fez investigar se realmente o som direto no Cinema Marginal tinha sido uma técnica ignorada, e foi através desse anseio que desenvolvi o meu anteprojeto, sendo mais tarde aprovado na seleção do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF.

Já cursando as disciplinas internas e externas, selecionei dois filmes com diferença de produção de sete anos entre eles, para trabalhar e tentar entender as diferenças sonoras entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. A professora Luiza Beatriz A. M. Alvim, que me deu aulas no PPGCine e no PPGM da UFRJ, me fez entender que sete anos de distanciamento é um tempo considerável para estabelecer uma comparação mais precisa e que apenas dois filmes seriam insuficientes para falar em nome de duas manifestações cinematográficas. Concordei com a professora e refiz o *corpus* filmico da minha pesquisa estabelecendo um distanciamento de no máximo quatro anos entre as seis produções selecionadas: *América do sexo*, escolhida por não se ter nenhum estudo acadêmico sobre a obra; *Câncer*, selecionado pelo pioneirismo do aproveitamento constante do som direto em um longa-metragem de ficção; *Hitler IIIº Mundo*, observado e escutado por sua sonoridade experimental, assim como pelo uso não convencional do gravador portátil; a mesma justificativa se dá à seleção de *Sagrada família*; *Os Inconfidentes* entra no estudo pela característica de seu som direto e pelo pioneirismo do uso de microfones de lapela em longas de ficção; e por fim *Pindorama*, pela excelência de seu som direto em um filme que ainda é pouco pesquisado na academia. As cópias reassistidas para a análise dos filmes foram os DVDs de *Hitler IIIº*

Mundo, *Pindorama* e *Sagrada família*, o Blu-Ray de *Os Inconfidentes*, a cópia disponível no site *making off* do *América do sexo* e a cópia disponível na plataforma YouTube de *Câncer*.

Feito isso, formulei algumas hipóteses pensando na sonoridade do cinema moderno brasileiro, como por exemplo: o Cinema Novo perseguiu a naturalidade nas vozes e isso impulsionou o uso da técnica do som direto com gravador portátil; o Cinema Marginal tem predileção pelo assincronismo como forma de liberdade poética; a baixa adesão à captação de som direto com gravador portátil pelo Cinema Marginal se deu com os realizadores estabelecidos na cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, a questão geográfico-logística pode ter sido preponderante para a parca utilização dessa técnica de captação sonora. Essas discussões indicaram o caminho para a revelação da questão central de que no som dos filmes pode residir a maior diferenciação e o grande distanciamento entre os cinemas Novo e Marginal.

Segundo depoimentos de alguns técnicos, o som direto não se estabelece em São Paulo da década de 1960 por conta da falta de gravadores portáteis na cidade e pelo encarecimento que essa técnica traria para as produções independentes. Os produtores preferiam a dublagem, que era um custo menor do que investir em câmera blimpada, no gravador portátil e em um técnico de som, podendo não ter êxito, como nos relata Jorge Bodanzky:

[...] Você sabe que eu acho que o Nagra que nós usamos na gravação da dublagem do *Hitler IIIº Mundo* pode ter sido o Nagra do Farkas porque ninguém tinha Nagra naquela época, era uma coisa muito rara.

[...] Não posso te dar certeza mas eu acho que era por uma questão de equipamento e de custo também porque seria mais caro ter um Nagra, ter um técnico de som especializado, uma câmera com aluguel mais caro, e aí o pessoal fazia cinema com menos dinheiro ainda que o pessoal do Rio. Sim, ficava mais caro. Porque na montagem você tinha que ter na banda sonora o magnético perfurado, na mesa de montagem corria a imagem e paralelamente corria a banda magnética e quando se trabalhava com som direto tinha que sincronizar essa banda com a imagem, então isso era um processo que encarecia e levava muito tempo, porque nem sempre se tinha o sincronismo e tinha que compensar. Os equipamentos eram muito caros⁵².

As poucas produções da cinematografia marginal gravadas com som direto constante foram de realizadores baseados no município do Rio de Janeiro, onde o gravador portátil chegou através do “Seminário de Cinema”, em 1962. Estes realizadores tiveram ou o apoio de técnicos mais experientes, ou um financiamento estatal via Embrafilme,

⁵² Jorge Bodanzky em entrevista ao autor na data de 23/04/2021

via INC, o que viabilizou a utilização da técnica do som direto. Sendo assim, a questão geográfico-logística foi fundamental para a não utilização do som direto nos filmes do Cinema Marginal de São Paulo, da Bahia e em Minas Gerais.

Através da análise fílmica, na delimitação das seis obras estudadas, foi percebido que os filmes pertencentes à cinematografia do Cinema Marginal utilizam predominantemente a voz assíncrona, fazendo uso recorrente desse recurso e em bem menor escala utiliza a voz síncrona. Uma exceção é a do episódio *Sexta-feira da Paixão Sábado de Aleluia* em *América do sexo*, todo gravado com vozes síncronas, dirigido por um cinemanovista já experiente. Verificou-se também que nos filmes do Cinema Marginal, os sons ambientes assim como os ruídos de sala são poucos, sendo mais enfática a recorrência dos efeitos sonoros e da trilha musical. Novamente, destoando desse aspecto sonoro, está o episódio de *América do sexo* dirigido por Leon Hirzsmann, onde todos os sons ambientes e ruídos estão captados pelo som direto.

Os filmes associados ao Cinema Novo têm bem definidos os ruídos de sala e os ambientes, tanto nos sons que foram captados pelo som direto quanto nos pós-produzidos em estúdio e em banco de sons. Nessas produções, diferentemente do observado nos filmes do Cinema Marginal (exceto no episódio *Sexta-feira da Paixão Sábado de Aleluia*), a voz síncrona é hegemônica e o uso da vocalização assíncrona é tímido, com exceção de *Câncer*, onde a assincronia apesar de estar em menor escala se mostra contundente no texto fílmico. *Câncer* está inserido na *Filmografia indicativa do Cinema Marginal* do livro *Cinema Marginal (1968/1973) - A representação em seu limite* (RAMOS, 1987, p. 145), e por conta da sua estética e modo de produção marginais, dirigido por um cinemanovista, fizemos referência a ele nesta pesquisa como “filme híbrido”, assim com o mesmo termo e por motivos similares nos referenciamos ao *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia*.

No tangente à trilha musical, os filmes são bem concordantes com a pluralidade de gêneros e ritmos, com trechos curtos e trechos emendados em uma colagem sonora, por vezes subvertendo os princípios e por outras se apropriando das funções da música no cinema clássico. Uma única discordância no que diz respeito à quantidade exacerbada de músicas na trilha é a do filme *Os Inconfidentes* que se utiliza apenas de quatro músicas preexistentes, entretanto os gêneros são diversificados: samba-exaltação, música barroca, bolero e música de concerto. O filme *Pindorama* está em concordância com os demais no uso da música preexistente, entretanto destoa, sendo o único com

música original. Uma diferença sensível é a ausência do gênero *rock n' roll* nos filmes do Cinema Novo.

O cinema é uma arte industrial viabilizada por tecnologias através do emprego de técnicas específicas, e que trabalha com produção de sentido atingindo subjetividades. Dito isso, vou comentar uma história de quando estava na graduação de Comunicação Social cursando a disciplina de “História da Arte”: uma colega de turma pediu a palavra e disse: - Professor, eu não estou entendendo. Você pode ser mais objetivo? E o professor retrucou: - Como você quer que eu seja mais objetivo, se estou tratando de arte que é uma coisa completamente subjetiva. Na ocasião achei a reação do professor cômica, mas concordei com sua posição. Expus esse fato porque acredito que por consequência da minha experiência com o trabalho de técnico de som direto e sem deixar de considerar as minhas subjetividades como ser humano, como expectador de audiovisual, mas também fundamentado em dados científicos, afirmo que na banda sonora se manifestou a grande diferenciação estética e narrativa entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Sei que haverá discordâncias e algumas pessoas vão defender que foi na montagem, ou na direção de atores, ou na fotografia, ou na encenação, ou no roteiro, ou em outro segmento técnico/artístico, ou mesmo no somatório final de tudo. Contudo, levando em consideração a minha subjetividade e o meu processo de pesquisa com descobertas, corroborações, contestações, levantamento de dados, entrevistas, acredito na banda sonora como a grande potência estética e o principal elemento diferenciador que distanciou ainda mais o Cinema Novo e o Cinema Marginal durante o período de 1968 a 1972.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, L. **Quem tem medo de análise fílmica? Atividade antiga com (não tão) novos objetos.** Virtual: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Dezembro 2020. ANDRADE, Oswald de.

Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Gênese; SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Manifesto Antropófago e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARAÚJO, Inácio. **No meio da tempestade.** In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema Marginal Brasileiro - Filmes produzidos nos anos 1960 e 1970.** São Paulo: Heco Produções Ltda, 2012, p.27-28.

ARAÚJO, Júlia Mariano de Lima. **Câncer – análise da construção sonora na experiência cinematográfica de Glauber Rocha.** 2006. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Marginal?** In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema Marginal Brasileiro - Filmes produzidos nos anos 1960 e 1970.** São Paulo: Heco Produções Ltda, 2012, p.12-16.

CÂMARA, Márcio. **Som direto no cinema brasileiro: fragmentos de uma história.** Rio de Janeiro: RDS Editora, 2016.

CARNEIRO, G. H. P. **Longo caminho da morte (1971) e as fronteiras entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal.** *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 7, n. 1, p.41-62, 2020.

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

CHION, Michel. **A Audiovisão - Som e Imagem no Cinema.** Lisboa: Edições Texto & Grafí, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs vol. 5.** São Paulo: Editora 34, 2017.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

GAMO, Alessandro (Org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. Londres: BFI, 1987.
_____. **Auteur music**. In: GOLDMARK, Daniel, KRAMER, Lawrence, LEPPERT, Richard (Org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. New York: Oxford University Press, 1960.

MAIA, Guilherme. **Alguns aspectos da música no cinema moderno brasileiro**. *CineCachoeira - Revista de Cinema da UFRB*, v. 1, p. 7, 2010.

IWAMIZU, Rosana Stefanoni. **Foley no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LANNA, Sylvio. **Opus incertum**. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema Marginal Brasileiro - Filmes produzidos nos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Heco Produções Ltda, 2012, p.121.

LIGNELLI, César; ALMEIDA, Gil Roberto. **No marulhar das glossolalias em Artaud**. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 6, n. 1, p.71-93, 2016.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros longa metragem**. São Paulo: IBAC, 2009.

_____. **Miguel Borges – Um lobisomem sai da sombra**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. Portugal: VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.

PINTO, C.E.P. de. **Quatrocentos anos num filme: Pindorama (Arnaldo Jabor, 1971) e a relação dos cinemanovistas com a história**. *Resgate*, v. XXII, n. 28, p. 47-54, Jul/Dez 2014.

PUDOVKIN, V.I. **Asynchronism as a principle of sound film**. In: WEIS, Elizabeth; BELTON, John (Org.). **Film sound: theory and practice**. New York: Columbia University, 1985. p.86-91.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ ; **A ascensão do novo jovem cinema.** In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro volume 2.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

_____ ; **Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação.** In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro volume 2.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

REMIER, Ivan Cardoso - **O mestre do Terrir.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

UCHÔA, Fábio Raddi. **A colagem na obra de José Agrippino de Paula: migração de procedimentos entre literatura, teatro e cinema.** *Contemporanea / Comunicação e Cultura*, v. 13, n. 01, p.236, 2015.

VELOSO, Geraldo. **O assobiador e seu cão.** In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema Marginal Brasileiro - Filmes produzidos nos anos 1960 e 1970.** São Paulo: Heco Produções Ltda, 2012, p.121-123.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Sítios da internet:

<http://abcine.org.br/site/morre-stefan-kudelski-o-inventor-do-gravador-de-som-nagra/>, acessado em 03/04/2021.

<https://abcine.org.br/site/o-som-no-cinema>, acessado em 30/09/2021.

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=004030&format=detailed.pft#1>, acessado em 08/08/2020.

www.contracampo.com.br/27/sganpasquim.htm, acessado em 19/12/2020.

<https://www.ebay.com/itm/Magna-Tech-MD-636-6-Channel-16-35mm-Telecine-Follower-with-Optical-Reproducer-/312606932565>, acessado em 06/03/2021.

<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/pesquisa-recupera-a-trajetoria-de-integrantes-da-revolta-dos-marinheiros/>, acessado em 10/03/2022.

<https://mam.rio/cinemateca/homenagem-a-carlos-de-la-riva/>, acessado em 24/02/2021.

<https://www.mixonline.com/technology/1957-stefan-kudelski-nagra-iii-tape-recorder-377965>, acessado em 06/03/2021.

<https://museumofmagneticsoundrecording.org/MagneticFilm.html>, acessado em 06/03/2021.

<https://openreel.net/photo3.html>, acessado em 06/03/2021.

<https://www.telefunken-elektroakustik.com/microphones/u47>, acessado em 06/03/2021.

<https://reverb.com/item/18521496-beyerdynamic-m66>, acessado em 06/03/2021.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

_____. **A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 42, n. 44, p. 100-119, 2015.

CHION, Michel. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. **La voz en el cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DOANE, Mary Ann. **A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço**. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

FLÔRES, Virginia Osorio. **Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno**. 2013. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

_____. **O cinema uma arte sonora**. São Paulo: Annablume Editora, 2013.

_____. **Poesia cinematográfica e canção popular em Júlio Bressane**. In: FONSECA, Eduardo Dias; RAMALHO, Fábio Allan Mendes (Org.). **Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema**. Foz do Iguaçu-PR: EDUNILA, 2020.

FREIRE, Rafael de Luna. **Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros**. **Revista Famecos - Mídia, Cultura e Tecnologia**, v. 21, n. 3, p.1168 - 1191, 2014.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2ª ed., 2007.

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

SIQUEIRA, Daniela Giovana. **Sagrada família (1970): entre as montanhas de Minas, a imagem da elite e os sons da contracultura**. In: **Cineastas mineiros em trânsito (1968-1970): política, cultura e memória**. 2019. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

VELOSO, Geraldo. **O cinema através de mim – A longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 2014.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA

Ficha técnica do *corpus* filmico:

América do Sexo - longa-metragem de ficção, 1969.

Material original: 35mm, P&B, 91 min.

Produção: Servicine e Filmes do Paralelo. SP/GB.

Direção: Luiz Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirszman.

Direção de Fotografia: André Faria, Edson Santos e Lauro Escorel.

Som: Manoel Oliveira, Onésio Batista e Paulinho do Som.

Montagem: Luiz Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Mair Tavares.

Elenco: Ítala Nandi, José Celso Martinez Correia, Echio Reis, Samuca, Rubens Maia, André Faria, Maria Pompeu, Renato Borgui, Luiz Carlos Saldanha.

Câncer - longa-metragem de ficção, 1968-1972.

Material original: 16mm, P&B, 86 min.

Produção: Mapa Filmes, Glauber Rocha Comunicações Artísticas, RAI e Gianni Barcelloni. Rio de Janeiro/Havana/Roma.

Direção: Glauber Rocha.

Direção de fotografia: Luiz Carlos Saldanha.

Som: José Antonio Ventura e Raul Garcia.

Montagem: Tineca Mireta.

Elenco: Antonio Pitanga, Odete Lara, Hugo Carvana, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, Zelito Viana, José Medeiros, Eduardo Coutinho, Luiz Carlos Saldanha, moradores do Morro da Mangueira.

Hitler IIIº Mundo - longa-metragem de ficção, 1968.

Material original: 35mm, P&B, 70 min.

Produção: Sonda. SP.

Direção: José Agrippino de Paula.

Direção de fotografia: Jorge Bodanzky.

Som: Jorge Bodanzky e parte da equipe.

Montagem: Rudá de Andrade e Walter Luís Rogério.

Elenco: Jô Soares, José Ramalho, Eugênio Kusnet, Luiz Fernando de Rezende, Túlio de Lemos, Silvia Werneck, Maria Esther Stockler, Ruth Escobar, Jairo Salvini, Danielle Palumbo.

Os Inconfidentes - longa-metragem de ficção, 1972.

Material original: 35mm, Cor, 82 min.

Produção: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Mapa Filmes. GB.

Direção: Joaquim Pedro de Andrade.

Direção de fotografia: Pedro de Moraes.

Som: Juarez Dagoberto, José Tavares e Victor Raposeiro.

Montagem: Eduardo Escorel.

Elenco: José Wilker, Fernando Torres, Paulo Cesar Pereio, Luís Linhares, Carlos Kroeber, Nelson Dantas, Carlos Gregório, Wilson Grey, Fábio Sabag, Roberto Maya, Tereza Medina, Suzana Gonçalves, Margarida Rey.

Pindorama - longa-metragem de ficção, 1970.

Material original: 35mm, Cor, 95 min.

Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz Ltda e Kamera Filmes Ltda. GB.

Direção: Arnaldo Jabor.

Direção de fotografia: Affonso Beato.

Som: Walter Goulart, Cesar de Noronha e Eduardo Engel.

Montagem: João Ramiro Mello.

Elenco: Maurício do Valle, Ítala Nandi, Hugo Carvana, Wilson Grey, José de Freitas, Vinícius Salvatori, Maria Regina, Manoel do Caveira, Tep Kahok, Jesus Pingo.

Sagrada família - longa-metragem de ficção, 1970.

Material original: 35mm, P&B e Cor, 24q, 85 min.

Produção: Tao Filmes. GB/MG.

Direção: Sylvio Lanna.

Direção de fotografia: Thiago Veloso.

Som: Sylvio Lanna e Toninho.

Montagem: Geraldo Veloso.

Elenco: Paulo César Pereio, Nelson Vaz, Terezinha Soares, Wanda Maria Franqueira, Milton Gontijo, Maria Olívia, José.

Filmes citados:

- Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 95 min.
- Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 90 min.
- O grande momento* (Roberto Santos, 1958) - SP, Ficção, 35mm, P&B, 80 min.
- A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967) - SP, Ficção, 35mm, P&B, 96 min.
- O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969) - GB, Ficção, 16mm, P&B, 82 min.
- Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 80 min.
- Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971) - SP/MG, Ficção, 35 mm, P&B, 80 min.
- Cuidado madame* (Júlio Bressane, 1970) - GB, Ficção, 16mm, Cor, 70 min.
- O jardim das espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1970) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 107 min.
- Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970) - GB, Ficção, 16mm, Cor, 102 min.
- Perdidos e malditos* (Geraldo Veloso, 1970) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 75 min.
- Corrida em busca do amor* (Carlos Reichenbach, 1972) - SP, Ficção, 35mm, Cor, 94 min.
- Gamal, o delírio do sexo* (João Batista de Andrade, 1969) - SP, Ficção, 35mm, P&B, 78 min.
- Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970) - SP, Ficção, 35mm, P&B, 92 min.
- Longo caminho da morte* (Júlio Calasso Jr., 1971) - SP, Ficção, 35mm, Cor, 90 min.
- Barravento* (Glauber Rocha, 1961) - BA, Ficção, 35mm, P&B, 80 min.
- Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 75 min.
- Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 93 min.
- Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 99 min.
- O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 100 min.
- Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 107 min.
- O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 77 min.
- Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) - GB, Ficção, 35mm, Cor, 108 min.

- Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) - GB, Ficção, 35mm, Cor, 95 min.
- O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) - SP, Ficção, 35mm, P&B, 92 min.
- Jardim de guerra* (Neville D'Almeida, 1968) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 90 min.
- A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969) - SP, Ficção, 35mm, P&B, 80 min.
- Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 81min.
- Cara a cara* (Júlio Bressane, 1967) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 80 min.
- Balada da página 3* (Luiz Rosemberg Filho, 1968) - GB, Ficção, 35mm. P&B, 90 min.
- Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963) - GB, Ficção, 35mm, 102 min.
- Caveira my friend* (Álvaro Guimarães, 1970) - BA, Ficção, 35mm, 84 min.
- Meteorango Kid - O herói intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969) - BA, Ficção, 35mm, 85 min.
- Entre o Amor e o Cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965) - GB, Ficção, 35mm, P&B, 90 min.
- Meu Nome É Lampião* (Mozael Silveira, 1969) - GB, Ficção, 35mm, Cor, 90 min.
- Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1963) - GB, Ficção, 35mm, Cor, 78 min.
- Cinema Novo* (Eryk Rocha, 2016) - RJ, Documentário, Cor, 93 min.
- Bethânia bem de perto - A propósito de um show* (Eduardo Escorel e Júlio Bressane, 1966) - GB, Documentário, 35mm, P&B, 11 min.
- O roteiro do gravador* (Sylvio Lanna, 1966) - GB, Ficção, 16mm, P&B, 20 min.
- A concha e o clérigo* (Germaine Dulac, 1928) - FRA, Ficção, 35mm, P&B, 31 min.

ANEXOS

Seção 1. Entrevista com José Luiz Sasso, em 25/07/2020, pelo *app WhatsApp*

FRANCISCO – Quais os estúdios de som para cinema existiam em São Paulo entre os anos 1960 e 1970?

JLS - Tinha a AIC (Arte Industrial Cinematográfica) onde comecei a trabalhar em setembro de 1968. Na AIC se dublava séries e filmes para a televisão, ela já vinha de antes com outro nome, antes se chamava Gravasom onde foi mixado o filme *O Pagador de Promessas*, por Carlos Foscolo. O Foscolo foi meu grande mestre, mentor e orientador na área de gravação óptica principalmente. Bom, tinha a AIC com o mixador William Bonas antes de fazer mixagem, a Odil Fono Brasil onde na época o mixador era o Júlio Perez Caballar e como sucessor o Orlando Macedo, o E. Szankovski que não me lembro quem mixava lá, Vera Cruz Estúdio de Som, Filme Som dos irmãos Vitale, Stop Som do Jorge Bodansky onde o Walter Rogério era o mixador, a Prova Filmes e a Álamo, onde fui ser mixador em 1976.

FRANCISCO – Dos estúdios do período quais atendiam as produções do Cinema Marginal e quais atendiam as produções do Cinema Novo? Existia algum estúdio de som que só atendia produções que não estavam vinculadas nem ao Marginal e nem ao Novo?

JLS – Todos os estúdios tanto no Rio quanto em São Paulo atendiam todos os gêneros de filmes, nunca houve uma distinção.

FRANCISCO – Quais os equipamentos usados para gravações de ruídos de sala entre 1960 e 1970?

JLS – Não visitei outros estúdios enquanto era contratado da AIC, o técnico de um estúdio conhecer outros estúdios não era habitual na época. O que eu posso falar é da AIC que era muito simples dentro da complexidade de tudo: era o projetor, o estúdio em

si, a cabine técnica e no andar debaixo a central de máquinas onde se reproduzia as pistas magnéticas e também tinha o gravador magnético. Se montava todas aquelas traquitanas para fazer ruídos: os pisos, tinha três tipos de batentes com portas e um portãozinho, tinha uma geladeira antiga, tinha copo, como se faz um *foley* hoje em dia. E aí era o seguinte: duas pessoas com dois microfones (poderia ter uma terceira quando era uma coisa muito complicada). O microfone era o Telefunken U47, microfone de fonte valvulada de altíssima qualidade, a membrana de captação do áudio era uma membrana de ouro, muito grande, e poderia captar nos formatos cardióide, figura 8 e omnidirecional.

FRANCISCO - Quais os equipamentos usados para gravações de dublagem entre 1960 e 1970?

JLS – Os gravadores eram o Ampex 351 e a linha 451, o Telectro, o Westrex, o RCA, as máquinas da Magnasync e também da concorrente Magnatech. A Magnasync era uma fabricante de gravadores e reprodutores de som de fita perfurada 16mm, 35mm e até mesmo 17,5mm, que era o rolo de 35mm cortado ao meio onde se poderia aproveitar o mesmo rolo duas vezes. A Magnatech era semelhante, mas a tecnologia era diferente, a Magnatech era bem superior em termos de estabilidade, eletrônica e até mesmo na gravação e reprodução, essas máquinas foram usadas praticamente no mundo inteiro. Os motores de uma Magnasync era de *interlock* com o *master* e o sincrônico, já a Magnatech começou com esses motores e logo depois substituiu pelo motor a cristal, ou seja, você tinha um cristal que governava com absoluto sincronismo.

FRANCISCO - Quais os equipamentos usados na edição de som entre 1960 e 1970?

JLS – Não existia no Brasil na época o editor de som, era o montador que fazia tudo: montava o filme e editava as pistas.

FRANCISCO - Quais os equipamentos usados na mixagem entre 1960 e 1970?

JLS – Numa produção complexa, a mixagem tinha duas pistas de música para ter como fazer fusão de uma música para a outra; uma pista para ambiente (raramente se tinha duas pistas) pois era tudo colado um atrás do outro porque as transferências mantinham do mesmo nível, tudo igualzinho, se tivesse um ruído de rua era do mesmo nível de um passarinho, ou seja lá o que for; uma pista de ruídos de sala; uma pista de diálogos, que às vezes tinha um segundo canal para um “vozerio” gravado à parte. As mesas tinham 8 canais, a mesa da AIC era uma Western Electric de rádio adaptada para mixar cinema. Posteriormente entrou a Magnasync na AIC. Na Álamo tinha uma Neve de 12 canais e algumas outras para mixar os formatos em 16mm e publicidade.

FRANCISCO – Gostaria de saber sobre os cortes de grave, “metalizando o som”, realizados no período para poder se entender os diálogos nas salas de cinema. Existiam outros recursos técnicos para o som tentar driblar as falhas das salas de exibição?

JLS – A gravação do som óptico tinha uma limitação técnica muito grande por causa do tipo de película, o negativo de som não era um negativo de grão fino, e a resposta de frequência deste sistema era bastante pobre. E você tinha na sala de cinema um projetor que tinha um sistema de reprodução tosco, a fotocélula era uma daquelas válvulas octogonais da década de 1930 ou 40 e que aqui no Brasil persistiu em muitas salas de cinema até a década de 1980. Isso é um dos problemas de onde vem aquela história de que o som do cinema brasileiro era ruim. Tudo bem, nós tínhamos problemas técnicos mas não chegava a ser a mediocridade de quando projetado. Então o que acontecia, você não entendia o diálogo, o som ficava abafado, sem brilho. E o que se fazia para consertar isso? O som óptico já tinha a chamada curva acadêmica, então você cortava graves e dava ênfase muito grande nas médias, principalmente as altas, que era para resolver o problema na sala de cinema. O mixador tinha que corrigir o que na sala iria se perder, então por isso se “metalizava” além da conta, isso é um fato, eu vivi isso.

FRANCISCO – Levando em consideração os filmes do período de 1960 e 1970, quais as diferenças técnicas entre o som do Cinema Marginal e o som do Cinema Novo?

JLS – Eu me julgo incompetente para algumas respostas porque não faz parte do meu conhecimento.

FRANCISCO – Levando em consideração os filmes do período de 1960 e 1970, quais as diferenças estéticas entre o som do Cinema Marginal e o som do Cinema Novo?

JLS – Os conceitos eram totalmente diferentes, não me compete julgar isso.

FRANCISCO – Sobre esses nomes abaixo, os que você reconhecer, gostaria de saber quem ainda está vivo: Valter Vani (ruídos de sala em *Corrida em busca do amor*); Salatiel Coelho (ruídos de sala em *As libertinas*); João Soares Clark e Carlos Henrique Ponci (técnicos de dublagem em *Sede de amar*).

JLS – Trabalhei como técnico de dublagem no filme *Corrida em busca do amor*, do Carlão (Reichenbach), mas não me lembro do nome Valter Vani. Se ele trabalhou nesse filme certamente o conheci, mas o nome não ficou na memória. O Salatiel Coelho era um sonoplasta conhecido, muito bom, famoso em São Paulo, trabalhou em rádio e televisão. Conheci o João Soares Clark e era um técnico de mesa de dublagem muito bom por sinal. Não conheci o Carlos Henrique Ponci.

Seção 2. Entrevista com Romeu Quinto, em 08/02/2021, pelo *WhatsApp*

FRANCISCO - Segundo o que eu consegui levantar em entrevistas, no período entre 1968 a 1972, os estúdios de som para o cinema brasileiro em São Paulo eram: AIC, Odil Fono Brasil, E. Szankovski, Filme Som, Vera Cruz Estúdio de Som e Stop Som. Você confirma esses estúdios? Discorda de algum ou acrescentaria outro?

RQ – Só o da Vera Cruz não tenho certeza se ainda operava.

FRANCISCO - Pensando no período entre 1968 e 1972, os equipamentos de gravação tanto para dublagem quanto para ruídos de sala eram os gravadores: Ampex 351, Telectro, Westrex e o RCA. O microfone era o Telefunken 147. Você confirma esses equipamentos para a gravação? Acrescentaria algum?

RQ – Confirmado!

FRANCISCO - Ainda no recorte do período 1960 e 1970, a minha pesquisa levantou as seguintes mesas para mixagem de cinema em São Paulo: Western Electric, Magnasync e Magnatech. Confirma esses equipamentos ou não? Acrescentaria alguma outra mesa?

RQ – Não lembro.

FRANCISCO - Entre os profissionais de som (técnicos de dublagem, mixagem e ruídos de sala) que trabalharam na filmografia do Cinema Marginal de São Paulo (ou Cinema da Boca ou ainda Cinema de Invenção) eu consegui levantar os nomes de: Valter Vani, Salatiel Coelho, João Soares Clark, Walter Rogério, Orlando Macedo, Júlio Perez Caballar e o José Luiz Sasso (em apenas um filme do Carlos Reichenbach). Você tem mais nomes para me passar? Tem alguma observação sobre os profissionais acima?

RQ – Desses conheci apenas quatro deles.

FRANCISCO - Entre quais anos você trabalhou no Odil Fono Brasil e em quais funções?

RQ – Acho que foi de 1968 a 1975. Todas as funções de projetoristas de anéis para a dublagem a técnico de gravador de som óptico, e também assistente de mixagem do Júlio Perez Caballar! Até assistente de montagem da Maria Guadalupe, uma talentosa argentina em moviolas de quatro pratos!

FRANCISCO - Quais equipamentos para dublagem, ruídos de sala e mixagem eram usados no Odil Fono Brasil?

RQ – Não lembro.

FRANCISCO - Quais os filmes em que você trabalhou no período do Odil Fono Brasil como assistente do Júlio Perez Caballar?

RQ – Não lembro.

FRANCISCO - O Júlio Perez Caballar era de nacionalidade argentina?

RQ – Não sei.

Seção 3. Entrevista com Roberto Melo Leite, em 16/02/2021, por telefone

FRANCISCO – Pode nos contar um pouco da sua trajetória no cinema brasileiro?

RML – Para o cinema, comecei a trabalhar no estúdio da Somil, que era na rua Álvaro Ramos, os donos eram o Chacrinha, o Jarbas Barbosa e o Nelson Ribeiro, que também era um grande técnico de som e que foi meu padrinho, digamos, foi o cara que realmente me botou para trabalhar. Comecei na parte da dublagem, naquela época a gente não tinha curso, a gente aprendia na marra mesmo, sentando e fazendo. Eu ficava sentado ao lado do técnico de gravação e ficava de olho no que ele fazia e a gente ia pegando gosto, porque isso é um dom também, você não pode pegar um cara só pra apertar botão e botar pra gravar ou mixar, ou qualquer parte do som. Depois do estágio na operação de dublagem foi um pulo para eu fazer as gravações de ruídos de sala, daí eu estava com um *status* a mais. Dos ruídos de sala foi outro pulo para a mixagem, tudo isso na Somil. Depois os sócios brigaram e se separaram, eu saí junto com o Nelson e montamos o estúdio Nel-Som. A Somil, o Nel-Som e a Álamo em São Paulo eram os estúdios mais caros da época. Quando o Nelson rompe com os produtores e diretores resolve fechar o estúdio, nessa altura eu já estava dando meus voos por outros estúdios, mixando como *freelancer*. Quando foi por volta de 1986 recebi um convite para trabalhar nos estúdios da Embrafilme, o que seria mais tarde o CTAV – Centro Técnico do Audiovisual. Depois fui para o Canadá e voltei para a montagem do CTAV, fiquei como mixador oficial, depois virei coordenador da área técnica e terminei como diretor do Departamento de Cinema, Áudio e Vídeo do Ministério da Cultura.

FRANCISCO – Quando você começou na gravação de dublagem, a dublagem era realizada pelos mesmos atores que interpretavam os personagens na tela ou em alguns casos eram outros diferentes atores que gravavam a voz para os filmes?

RML – A maioria era de dubladores profissionais, porque tinha muitos bons atores mas na hora de dublar a sua voz não encaixava. Tinha também atores que conseguiam se dublar, mas pelo menos na minha época tinha muitos dubladores profissionais.

FRANCISCO – A minha pesquisa fez o levantamento dos seguintes equipamentos para gravações de ruídos de sala e também da dublagem: microfone Telefunken U47 e os gravadores Ampex 351, o Telectro, o Westrex e o RCA. Nos estúdios do Rio de Janeiro eram esses mesmos equipamentos? Você acrescentaria outros equipamentos?

RML – Na Somil trabalhávamos com as máquinas da Magnatech, máquinas gravadoras e reprodutoras, que eram gravadas em magnético 35mm, uma revolução pra época, ou seja, poderia gravar na área de mixagem em três canais no sistema de *rock n' roll*. Tudo isso eram gravadores da Magnatech e a mesa também era Magnatech. Para a transcrição óptica tinha o gravador Westrex. Os microfones que nós gravávamos dentro do estúdio era um Neumann U87 e algumas pequenas coisas com um *shotgun* da Sennheiser, mas o básico do estúdio era o Neumann U87, grava tanto dublagem quanto ruídos de sala.

FRANCISCO – Quais os estúdios de som para cinema existiam no Rio de Janeiro, entre o final da década de 1960 e os anos 1970?

RML – Tinha o Hélio Barrozo Netto, o da Somil, o Nel-Som, o do Carlos de La Riva que não me recordo o nome agora, o Rivaton, o da Atlântida Cinematográfica, o Rob Filmes. Tinha também um bem pequeno e simples que era o estúdio de som Bataglin, do Roberto Bataglin.

FRANCISCO – Quais os filmes do Cinema Novo você sonorizou?

RML – Eu não vou lembrar os nomes agora, mas trabalhei em filmes do Cacá Diegues, Mário Carneiro, Nelson Pereira dos Santos, no último do Glauber Rocha.

FRANCISCO - Você também sonorizou filmes do Cinema Marginal ou Udigrudi, como por exemplo os filmes do Luiz Rosemberg Filho, Elyseu Visconti, Júlio Bressane, Sylvio Lanna, Neville d'Almeida, Geraldo Veloso, José Sette de Barros, Ivan Cardoso, ou outros cineastas ligados à estética marginal?

RML – Eu lembro que mixei filmes do Júlio Bressane e do Luiz Rosemberg Filho.

FRANCISCO – Pensando no final dos anos 1960 e início da década de 1970, quantas pistas de som em média tinham os filmes?

RML – A mixagem final era feita em três pistas.

FRANCISCO – Entre os profissionais sonoplastas, técnicos de dublagem, técnicos de mixagem, engenheiros de som, técnicos de som direto que trabalharam no período estudado, quais nomes você se lembra?

RML – Tinha os ruideiros Geraldo José, Antonio Cezar e o Walter Goulart, depois o Goulart foi ser técnico de som direto. De mixadores no Rio de Janeiro tinha o Onélio Mota, Nelson Ribeiro, José Tavares, Victor Rapozeiro, o Zé Carvalho (Carvalhinho), Carlos de La Riva e eu. Tinha bem antes de mim, o Aloysio Vianna. No som direto tinha o Goulart, o Louzeiro e o Juarez Dagoberto.

FRANCISCO – O mixador José Luiz Sasso que trabalhou no cinema brasileiro moderno durante o período estudado, me revelou o seguinte:

“A gravação do som óptico tinha uma limitação técnica muito grande por causa do tipo de película, o negativo de som não era um negativo de grão fino, e a resposta de frequência deste sistema era bastante pobre. E você tinha na sala de cinema um projetor que tinha um sistema de reprodução tosco, a fotocélula era uma daquelas válvulas octogonais da década de 1930 ou 40 e que aqui no Brasil persistiu em muitas salas de cinema até a década de 1980, isso é um dos problemas de onde vem aquela história que o som do cinema brasileiro era ruim. Tudo bem, nós tínhamos problemas técnicos mas não chegava ser a mediocridade de quando projetado. Então o que acontecia, você não entendia o diálogo, o som ficava abafado, sem brilho. E o que se fazia para concertar isso? O som óptico já tinha a chamada curva acadêmica, então você cortava graves e dava ênfase muito grande nas médias, principalmente as altas, que era para resolver o problema na sala de

cinema. O mixador tinha que corrigir o que na sala ía se perder, então por isso se “metalizava” além da conta, isso é um fato, eu vivi isso.”

Você confirma ou não confirma esse recurso técnico para driblar a precariedade dos leitores das salas de cinema? Acrescentaria outros recursos e habilidades para a mixagem da época?

RML – Concordo, é isso mesmo, tá certo! A gente usava esse recurso em função do cinema, a gente se sacrificava, cortava os graves, puxava as médias e tomava cuidado para não espirrar. Não sei se o Zé Luiz te falou mas tinha uma outra coisa: o negativo óptico na hora do banho para a revelação nos laboratórios não se tinha o banho apropriado para o negativo de som, eles botavam no mesmo banho do negativo de imagem e isso alterava a parte sonora. E aí tem aquele negócio, se fazia o negativo para depois juntar e depois tirar uma cópia, e daí teria que ter uma análise da densidade da cópia.

FRANCISCO - Em sua opinião, quais são as diferenças técnicas e estéticas nas bandas sonoras do Cinema Novo e do Cinema Marginal?

RML – O Cinema Novo no início ainda era um pouco limitado, foi muito tempo depois que apareceu o som direto. Daí se gravava o som guia que era colocado no *headphone* para a pessoa escutar e dublar. Isso porque os equipamentos eram ruidosos, as câmeras não eram blimpadas. Aí você tem a época do Cinema Novo dublado e a época do som direto, e na dublagem sempre se tinha uma diferença, um probleminha ou outro para resolver e igualar, mas o bom mixador sempre chegava junto. Quando era som direto ajudava muito o mixador.

Seção 4. Entrevistas com Júlio Calasso Jr., em 18/06/2020, por correio eletrônico

FRANCISCO - Você se lembra em qual estúdio de som foi sonorizado o *Longo caminho da morte*?

JCJ – Odil Fono Brasil.

FRANCISCO - Quais os profissionais que trabalharam nos ruídos de sala, na gravação da dublagem e na mixagem do *Longo caminho da morte*?

JCJ – Orlando Macedo (ruídos de sala e mixagem) e Romeu Quinto (gravação da dublagem).

FRANCISCO - Você chegou a trabalhar no som de algum filme da cinematografia marginal?

JCJ – Não.

FRANCISCO - Sabe me dizer se estão vivos os seguintes nomes: Valter Vani (ruídos de sala em *Corrida em Busca do Amor*); Sidney Paiva Lopes; Salatiel Coelho (ruídos de sala em *As Libertinas*); João Soares Clark e Carlos Henrique Ponci (técnicos de dublagem em *Sede de Amar*)?

JCJ – O Valter não conheci! Sidney Paiva Lopes está vivo. Tenho uma história com ele: quando comecei a trabalhar em *Viramundo* do Geraldo Sarno (meu primeiro trabalho profissional), jogaram um Nagra III e não me dei bem. O Sidney fazia parte da equipe. Joguei o gravador na mão dele que não largou mais. Grande técnico e depois produtor e dono de produtora de comerciais de TV. Salatiel Coelho: Falecido, convivi um tempão com ele que era “sonoplasta” da TV Tupi de São Paulo e tinha um estúdio na esquina da emissora. Montei um estúdio pra ele com um equipamento nacional recém-lançado que não funcionou por causa da antena da TV. Devolvemos ao fabricante. Os demais, João Soares e Carlos Henrique não conheci. Eram paulistas?

Chamo a atenção para o Romeu Quinto que era técnico de gravação de novelas de rádio. Eu, duro, falei com o diretor da Odil que não sabia como fazer e ele me indicou o Romeu que está vivo e é um grande técnico de som direto, com dezenas e dezenas de filmes realizados. Trabalhamos sempre que pude, juntos. Se quiser, arrumo o endereço dele.

FRANCISCO - Fora esta lista de nomes você tem conhecimento de pessoas que trabalharam na banda sonora dos filmes marginais das décadas de 60/70 e que ainda se encontram em vida?

JCJ - Não.

Segunda entrevista com Júlio Calasso Jr, em 22/06/2020, por correio eletrônico.

1- Identifiquei na trilha musical de *Longo caminho da Morte*, músicas de concerto, ópera, valsa, hino cívico, e a primeira música (nos créditos do filme) me soou como música concreta ou eletroacústica. Você se lembra o nome da primeira música executada no filme? Na trilha musical tem música concreta ou eletroacústica?

JCJ - Sinceramente falando, não lembro quase nada da autoria da trilha do filme. Parte eu já sabia desde o roteiro, sequências foram escritas ouvindo-as, outras foram garimpadas durante a montagem. A primeira música foi um achado dramático como quase tudo no som.

FRANCISCO - A trilha musical do filme é bem extensa. Por quê esse número de músicas em *Longo Caminho da Morte*?

JCJ - O excesso é uma característica da época, além disso, confesso, eu não tinha muita certeza do "correr" do filme, vai daí, dá-lhe música de fundo, outra característica da época.

FRANCISCO - No teu filme existem aparições sonoras que não aparecem em imagens. Quais os motivos desta escolha?

JCJ - A ambientação sonora tinha como característica básica a ópera e seus derivados. Ele é um coronel paulista, do ciclo do café e eram todos muito ligados na música que qualificavam como erudita baseada na ópera que os "distinguiam" de seus lavradores, que, em apenas um momento se expressam musicalmente. A cena da festa de aniversário da mãe do coronel é coalhada de música ao vivo, eu tinha documentado uma linda festa popular típica do interior paulista que se perdeu e eu sinto muito essa falta, sobrou apenas a participação do grupo na missa. Além disso o coronel, orgulhoso de seu feito, aguarda uma audição da ópera em sua região, provavelmente bancada por ele que diz a Irene em resposta à admiração dela: "você conseguiu: e levarão La Bohème".

FRANCISCO - Existem antecipações de alguns sons, exemplo na cena do velório de Orestes onde já se ouve as cavadas da pá que depois veremos em imagem no enterro. O que te fez usar este recurso?

JCJ - Com relação a algumas jogadas com o som, creio que a pá é mais um efeito dramático. É uma das mexidas com o correr do tempo, uma característica forte do filme. O mesmo, como jogada de roteiro, as "cenas" apenas na banda sonora. Acho que não realizei bacana a do discurso político em que um puxa-saco fala muito, o coronel pega o microfone e como (me parecia) tudo que ele iria dizer óbvio, cortei (no roteiro). Gosto também do corte que sai do enterro para o anúncio do comício, invertendo os tempos, que aliás é, repito, uma característica do filme, essa mistura. Só ficamos sabendo que o coronel tem aproximadamente 150 anos e que ele é todos os Orestes quando diz, quase ao final, para Irene, que ele não conseguirá deixar um herdeiro. Gosto também da cena das duas de suas mulheres que viveram em tempos distintos, mexendo nas bonecas, a imagem sendo da outra e a fala em *off*. E por aí vai. A cena na sala com Maria, toda de branco, não dá pra perceber, não é explícito, outra característica do filme. Na volta dela à sala os objetos mudaram de lugar e os ponteiros do relógio também. São outros tantos e tantas pistas falsas que são suporte dramático do filme, pelo incômodo que gostaria proporcionasse ao espectador. Acho que o filme de terror tradicional traz o inusitado, a

careta, no susto, a manobra das emoções grosseiramente.). *O Longo caminho da morte* quer incomodar sem que você se dê conta. Inclusive com o título que não é redondo *O Longo caminho...* é de pé quebrado, longo caminho, sem concessão acústica e conforto relaxante, digamos. Gosto muito do silêncio da cena inicial, gosto do fato que os negros ex-escravos da fazenda são sempre uma pessoa em si e outra do ponto de vista dos patrões. Acho que é isso tudo que caracteriza meu filme.

FRANCISCO - Na sua opinião, quais as características da sonorização dos filmes do Cinema Marginal podemos opor à sonorização do Cinema Novo?

JCJ - Não sei se o filme poderia ser considerado "marginal". Acho mais, assim como o Jairo Ferreira e o Carlão Reichenbach, críticos e espectadores, principalmente estrangeiros, que não acompanharam esse lance de Cinema Marginal o veem como um filme que estaria inscrito no escaninho do Cinema de Invenção. Foi isso que eu quis. Gosto também do fato que o filme abre e fecha com dois negros que eram simplesmente "dublês" na fazenda, serem seres individuais, trabalhadores, proletários mas atuantes. E o final tem lindos acordes caóticos, digamos de Jimi Hendrix. Tudo isso é som, na cabeça. Não sei distinguir, pensei muito nisso, o som do tal do Cinema Novo, embora goste muitíssimo da levada da narrativa sonora do *Deus e o diabo na terra do sol*, por exemplo. Não sei dizer, será que o som do cinema marginal era mais pra esculhambar?

Seção 5. Entrevista com João Batista de Andrade, em 06/02/2021, pelo *WhatsApp*

FRANCISCO - Sobre os filmes *Gamal, o delírio do sexo* e o episódio *O filho da televisão*, em qual estúdio eles foram sonorizados?

JBA – Odil Fono Brasil.

FRANCISCO - Você se lembra o nome dos profissionais que fizeram a dublagem, os ruídos de sala e a mixagem de *Gamal, o delírio do sexo* e do episódio *O filho da televisão*

JBA – No *Gamal...* me lembro do técnico de gravação que foi o Romeu Quinto e a mixagem de Júlio Perez Caballar.

FRANCISCO - A dublagem era feita pelos mesmos atores que representam as personagens na tela?

JBA – Sim, pelos mesmos atores.

FRANCISCO - O porquê da opção pela dublagem e não por um som direto nos filmes citados? Essa opção tem a ver com a estética ou somente com a questão técnica?

JBA – Opção viável financeira e tecnicamente para a época.

FRANCISCO - Alguma observação sobre a banda sonora dos filmes citados?

JBA – A trilha musical de *Gamal* foi gravada na Odil, sob minha direção, por um grupo de músicos baianos ainda amadores e que viviam em São Paulo. Os compositores foram o Judimar Ribeiro e o Ivan Mariotti.

FRANCISCO - Para você quais as semelhanças e diferenças na banda sonora do Cinema Marginal e do Cinema Novo nos filmes do período de 1968 a 1972?

JBA – No Cinema Novo havia uma preocupação maior com a música, fortalecendo um ideal de valorização de nossa cultura mais elevada e focada na ideia de um país mais moderno e generoso.

Seção 6. Entrevista com Lauro Escorel, em 17/10/2020, por correio eletrônico

FRANCISCO - No crédito do episódio diz que o som direto é do Paulinho do Som. O Paulinho do Som era profissional de cinema? Trabalhou em outros filmes? Você tem o contato dele?

LE - Paulinho era técnico de som de teatro, amigo do Leon e trazido por ele para fazer o som dessas filmagens. Faz muito tempo que não sei por onde anda.

FRANCISCO - Apesar de no crédito constar som direto, durante todo o filme o som não é sincronizado perfeitamente, dando a impressão de dublagem fora de sync. Na montagem final é som direto ou foi tudo dublado como se dá impressão?

LE - Pelo que lembro tivemos problemas de sincronismo por um mau funcionamento do equipamento. Lembro até de termos tido necessidade de ligar a câmera com a bateria do Volkswagen fusca do Leon. Pode ter sido por isso.

FRANCISCO - A música tocada no primeiro bloco do filme é música original? Ela foi feita para o episódio?

LE - Não lembro.

FRANCISCO - Você conheceu Rubens Maia e Flávio Moreira da Costa, diretores de outros dois episódios do *América do sexo*? Se sim, você tem contato com eles?

LE - Conheci mas não sei se ainda estão conosco. Acho que não.

FRANCISCO - Alguma consideração a mais para contribuir nessa árdua pesquisa sobre o filme *América do sexo*?

LE - Pesquisa árdua de fato. Minha lembrança é que fui fazer o filme de forma acidental mas que resultou na minha sempre lembrada parceria com Leon em *São Bernardo e Eles não usam black-tie*. Leon e Luiz Carlos Saldanha, pensaram em fazer o filme utilizando uma lente de câmera fotográfica, uma grande angular conhecida como “olho de peixe” que produz uma imagem de forma arredondada na tela. Esta lente, que pertencia ao fotógrafo Soly Levy, estava emprestada comigo para um trabalho que me havia sido encomendado para uma capa de disco. Me encontrei por acaso com Leon e Saldanha na casa do Soly e na conversa me chamaram para fotografar e Saldanha ficou

como ator do projeto. Saldanha anda por aí e talvez ele tenha alguma lembrança melhor do que a minha.

Seção 7. Entrevista com Ítala Nandi, em 21/11/2020, por correio eletrônico**FRANCISCO – Como você foi selecionada para o filme *América do sexo*?**

IN - André Faria, Rosemberg, Leon, Rubem e Flávio Moreira da Costa, eram amigos, eu casada com André, e todos decidiram que eu seria a atriz de todos os episódios. Porque isso daria uma visão particular ao filme *América do sexo*, isso ainda não tinha sido visto no cinema. Eu ajudei a manter essa ideia, porque me parecia bastante incomum. E deu muito certo. Acho que ficou bem legal, porque faço personagens diversos. Nós gostávamos muito da ideia. E quando terminava um episódio, todos se juntavam e ajudavam no episódio seguinte. O André é o diretor de fotografia de um dos episódios, e ator em outro. Afinal, cada diretor fez sua história. Me parece ter sido uma boa ideia. O filme infelizmente foi proibido. Com isso ele perdeu seu tempo certo de ter existido. Eu recordo que gostei bem de fazer todos os episódios.

FRANCISCO – O produtor Antônio Polo Galante teve alguma interferência no título do filme? Ele chegou a criticar o caráter experimental de *América do sexo*?

IN - Não recordo desse fato.

FRANCISCO – Nos créditos iniciais estão a Servicine e a Filmes do Paralelo. Na ficha técnica da Cinemateca Brasileira diz que a produtora é a Saci Filmes. Você sabe algo sobre essa Saci Filmes?

IN - Não, não me recordo de quem era essa produtora.

FRANCISCO – Tanto Rubens Maia quanto Flávio Moreira da Costa eram profissionais de cinema? Você sabe em quais áreas eles atuavam?

IN - Que eu saiba eram jornalistas e trabalhavam nessa área. Creio que eram alunos de comunicação.

FRANCISCO – No episódio *Bandeira Zero* uma atriz de teatro diz que vai dublar a personagem prostituta da grande atriz Ítala Nandi. No filme realmente é a voz de uma outra atriz te dublando ou é você mesma na dublagem com uma voz modificada?

IN - Sou eu mesma.

FRANCISCO – Na lista da trilha musical do filme não identifiquei as seguintes músicas: música nas imagens iniciais do episódio *Colagem* onde temos uma "música de fundo" com a narração do personagem que vem de outro planeta; ainda neste episódio temos uma música orquestrada na sequência dos três amantes na piscina; "música de fundo" na sequência em que você e o Echio Reis estão num quarto de apartamento e depois surge à aparição de um outro personagem que te entrega uma arma; no episódio *Balanço* temos música orquestrada quando você e o André Faria estão na cobertura de um prédio e uma música com flauta e percussão que acompanha algumas cenas até a sequência de desfecho. Sobre elas você sabe me dizer que músicas são? Sabe o porquê da escolha dessas músicas? Essas músicas eram tocadas no set de filmagem?

IN - Não tenho ideia meu querido. Não recordo que tenham sido usadas durante as filmagens, Provavelmente sim.

FRANCISCO – Sobre a música do episódio *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia*, tocada no violão e cantada pelo Luiz Carlos Saldanha. Quem compôs essa música? A música que foi usada nessa sequência e é o único registro dessa canção? A canção foi improvisada no momento das filmagens? Essa canção foi dublada ou é som direto?

IN - Não recordo de nada a respeito dessa questão musical.

FRANCISCO – Todos os episódios foram dublados sem nenhuma utilização de som direto?

IN - Sim, todos foram dublados. Como acontecia nessa época.

FRANCISCO – Você têm guardado artigos ou algum material escrito sobre o filme *América do sexo*?

IN - Não, não tenho nada desse filme. Como ele foi proibido. Quando foi liberado, creio que foi muito tempo depois, quase uns 10 anos depois, não havia mais nenhum atrativo sobre o filme. E nem foi lançado.

FRANCISCO – Alguma consideração a mais sobre a produção e o filme?

Eu amei fazer esses episódios do *América do sexo*, que de sexo mesmo no filme não tem nada. Muito divertido isso. Foram dias simples, filmagens calmas, nós todos juntos, sempre, porque todos ajudavam a todos em cada uma das produções. Eu gostava das ideias dos episódios. Bem diferentes entre si. Foi um lindo período para conhecer bem o Rio de Janeiro, me adaptar para vir morar aqui no Rio. Era o que eu sempre quis. Esse filme me ajudou muito nessa adaptação. Foi durante essas filmagens que meu relacionamento com André começa a acontecer. Depois do filme ele vai para Sampa comigo, e começa o trabalho da peça “Na Selva da Cidade”. Fotografa tudo. Abre um estúdio no teatro, A peça fica toda documentada. Eu nunca tinha visto o filme, vim ver agora, recentemente.

Seção 8. Entrevista com André Faria, em 25/11/2020, por correio eletrônico

FRANCISCO – O produtor Antônio Polo Galante teve alguma interferência no título do filme? Ele chegou a criticar o caráter experimental de América do Sexo?

AF - Trabalhei como diretor de fotografia no episódio do "Rosemba" (Luiz Rosemberg Filho) e como ator no episódio do Flávio. Não participei de negociações posteriores, mas acredito que sim pois o longa, após a montagem dos quatro episódios se chamaria *América*.

FRANCISCO – Nos créditos iniciais estão a Servicine e a Filmes do Paralelo. Na ficha técnica da Cinemateca Brasileira diz que a produtora é a Saci Filmes. Você sabe algo sobre essa Saci Filmes?

AF - Não tenho informações.

FRANCISCO – Tanto Rubens Maia quanto Flávio Moreira da Costa eram profissionais de cinema? Você sabe em quais áreas eles atuavam?

AF - O que lembro, o Rubens tinha trabalhos de assistente de câmera e de direção, mas não sei com quem, ele tem um filme chamado *Os monstros*. O Flávio era meu amigo já de algum tempo, quando conseguiu uma bolsa de estudos e foi para França estudar cinema no Musée de l'Homme, com o Jean Rouch. Lá ele escreveu o roteiro do seu curta-metragem.

FRANCISCO – Na lista da trilha musical do filme não consegui identificar as seguintes músicas: música nas imagens iniciais do episódio Colagem onde temos uma "música de fundo" com a narração do personagem que vem de outro planeta; ainda nesse episódio temos uma música orquestrada na sequência dos três amantes na piscina; "música de fundo" na sequência em que Ítala Nandi e o Echio Reis estão num quarto de apartamento e depois surge à aparição de um outro personagem que entrega uma arma para Ítala; no episódio Balanço temos música orquestrada quando você e a Ítala Nandi estão na cobertura de um prédio e uma música com flauta e percussão que acompanha algumas cenas até a sequência de desfecho. Sobre elas você sabe me dizer que músicas são? Sabe o porquê da escolha dessas músicas? Essas músicas eram tocadas no set de filmagem?

AF - Não tenho conhecimento, nas minhas cenas não eram tocadas.

FRANCISCO – Sobre a música do episódio *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia*, tocada no violão e cantada pelo Luíz Carlos Saldanha. Quem compôs essa música? A música que foi usada nessa sequência e é o único registro dessa canção? A canção foi improvisada no momento das filmagens? Essa canção foi dublada ou é som direto ?

AF - Também não sei.

FRANCISCO – Todos os episódios foram dublados sem nenhuma utilização de som direto?

AF - Boa questão, não me lembro, mas nos dois episódios que trabalhei foram rodados em 16mm para depois serem ampliados para 35mm. Eu acho que foi com som direto.

FRANCISCO – O filme ficou quantos anos censurado? Depois de liberado chegou a ter um lançamento oficial?

AF - Não tenho informações.

FRANCISCO – Quando você assistiu ao filme pela primeira vez?

AF - Que vergonha vou passar, mas a verdade é que nunca assisti o filme terminado.

FRANCISCO - Você têm guardado artigos ou algum material escrito sobre o filme *América do sexo*?

AF - Não tenho.

FRANCISCO – Você tem o contato dos montadores dos episódios? Sabe o responsável pelos ruídos de sala dos episódios?

AF - Não tenho informações.

FRANCISCO – Alguma consideração a mais sobre a produção e o filme?

AF - Todos, equipe, atores e diretores, inclusive Ítala, trabalhamos de graça, sem nenhum cachê. Todos nós acreditamos nas ideias e propostas dos diretores. Os recursos

de produção eram mínimos. Nos meus episódios rodamos com uma Eclair 16mm blimpada e emprestada.

Minha ausência em tudo isso = terminamos de rodar o filme do Rosemberg e no outro dia começamos o do Flávio. Terminamos de filmar o do Flávio às 4h da madrugada, fui pra casa e às 7h já sai com o Carlos Ebert para começar a rodar o filme dele *República da traição*, em Niterói. De Niterói viajei direto pra São Paulo, para terminar de rodar o filme. Fiz contato com Ítala e conheci o pessoal do Teatro Oficina. Em São Paulo terminei de escrever o roteiro do *Prata Palomares* com o Zé Celso e em seguida iniciamos a produção. Não voltei pro Rio de Janeiro por mais de dois anos e isso me fez perder o contato, acompanhar o desenvolvimento, pós-produção e negociações do *América do sexo*. Desculpe, pois tenho pouca informação.

Seção 9. Entrevista com Luiz Carlos Saldanha, em 26/11/2020, pelo WhatsApp

FRANCISCO – Sobre a música do episódio *Sexta-Feira da Paixão Sábado de Aleluia*, como foi o processo de composição? Quem fez os acordes, a letra, tinha alguma coisa ensaiada previamente? Houve alguma dublagem?

LCS – Improviso geral sem ensaio. Veio de improviso, improviso era o tema, as músicas são de meu improviso, viver cada momento eternamente e outros ditos dos hippies, criativos e populares. A câmera era insonora, não houve dublagem.

FRANCISCO – Não houve dublagem nem nos diálogos?

LCS – Sem dublagem no “Sexta-Feira...”. Som direto: Paulinho do Som.

FRANCISCO – O Paulinho do Som me contou que nunca viu o filme mas que acha improvável ter sido o som direto porque a câmera não era blimpada, fazia muito barulho. Já o Lauro Escorel me falou que teve problemas de sincronização entre câmera e gravador, por isso talvez a percepção do fora de *sync*.

LCS - Paulinho não deve ser grande referência, faz muito tempo. Este foi o primeiro filme do Lauro, ele era assistente e me substituiu quando o Leon pediu que fosse para diante da câmera. É fácil resincronizar som.

FRANCISCO – O episódio foi a única experiência como ator? Quais as suas outras funções no cinema?

LCS - Migrei para o cinema do teatro, dando a carreira de ator por encerrada. No cinema que me lembre poucas e pequenas intervenções sem importância. Fui um técnico em cinema, desenvolvendo o som direto. *Em Maioria absoluta* do Leon também, é possivelmente o primeiro filme neste formato. Quem assina o som deste filme é Arnaldo Jabor, e eu como diretor de fotografia, no entanto a tecnologia foi engenheirada por mim. Longas e distantes memórias. Gosto de pesquisadores e sempre me reportava ao “pesquisador do futuro” deixando pistas e anotações. Tinha consciência do histórico momento.

Seção 10. Entrevista realizada com Jorge Bodanzky, em 23/04/2021, pelo Zoom.

FRANCISCO – Você foi o Diretor de Fotografia do filme *Hitler IIIº Mundo* e também é creditado como responsável pela gravação de som. Esse crédito está certo?

JB – Realmente tá errado, eu fiz a câmara. Deixa eu te explicar porque talvez tem esse erro: não tinha som direto, o filme foi feito com câmeras mudas Arriflex e foi totalmente dublado, nada foi gravado no direto. E talvez houve essa confusão porque não teve gravação de som e acharam que eu fiz os dois. O que teve foi a dublagem e a trilha sonora foi feita a partir de discos que o Agrippino tinha, ele montava umas fitas de som, uma colagem que ele fazia e a gente tocava isso na casa dele, sentávamos numas banheiras, tomávamos um ácido ou maconha e ficávamos viajando nesse som. E os mesmos *long plays* da trilha por acaso estão comigo, ele deixou comigo, Led Zeppelin e outros *long plays* maravilhosos americanos muitas vezes primeira edição; e ele fazia essas colagens em fita e eu acho que o Hermano Penna que ajudava ele nisso. A dublagem foi feita na ECA, clandestinamente. Eu era professor da ECA e outras pessoas que faziam parte da equipe do filme também eram ligadas à ECA, e daí eu tinha a chave da escola e íamos à noite, tinha um pequeno auditório onde projetávamos o filme e gravávamos a dublagem. Ah pode ser isso! Eu gravei essa dublagem, eu operava um Nagra para gravar a dublagem, daí a explicação do crédito em meu nome, agora me lembrei. Ele projetava o filme, os atores dublavam e eu estava lá gravando, agora tá explicado o porquê do crédito, agora tá certo, fui eu que fiz a gravação da dublagem.

FRANCISCO – A dublagem não foi feita em um estúdio de som profissional, foi toda na ECA?

JB – Foi toda feita usando a pequena sala de projeção da ECA. Eu acho que era um projetor muito bom, não fazia barulho, ficava separado numa cabine de projeção e então a sala era bastante silenciosa e dava pra se fazer uma boa dublagem ali.

FRANCISCO – Os dubladores são os mesmos atores que estão no filme?

JB – São os atores do filme com certeza.

FRANCISCO – No crédito diz que o Walter Luiz Rogerio é o montador do filme junto de Rudá de Andrade. O Walter Luiz Rogerio não trabalhou nas gravações da dublagem?

JB – Na dublagem não.

FRANCISCO – Você sabe quem fez e quem gravou os ruídos de sala?

JB – Eu tenho uma lembrança muito engraçada: nós estávamos fazendo ruídos e o Agrippino queria o ruído de um trem partindo, aquele barulho da locomotiva. Acho que fui eu com um Nagra, nós fomos para a Estação de Luz em São Paulo, e a Estação da Luz era colada ao DOPS onde ficavam os presos políticos, o centro da tortura em São Paulo. E fomos lá, e foi o ator que fez o Hitler e mais uns dois ou três atores, ele queria mais uns ruídos ou alguém falando, não me lembro mais o que ele queria. Estávamos lá na estação e eu com o microfone na roda do trem para pegar o barulho e daí veio um policial, um agente civil segurança lá do DOPS e perguntou o que a gente estava fazendo ali. Nós falamos que estávamos gravando um som para um filme, ele achou esquisitíssimo gravar som para um filme na estação ao lado do DOPS e nos levou para darmos explicação ao delegado. Subimos todos para o DOPS, sentamos na mesa do Fleury, imagina aquelas caras totalmente loucas, o Agrippino com aquela cabeleira, o cara que fazia o Hitler, totalmente loucos. Eu trabalhava naquela época como *freelancer* do Globo Repórter e eu tinha uma carteirinha da Globo, aí pensei vou arriscar uma carteirada e falei: olha isso é um trabalho de som que a gente tá fazendo a pedido da Globo, tá aqui a minha carteirinha. Ele viu que realmente eu trabalhava pra Globo e aceitou a conversa e nos disse para fazer rápido o trabalho pois aquele lugar era perigoso pra ficar. Nós saímos do DOPS, ainda na entrada do DOPS, o ator que fez o Hitler estava com uma bolsinha pendurada e daí ele abre a bolsa, e tinha 1 kilo de maconha lá dentro, ele falou: ainda bem que não viram isso. Eu disse: que loucura, a gente poderia estar presos agora. Essa foi uma cena típica do Agrippino e de como o filme foi feito.

FRANCISCO – E esse som foi usado no filme?

JB – Eu não sei, teria que ver o filme de novo pra saber se tem um som de estrada de ferro. Tem tantos sons no filme, e tem outra história curiosa na trilha sonora, não sei se você reparou mas tem um longo trecho de quase dez minutos onde o som está ao

contrário, sabe aquele ruído de quando passa a fita ao contrário? Isso foi um erro. A moça que fez o negativo de som, quando ela colou a trilha sonora ela colou ao contrário. Eu não sei se eles fizeram de propósito porque o Agrippino não pagava o laboratório, aliás não pagava a ninguém, ou se realmente foi uma distração da moça. E quando a gente viu a primeira cópia projetada no laboratório, eu botei a mão na cabeça e disse: Agrippino que desastre tem que fazer tudo de novo. Ele falou: não, está ótimo, deixa assim que está maravilhoso. E ficou assim.

FRANCISCO – Ele gostou do resultado então?

JB – Mas isso era o Agrippino, era o jeito dele, ele se deixava, criava em cima dos erros, do acaso.

FRANCISCO – Voltando ao crédito do filme, consta José Maurício Nunes na seleção musical. Eu achei estranho porque pensei que o Agrippino selecionasse as músicas de suas fitas. Você conheceu o José Maurício Nunes?

JB – Não conheci e não sei te dizer quem foi. A música do filme foi selecionada pelo Agrippino através de seus *long plays* que acabaram ficando comigo.

FRANCISCO – Nos anos 1960 o Thomas Farkas começa a gravar documentários com o gravador Nagra em São Paulo. Você tem conhecimento de outro cineasta em São Paulo que filmava com som direto?

JB – Não. Você sabe que eu acho que o Nagra que nós usamos na gravação da dublagem do *Hitler IIIº Mundo* pode ter sido o Nagra do Farkas porque ninguém tinha Nagra naquela época, era uma coisa muito rara. Ah sim, me lembrei de um som direto, na ECA nós gravamos um filme sobre o ginásio vocacional com direção do Rudá de Andrade, mas foi uma produção da ECA.

FRANCISCO – No ano de 1968 os cineastas da vertente marginal do Rio de Janeiro como Júlio Bressane e Luiz Rosemberg Filho gravam seus primeiros longas com som direto. Você sabe me dizer porque em São Paulo no mesmo ano os cineastas marginais não usam o som direto?

JB – Porque não tinha equipamento blimpado. A câmera que a gente usou no filme do ginásio vocacional era horrível, na realidade era uma câmera de estúdio, não era uma

câmera pra ser fazer Cinema Marginal que era rodado na rua. Não posso te dar certeza mas eu acho que era por uma questão de equipamento e de custo também porque seria mais caro ter um Nagra, ter um técnico de som especializado, uma câmera com aluguel mais caro, e aí o pessoal fazia cinema com menos dinheiro ainda que o pessoal do Rio.

FRANCISCO – Mas você acha que na época fazer um som direto ficava mais caro que fazer dublagem.

JB – Sim, ficava mais caro. Porque na montagem você tinha que ter na banda sonora o magnético perfurado, na mesa de montagem corria a imagem e paralelamente corria a banda magnética e quando se trabalhava com som direto tinha que sincronizar essa banda com a imagem, então isso era um processo que encarecia e levava muito tempo porque nem sempre se tinha o sincronismo e tinha que compensar. Os equipamentos eram muito caros. Por isso que eu resolvi montar o Stop Som, porque o estúdio tinha os equipamentos para o som direto.

FRANCISCO – Mas mesmo com o cabo conectando o gravador à câmera o sincronismo se perdia?

JB – Às vezes se perdia porque as máquinas não tinham precisão. Já tinha também o cristal que era muito caro, um cristal ficava na câmera e outro no Nagra, mas era complicado porque nem sempre funcionava direito e eu achava muito arriscado. Bem depois, já nos anos 1980 a gente trabalhava com cristal porque a coisa era mais segura mas no início eu não tinha muita segurança porque você não tinha como verificar, você filmava no escuro e só ia saber se tinha sincronismo depois que se passava para o magnético perfurado na mesa, daí era surpresa: tem ou não tem sincronismo, entende? E com o cabo eu sentia mais seguro.

FRANCISCO – Você quis montar o estúdio Stop Som porque você tinha os equipamentos aqui no Brasil?

JB – A Stop Som foi o seguinte, a gente queria produzir no Brasil e as coproduções que a gente fazia com a Alemanha tinham que ser em 16mm, era o padrão da televisão lá e tinha que ser em 16 com som direto. E não tinha como fazer finalização de 16 aqui no Brasil, você podia revelar mas não tinha como você fazer o magnético perfurado, não tinha como fazer a mixagem, não tinha nada em 16 né, então não tinha como como

finalizar um filme em 16mm e a gente achou que era uma oportunidade de mercado mesmo. A gente queria montar um estúdio em 16 e oferecer isso porque a gente achava que o 16 que já era padrão na Europa ia se tornar padrão aqui, só que o Brasil pulou essa etapa quando veio a televisão, veio o videotape não se usou mais o 16 e começou a fazer em U-matic apesar qualidade ser muito ruim. U-matic, Betacam, Betamax, né. Quando o Brasil começou com a televisão colorida, enfim os produtos de televisão eles não foram mais feitos em 16mm, então eles pularam essa etapa do 16 e entraram no vídeo, então a Stop Som não ficou com o nicho de mercado que a gente achava que ia ter. O equipamento que a gente comprou felizmente era um equipamento reversível, você podia usar 16 e 35 era só trocar as roldanas, ele fazia os dois, então a gente transformou ele num equipamento de 35mm que viabilizou a Stop Som.

FRANCISCO – Você enxerga muita diferença na banda sonora do Cinema Novo se comparada ao Cinema Marginal?

JB - Eu acho que o som é um problema, todo mundo reclamava na época da má qualidade do som do cinema brasileiro. Os filmes estrangeiros eram legendados então as pessoas liam a legenda e não prestavam atenção no som. O som tinha dois grandes problemas, as salas de projeção não davam muita “pelota” para o som porque como as pessoas liam a legenda tanto faz se você entende ou não entende o quê o cara está falando, então quando passava um filme brasileiro sem legenda, naturalmente as pessoas eram obrigadas a ouvir o som e aí notavam a má qualidade do som e é por isso que vem essa coisa que ficou anos com essa marca de que o cinema brasileiro tem um péssimo som. E tinha também pelo laboratório, a finalização do som óptico era feita magneticamente na mesa de montagem depois quando se fazia a cópia do filme se passava o magnético para o óptico, o filme ele tem a imagem e o som corria paralelamente a imagem com aqueles tracinhos que era o som óptico, então a transcrição do magnético para o óptico era muito ruim porque o equipamento era muito velho aqui. Ninguém queria investir em equipamento mais novo porque não interessava o som, só o pessoal que fazia filme brasileiro e o que assistia filme brasileiro que reclamava do som, o resto não estava nem aí com o som então eles não queriam investir então são sofria duplamente, sofria pela má qualidade que já saía do laboratório e somado com a má qualidade da projeção. A película que era pra ser usada no negativo sonoro era diferente da película da imagem, e eles usavam a mesma película, usavam película imagem para o negativo de som e tinha que ser uma película própria para

negativo de som que era cara e naquela época tudo era importado e enfim os laboratórios não ofereciam uma qualidade de som e mais tarde, no final dos anos 1970, quem queria ter um bom acabamento ia para Argentina fazer a finalização da Argentina.

FRANCISCO – Você se lembra quem fez o restante dos ruídos de sala do filme?

JB – Eu acho que não tinha um especialista para isso, aquilo foi feito com a equipe do Agrippino mesmo. Eu lembro ainda na ECA que tinha uma mesa onde ficava o professor dando aula e em cima dessa mesa eu produzi os ruídos.

Seção 11. Entrevista com Carlos Gregório em 06/09/2021, pelo Zoom**FRANCISCO – *Os Inconfidentes* foi a sua primeira experiência no cinema?**

CG – Foi a segunda. A minha primeira experiência no cinema foi o filme *Prata Palomares* no ano 1970.

FRANCISCO – Você se lembra como foi a microfonação do técnico de som Juarez Dagoberto nas sequências em que você atuou?

CG – Lembro bem. Nós usávamos uma versão pré-histórica do microfone de lapela, existiu algumas cenas feitas com o direcional principalmente as externas, mas tinham cenas que eram os *Inconfidentes* juntos ou até mesmo com duas pessoas como a do Pereio com a Tetê Medina com todos microfonados. Era um microfone de um bom tamanho com uma largura mais ou menos assim e facilitava porque nós usávamos o jabô, uma coisa de época, uma espécie de gravata rendada, e o microfone era colocado ali embaixo do jabô e o fio vinha por dentro das nossas calças que não iam até o chão, as calças eram de 3/4 e depois vinham as meias e a bota de cano longo, acho que isso deve ter limitado o enquadramento. E era complicado porque tinham cenas que eram vários *Inconfidentes*, eu lembro particularmente de uma que estava eu, o Carlos Kroeber, Luís Linhares, o Nelson Dantas, quem mais que tava? O Pereio. Eram cinco personagens que estavam no mesmo ambiente, e o Joaquim trabalhava com planos longos, geralmente planos longos, com muita movimentação dos atores, ela movimentava muito os atores dentro do quadro, e isso era um problema porque na medida que ia se movimentando os fios iam se embaralhando por baixo.

FRANCISCO – Nessas cenas com os microfones de lapela o Juarez também usava o microfone direcional?

CG – Não, eu acho que era um ou era o outro. Mas era uma complicação, tem até uma cena do Pereio com a Tetê Medina que se você for reparar bem vai ver o Pereio chutando o cabo, quando ele andava ele dava uma rabanada com a perna para liberar o cabo e fazia isso com pouca sutileza, isso dá pra perceber no filme, quem não fez o filme não repara mas quem fez repara sim e você vai reparar.

FRANCISCO – Você sabe me dizer o nome e a marca desse microfone de lapela?

CG – Não. Ele tinha essa espessura assim, tinha o corpo desse tamanho e daqui saía um fio que era grosso.

FRANCISCO – O Juarez Dagoberto trabalhou com assistente ou sozinho?

CG – Não lembro, tenho impressão que ele não tinha assistente.

FRANCISCO – Era o Juarez que colocava os microfones de lapela ou era o figurinista?

CG – Era ele mas o figurinista tinha que dar assistência porque vinha por debaixo, quem microfonava era o Juarez e o figurinista tinha que colocar as peças de roupa sobre o microfone.

FRANCISCO – Você se lembra como ele prendia esse microfone?

CG – Sim, era uma cordinha que vinha aqui e prendia no microfone, era tipo um colarzinho que deixava o microfone geralmente à essa altura.

FRANCISCO – A tua primeira sequência no filme você está com os Inconfidentes e o teu personagem levanta a hipótese do personagem Silvério como traidor da articulação de insurreição. Essa sequência estava todos de microfone lapela?

CG – Sim, todos microfonados.

FRANCISCO – Na sequência do teu personagem conversando com o Tiradentes à margem de um rio. Ali também era microfone de lapela?

CG – Eu acho que ali era o direcional. Se eu não me engano nós estamos enquadrados de corpo inteiro até os pés, ali seria complicado usar, ali era o direcional com aquela cobertura felpuda para proteger do vento.

FRANCISCO – Uma outra sequência são os Inconfidentes reunidos numa sala agora com a presença do Tiradentes que fala sobre o conhecimento dos recursos naturais do teu personagem Maciel. Como você já me explicou eu deduzo que ali todo mundo está com microfone de lapela?

CG – Sim, todo mundo microfonado.

FRANCISCO – Observando e escutando o filme, na minha opinião a sequência em que vocês estão aprisionados e recebem a visita da Rainha de Portugal, essa sequência parece dublada. Você se lembra de ter dublado alguma coisa?

CG – É mais lógico que essa cena realmente tenha sido dublada, porque ali tem uma hora que todos falam mais ao menos ao mesmo tempo e seria complicado com o direcional. Eu acho que na fala da Maria I ela estava microfonada, talvez o Luís Linhares que roda ela, uma fala longa a dele talvez aquela fala possa ser microfonada, se bem que ele não está com nada pra colocar o microfone mas pode realmente ter sido o direcional. Porque o som ali naquele ambiente era bastante controlado, mesmo com os microfones direcionais, cada vez que a gente ía gravar tinha uma interrupção do trânsito nas fronteiras das locações. Tinha uma casa que era perto da praça central de Ouro Preto e a produção parava o trânsito ao redor da praça, não entrava um veículo. Se eu não me engano aquela cadeia ficava naquele entorno então dava pra usar o direcional e em caso de um acidente dublar. Tenho a impressão que a cena que faço com o Wilker da gente andando naquela externa, tenho a impressão de que algum fala eu tive que refazer na dublagem, o que significa que alguma coisa deu errado mas não foi um trecho grande, eu remendei alguma coisa ali.

FRANCISCO – Você se lembra em que algum momento foi dublar?

CG – Fui, nessa cena com o Wilker um pequeno trecho e talvez naquela cena da prisão aquela minha fala: “Salve Rainha, mãe de misericórdia, salve, salve...”, acredito que tenha sido dublado.

FRANCISCO – Você se lembra em qual estúdio ocorreu essa dublagem?

CG – Foi no Rio mas não me lembro o estúdio. Mas deve ter algum registro disso nas anotações de produção.

FRANCISCO – Você sabe porque o Joaquim Pedro optou pelo som direto em um filme de época?

CG – Eu imagino que era um recurso que estava começando a se tornar, já estava ao alcance dele, porque antes de Os Inconfidentes eu não me lembro dessa conversa do som direto no cinema brasileiro, era dublagem, dublagem, dublagem... muitas vezes dublagem sem som guia e daí tinha aquela velha história de se chamar um surdo-mudo

para entender o que estava se dizendo ali. Eu acho que se o Joaquim usou esse recurso do som direto porque é um filme extremamente falado, um texto muito clássico, existia uma verbosidade proposital naquela proposta do filme, cenas com vários atores ao mesmo tempo e ficaria complicadíssimo para o direcional então ele deve ter conversado com Juarez e o Juarez deve ter orientado ele nesse sentido, tenho essa impressão.

FRANCISCO – Você sabe dizer se a música do Marlos Nobre é original, foi feita para o filme?

CG – Não, acho que tem até nos créditos do filme chama-se “Mosaicos”. Ele não usou nenhuma original nesse filme.

FRANCISCO – Provavelmente *Os Inconfidentes* foi o primeiro filme brasileiro de ficção a usar microfones de lapela?

CG – Tenho impressão que sim, era uma novidade, essa sensação eu tenho até hoje, era uma coisa que estava se tentando ali naquele momento, vendo qual era os problemas e tal. Não tenho memória de ter ouvido falar desses microfones antes e me lembro que tinha um ar no *set* de que aquela coisa estava sendo experimentada ali.

FRANCISCO – Você tem alguma consideração a mais sobre a banda sonora?

CG – Sobre a banda sonora tem a “Mosaicos”, a “Aquarela”, o Joaquim era muito amigo do Tom e tudo a ver a música estar ali, e o “Farolito” era aquele disco do João Gilberto que saiu durante as filmagens e a gente ouvia direto, o próprio Joaquim ouvia muito e deve ter tido a ideia de colocar no filme.

FRANCISCO – O filme é de época se passa no século XIX e vem o Joaquim com essas músicas dos anos 1960/1970. Porque você acha que ele usa isso, para causar um estranhamento?

CG – Isso é a cara do Joaquim, ele era de uma certa maneira muito ousado, ele não se atinha. O próprio roteiro do filme era um roteiro todo literário, construído todo em cima da literatura e da poesia de Cecília Meireles, dos autos da Inconfidência. Se você for ver tem outra coisa que era bem a cara do Joaquim, quando os personagens estão discutindo a bandeira e um dele fala: “Cuidado com essa bandeira!”, que era uma fala tipicamente de maconheiro dos anos 70. Na época isso era uma *private joke* que qualquer pessoa

entende que aquilo era subversão da coisa de época, era uma coisa proposital, não era só uma piada de nós do elenco, era uma coisa da época, qualquer jovem iria entender aquilo, então o Joaquim forçava essas coisas ele seguiu a risca a cartilha modernista.

Seção 12. Entrevista realizada com Sylvio Lanna, em 06/06/2021, pelo Zoom.

FRANCISCO – O roteiro do *Sagrada família* tinha alguma indicação para a banda sonora?

SL – Que eu me lembre não tinha propriamente nada, seria a banda sonora realista que se fazia na época e eu não tinha concebido a banda sonora que viria a ser do *Sagrada família*.

FRANCISCO – No roteiro não tinha indicação de diálogos, de ruídos, de músicas?

SL – Não tinha nada. O que é importante ressaltar quando se fala do som, na originalidade dele, na criatividade dele e na vanguarda dele principalmente, porque é uma vanguarda como uso da banda sonora, como utilização do som para cima do cinema, para cima do audiovisual, essa questão toda remete a um *boom* que o *Sagrada família* apresenta em 1970 antecipando isso no videoclipe, na música. Eu como cineasta sempre tive de peito aberto e curioso às evoluções tecnológicas. O som do *Sagrada família*, ele é todo perseguindo uma intuição da biografia do cineasta Sylvio Lanna em juventude, em embrião, em busca de si mesmo enquanto cineasta brasileiro.

FRANCISCO – O *Sagrada família* foi sonorizado no estúdio de som do Carlos de la Riva que existia no MAM?

SL – Não foi, a edição de som foi feita numa das três moviolas, eu acho que eram três, do MAM durante a montagem do Geraldo Veloso. O MAM na época era um espaço de resistência, e a coisa mais comum é que quando havia montagem se colocava um aviso na porta, algo do tipo: “estamos montando, silêncio, não entre”. Eu queria o contrário, eu não só captei a maior parte do som com um Nagra ao vivo com várias pessoas, aglomeração, foi em festa, foi na praia, foi aqui, foi ali, mas envolvendo todo mundo como foi a edição que foi a montagem de um quebra cabeça, feita no mesmo clima de inspiração, de harmonia para parir aquele quebra cabeça. Tudo ali tem milimetricamente um corte, uma sobreposição, tudo foi trabalhado como uma colcha de retalhos, por mim, pelo Geraldo Veloso e com a interseção do José Sette, durante madrugadas a fio, e eu consegui do Cosme Alves Netto a liberação de uma lista de 25 pessoas que podiam entrar lá para participar da montagem do *Sagrada família*. É importante dizer que a edição foi feita com muita maconha, muito LSD, era a fase do desbunde lisérgico.

FRANCISCO – Você captou o som que usou no filme com um gravador Nagra depois da filmagem e previamente à montagem. Teve som que precisou captar no momento da montagem para cobrir algo que não tinha sido gravado?

SL – Que eu me lembre nada propriamente. Não me lembro quantos dias eu paguei de aluguel pelo Nagra com microfone direcional, mas foram alguns dias.

FRANCISCO – Em qual estúdio o filme foi mixado?

SL – Eu consegui um contato, levantei um apoio do estúdio de som Hebert Richards, na Tijuca, foi lá que eu mixei. Me lembro da pessoa do mixador, o Toninho, não me lembro do sobrenome, eu paguei ele por fora para mixar no domingo de manhã, fora do horário de funcionamento.

FRANCISCO – Por quê fora do horário do estúdio?

SL – Durante o horário comercial eles alugavam para ganhar dinheiro, mas não alugavam nos domingos, não alugavam depois da meia-noite. (...) A produção do Cinema de Invenção dos anos 60/70 é literalmente marginal ao sistema de um Brasil novo que se implantava, ela tinha as raízes na nossa maladragem, na nossa capacidade de driblar as imposições, era a nossa arte da sobrevivência. E é importante ressaltar que na biografia intuitiva do cineasta Sylvio Lanna, ele já tinha feito um filme chamado *O roteiro do gravador* em que o protagonista anda boa parte do tempo com um gravador a tiracolo que foi aquilo que eu incorporei pra fazer o som do *Sagrada família*, eu incorporei um personagem que já tinha criado, que era um cara que estava gravando o final das memórias de um mundo apocalíptico em plena Guerra Fria. Depois quando fiz o *Sagrada família* até a imagem eu não tinha chegado a isso, mas foi entre a imagem e esse tempo parado, veio aquela pressão do cineasta do filme que vai ficar na lata, e foi na primeira montagem da imagem que eu fiz com o Gilberto Santeiro que eu tive um *insight* do som.

FRANCISCO – A banda sonora do *Sagrada família* é assincrônica. Nós temos alguns teóricos que versaram sobre assincronismo como Pudovkin e Kracauer, Você se inspirou nessas teorias do assincronismo?

SL – Não tem nada dessas teorias. Eu chamo de intuição biográfica, acontece assim na minha vida uma coisa puxa a outra.

FRANCISCO – Eu percebi isso porque me parece que o assincronismo no filme é de uma outra ordem.

Sim, não tem a ver com essas teorias até porque eu não era um estudioso de cinema, eu era estudioso em filosofia. (...) Mas o quebra cabeça do som foi engendrado, foi duramente conquistado, passo a passo, noite à noite, madrugada à madrugada, chegando a um quebra cabeça que transforma o *Sagrada família* do ponto de vista do som e da maneira que o som interage com a imagem, em um filme único. Que eu saiba antes do *Sagrada família* não tem um filme parido dessa forma.

FRANCISCO – Você me disse uma vez que o filme foi feito com 8 pistas de som o que não era comum para época. Esse número de pistas foi ideia do Geraldo Veloso (montador)?

SL – O Toninho ficou intrigadíssimo com essa coisa do som, eu não tenho muita referência do Toninho mas parece que ele era meio doidão como a gente. O que acontece era que o normal eram 3 pistas, uma de diálogo, uma de ruído e uma de música, isso era o que ia para um estúdio de mixagem. E nós começamos a usar mais pistas, a imagem ficou em 4 rolos, e começou a ter essa necessidade pela criação da gente mais isso, mais aquilo, de ter mais pistas. E isso não tinha problema, você tirava uma pista punha lá na prateleira e pegava a outra, e começamos a fazer e ouvir depois, uma coisa complicada. O Veloso funcionou em todo o ajuste de imagem, eu tinha começado a montar o filme com o Gilberto Santeiro mas a gente não tinha muito empatia por isso inclusive eu não o chamei para continuar. Mas com o Veloso, não só pela finalização da imagem mas em relação à montagem desse som, o Veloso foi um santo de paciência para comigo porque o Zézinho falava: “para com essa merda, deixa isso pra lá, esse cara tá doido”, ninguém suportava mais aquilo. (...) Então o negócio do som ao mesmo tempo em que fui conferindo que eu tava chegando ao objetivo de sonorizar um filme de forma vanguardista, e de que eu estava num certo sentido fazendo história, tudo isso eu fui tendo consciência, e na medida que eu tomava conhecimento disso mais eu mergulhava, mais eu queria chegar à perfeição. (...) E você vai ver que houve um quebra cabeça montado disso com aquilo, daquilo com aquilo, e que tudo tem a ver com uma sincronicidade com a imagem, é uma narrativa interpretada daquela imagem.

FRANCISCO – E o Toninho na hora de mixar comprou essa ideia ou achou ruim para mixar?

SL – Eu acho que o Toninho era um curioso como eu com a tecnologia, porque o som do *Sagrada família* faz o filme ser único do ponto de vista da utilização do som, agora de fato tecnologicamente o som como a imagem estava chegando ao indivíduo, o Nagra, a Eclair, é isso e tal. Curioso não era só eu, tinha vários então começa a despertar essa coisa da experimentação.

FRANCISCO – Você se lembra qual a mesa de mixagem que o Toninho operou?

SL – Não lembro.

FRANCISCO – Pensando nessa época do final dos anos 1960 e início dos 1970, como você avalia as características da sonoridade do que era o Cinema Marginal e do Cinema Novo?

SL – Os cineastas já estabelecidos, de uma certa idade; a história vai se fazendo através das gerações, e as gerações são visceralmente influenciadas pela evolução tecnológica. O Cinema Novo estava por mais que de repente vem a Éclair, por mais que Glauber tenha dito “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” e tal, mas a geração deles, do Cinema Novo, ela não absorveu feito nós como a mesma falta de preconceitos a nova tecnologia que vinha, seja ela para imagem, seja ela para o som, e talvez principalmente se é que vale a pena ressaltar isso, para o som. Porque eles tinham a concepção realista do som, então para eles o que essa tecnologia fez foi facilitar o som realista, enquanto pra nós a nossa curiosidade era de outra geração, que via naquelas transformações da tecnologia o cerne de uma transformação de linguagem. Ela vai acontecendo de acordo com a transformação tecnológica.

Seção 13. E-mail trocado com Cacá Diegues, enviado em 05/09/2021 e respondido em 07/09/2021.

FRANCISCO - Prezadx [sic], meu nome é Francisco e sou mestrando do PPGCine da UFF com uma pesquisa sobre o cinema moderno brasileiro. Preciso de uma informação do Cacá Diegues para a minha pesquisa: gostaria de saber se no filme Ganga Zumba o som direto de L.C. Saldanha e Arnaldo Jabor foi usado na montagem final ou o filme foi totalmente dublado?

Desde já agradeço a atenção dispensada e fico no aguardo da resposta.

CD - Oi Francisco, Saldanha e Jabor foram ao *set* de filmagem apenas para registrar o som do funeral do escravo morto no tronco (interpretado pelo sambista Cartola), porque assim julguei necessário. O filme todo foi dublado.

Um abraço,

cacá [sic]